

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

**O teatro político de rua praticado pelos coletivos ALMA e Dolores:
Estéticas de combate e sementeira**

Alexandre Falcão de Araújo

**São Paulo
Maio de 2013**

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

**O teatro político de rua praticado pelos coletivos ALMA e Dolores:
Estéticas de combate e sementeira**

Alexandre Falcão de Araújo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista - Unesp, para obtenção do título de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Luiz Mate

**São Paulo
Maio de 2013**

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes
da UNESP

(Fabiana Colares CRB 8/7779)

A663t	<p>Araújo, Alexandre Falcão de, 1983-</p> <p>O teatro político de rua praticado pelos coletivos ALMA e Dolores: estéticas de combate e sementeira / Alexandre Falcão de Araújo. - São Paulo, 2013. 182 f. ; il. + 01 CD</p> <p>Orientador: Prof. Dr. Alexandre Luiz Mate Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2013.</p> <p>1. Teatro de rua. 2. Teatro político. 3. Processo de criação – análise. I. Aliança Libertária Meio Ambiente (ALMA). II. Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes. III. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. IV. Título</p>
-------	---

CDD 792.0981

Dedico este trabalho a todas as pessoas que lutam por um mundo mais justo, saudável e feliz, e à memória de todas e todos que dedicaram suas vidas a essa jornada, que adubaram o solo da história e nutriram nosso caminho, para que pudéssemos florescer em arte, amor e militância.

Agradecimentos

Ao coletivo ALMA – motivo primeiro de realização desta pesquisa, em especial à Ana Rolf, Diego Morroni, Letícia Elisa Leal, Marcello Nascimento de Jesus, Samara Costa, Thabata Ottoni e Thiago de Oliveira Silva, que pacientemente participaram das entrevistas e com quem sigo buscando aprender o significado do fazer teatral militante.

Ao coletivo Dolores, pelo exemplo de atuação radical, em especial à Ananza Macedo, Danilo Monteiro, Dirce Ane, Érika Viana, Fernando Couto, Luciano Carvalho, Sandro Oliveira e Tita Reis, que compartilharam seus relatos de forma crítica e carinhosa.

À Escola de samba Unidos da Lona Preta e a todos os participantes do Carnaval Contra-Hegemônico, pela experiência de festa e luta.

Ao querido mestre Alexandre Mate, pelas generosas, detalhadas e precisas orientações, que foram imprescindíveis para o amadurecimento deste pesquisador e do presente trabalho.

À minha mãe Georgenilda Falcão de Araújo, pelo exemplo de dedicação e integridade profissional e pelo incentivo ao meu desenvolvimento na área acadêmica.

À professora Marianna Monteiro e ao professor Francisco Alambert, pela leitura atenta e pelas observações críticas na etapa da qualificação.

Ao professor Mário Bolognesi, à professora Ingrid Koudela e aos colegas de turma, pelo aprendizado nas disciplinas cursadas na pós-graduação.

À CAPES e à Unesp pela bolsa concedida.

À minha família: minha irmã Lílian (que fez uma revisão atenta e carinhosa desta dissertação), meu pai Juarez, meu irmão André, minha cunhada Michele, meu sobrinho Henrique, minha avó Lilalpa, minhas tias e tios, que de diversas formas contribuíram para eu ser quem sou hoje e ainda deram uma força em minha vida de estudante.

A Luciano Ramalho, pela companhia, alegria e compreensão na etapa final deste trabalho.

À Angela Lunardi e toda equipe da Seção Técnica de Pós-graduação, pelo apoio nos procedimentos administrativos relativos ao mestrado.

Aos amigos do Núcleo Paulistano de Pesquisadores e Fazedores de Teatro de Rua, pela

possibilidade do exercício prático de pesquisa militante.

Aos amigos da pós-graduação: Alan Livan, Bel Mucci, Carlos Ataíde, Celso Amancio, Denise Rachel, Ivanildo Piccoli, Lilia Nemes, Marose Leila, Milena Filócomo, Milene Valentir, Rodrigo Moraes Leite, Sarah Monteath e Thiago Antunes, pelas trocas, risadas e pela preciosa companhia nas aulas, viagens, congressos, espetáculos e botecos.

A Osvaldo de Brito, pela amizade e auxílio na escrita, desde a época do projeto inicial.

A Uiara dos Santos e Anderson Pinheiro, pela amizade e compreensão nos momentos de monopólio da sala do apartamento.

À amiga Maíra dos Santos, pelas valiosas aulas de inglês.

Aos irmãos Sarah e Ben Bryce, pela generosidade e competência nas traduções.

A Felipe Gomes Moreira e família pelo apoio na primeira etapa deste processo e pelo exemplo de militância nos movimentos culturais, operários, étnicos e religiosos.

À Escola Livre de Teatro de Santo André, em especial à Formação 12 (minha amada, complexa e militante turma) e aos mestres Edgar Castro, Mariana Senne e Ana Roxo, pelas experiências com o teatro épico e pela oportunidade de formação coletiva.

À minhas queridas vizinhas Clara Njambela, Dani Caielli e Samara, pelo apoio afetivo, espiritual e alimentício nos momentos de crise e pela companhia na vida e na arte.

À Miriam Rodrigues, pela competência, profissionalismo e apoio.

Aos homeopatas Walter Canôas e Rubens Dolce Filho e aos professores de yoga e pilates da ADPM, cujas orientações foram muito importantes para manter minha saúde e minimizar os impactos da tendinite nos momentos de tensão.

À Porta do Sol, associação BSGI (Budismo de Nitiren Daishonin) e ao templo de Umbanda Sagrada Sete Luzes Divinas, pelos aprendizados.

A Elder Ribas, Juliana Poty Rory Guasu, Rodrigo Simão, Zizelle Ferreira e toda turma do Velho Oeste Paulista, pela amizade e aprendizados, inclusive de militância.

A Diego Scalada, pela competência nas transcrições das entrevistas, e Luciana de Oliveira, pela dedicação e competência nas transcrições e revisão ortográfica.

A todos, sou muito grato!

Yo no canto por cantar
ni por tener buena voz
canto porque la guitarra
tiene sentido y razon,
tiene corazon de tierra
y alas de palomita,
es como el agua bendita
santigua glorias y penas,
aqui se encajo mi canto
como dijera Violeta
guitarra trabajadora
con olor a primavera.
Manifesto. Victor Jara.

O importante não é a casa onde moramos.
Mas onde, em nós, a casa mora.
Um rio chamado tempo, uma casa chamada Terra. Mia Couto

Era tempo de terra. Onde não há jardim, as flores nascem de um
secreto investimento em formas improváveis.
Carlos Drummond de Andrade

Resumo

O objetivo deste trabalho foi investigar procedimentos de teatro político de rua a partir do estudo de encenações de dois coletivos artísticos da zona leste da cidade de São Paulo: Aliança Libertária Meio Ambiente (ALMA) e Dolores Boca Aberta MecaTrônica de Artes. Ambos os coletivos citados desenvolveram, ao longo de suas trajetórias, espetáculos teatrais criados e apresentados em espaços abertos e públicos, lugares ressignificados pelas encenações. O recorte da pesquisa encontra-se amparado, sobretudo, no relato e análise dos processos de criação e apresentação dos espetáculos *A saga do menino diamante: uma ópera periférica*, do coletivo Dolores, e *Antes que a Terra fuja*, do coletivo ALMA. Para desenvolvimento da pesquisa nos valem os conceitos estranhamento e *gestus*, na perspectiva brechtiana, e da contextualização crítica das experiências dos grupos, para evidenciar como as obras em foco intervêm nos espaços de encenação, propondo não apenas a fruição estética, mas também formas de intervenção social, tanto pela transformação dos processos de apreensão do entorno, quanto pelas ações diretas, no cotidiano das comunidades.

Palavras-chave: Teatro de Rua, Teatro Político, Teatro Mutirão, Meio Ambiente, Dolores, Aliança Libertária Meio Ambiente.

Abstract

This project examines political street theatre by focusing on the presentations made by two artistic groups: *Aliança Libertária Meio Ambiente* (ALMA) and *Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes*. Over the course of their artistic trajectories, both groups have developed theatre performances that are performed in open public spaces, reinterpreting the spaces through this work. This research is primarily based on accounts and analysis of the processes of creation and presentation of two works: *A saga do Menino Diamante: uma ópera periférica* (*The Saga of the Diamond Boy: An Opera from the Periphery*), by the Dolores collective, and *Antes que a Terra fuja* (*Before the Earth Flees*), by the ALMA collective. For this research, I make use of the concepts of *Verfremdungseffekt* and *gestus*, as used by Brecht, and critical contextualization of the groups' experiences, in order to show how the works intervene in and transform the spaces where they are presented, proposing not just aesthetic enjoyment but also forms of social action, both in the process of understanding the surroundings as well as through direct actions in the daily life of communities.

Key words: Street theatre, political theatre, Teatro Mutirão, environment, Dolores, Aliança Libertária Meio Ambiente

Sumário

1. Introdução.....	11
Procedimentos Metodológicos	21
2. Cultura popular: lutas semânticas e apontamentos de uma práxis periférica contemporânea.....	23
Culturas populares em terras tupiniquins	29
Festas e risos: o reino utópico da cultura popular medieval e renascentista	32
Cultura(s) popular(es) e teatro popular (e de rua): breves observações	35
O riso no contexto da indústria cultural ou Quem guarda os portões da fábrica?.....	37
Festas e carnavais: mercantilização e resistência cultural	40
3. Teatro Político: aspectos históricos de uma arte militante	45
Alguns apontamentos sobre o teatro político no Brasil.....	51
Certo teatro popular de periferia dos anos 1970.....	58
4. A saga enfrentada pelo coletivo Dolores para não contar a história de um único Menino Diamante	66
Os primeiros passos da Saga	71
Criando um corpo coletivo para os estudos coletivos	75
As trajetórias em cena.....	78
O segundo ato-festa e os desafios do processo.....	98
Prêmio Shell: o ato inesperado	103
Entre os conceitos consolidados e as (re)invenções cênicas	104
5. ALMA: um coletivo que decide fazer teatro “antes que a Terra fuja”	107
O solo pedregoso onde brotou a Aliança	107
Um teatro para enxergar a si próprio em relação com o ambiente	113
Sementes de outras pradarias (e periferias) chegam ao solo de Itaquera	125
Resíduos de um espetáculo: reciclagens e reutilizações dramatúrgicas	137
Fragmentos conceituais e identidade ambientalista.....	158
Mais questões nos interstícios entre a arte e a militância socioambientalista	161
6. Encontros entre vizinhos: em busca de uma conclusão que se constitua como síntese dialética.....	171
7. Referências	177
8. Anexos.....	184

1. Introdução

Nesta pesquisa propomos o estudo de determinados procedimentos de teatro político de rua a partir da análise de encenações apresentadas por dois coletivos artísticos da zona leste da cidade de São Paulo: Aliança Libertária Meio Ambiente (ALMA) e Dolores Boca Aberta Mecaetrônica de Artes. Ambos os coletivos têm desenvolvido, ao longo de suas trajetórias, espetáculos teatrais criados e apresentados em espaços abertos e públicos, que, com as encenações, adquirem múltiplas ressignificações.

O coletivo Dolores Boca Aberta Mecaetrônica de Artes¹, sediado no Jardim Triana, Cidade Patriarca, bairro a 15 km da Praça da Sé (marco central de São Paulo), tem 13 anos de trajetória artística e teatral na periferia da Capital paulista; nesse período, criou cinco espetáculos: *Bonecos chineses* (2000); *Casa de Dolores* (2004); *Sombras dançam neste incêndio* (2006); *A saga do menino diamante: uma ópera periférica* (2009) e *Insônias de Antônio* (2011).

Entre todos os trabalhos realizados, os espetáculos *Sombras dançam neste incêndio* e *A saga do menino diamante* inserem-se na proposição de teatro de rua. Ambos foram criados no Clube da Comunidade (CDC Patriarca), nova denominação para o antigo Clube Desportivo Municipal – CDM, um equipamento público da Secretaria Municipal de Esportes da Prefeitura de São Paulo, de livre circulação para a comunidade, ocupado pelo Dolores há oito anos, em parceria com outros coletivos artísticos da região².

A obra *Sombras dançam neste incêndio* trabalhou prioritariamente com o teatro de rua, uma vez que ela foi toda concebida para apresentação em espaços abertos, especialmente para o próprio CDC, tendo sido apresentada também em diversos outros espaços da Capital e interior: ruas, praças, terrenos baldios, assentamentos do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) etc.

1 Durante o período de realização desta pesquisa (março de 2011 a março de 2013) fizeram parte do coletivo Dolores: Ananza Macedo, Cristiano Carvalho, Dirce Ane, Danilo Monteiro, Érika Viana, Eugênio Vojkovic, Fernando Couto, Guga Idelbrando, Jacqueline Kaczorowski, Julia Saragoça, Karina Martins, Letícia Carvalho, Luciano Carvalho, Luciano Costa, Maria Aparecida, Maria Eunice Sobrinho, Marina Coelho, Quinho Gonça, Sandra Soares, Sandro Oliveira, Tati Matos, Tita Reis, Tiago Mine, Yane Santiago, Xandi, Yago Albuquerque e Tiarajú Pablo. No início de 2013, Ananza Macedo, Guga Idelbrando, Jacqueline Kaczorowski, Julia Saragoça, Quinho Gonça e Sandra Soares já não faziam mais parte do Dolores, os demais continuavam integrando o coletivo.

2 A despeito da alteração oficial do nome do equipamento público, os integrantes do Dolores e a comunidade em geral continuam se referindo ao local como CDM, portanto, nos relatos apresentados nesta dissertação o espaço ainda é chamado de CDM.

O espetáculo *A saga do menino diamante* trazia, no início de sua temporada (agosto de 2009), três atos: o primeiro realizado na área externa do CDC; o segundo ato realizado com duas cenas paralelas: uma no espaço interno do galpão do CDC e outra na área externa, dando opção ao público de escolher qual assistir; e o terceiro ato, uma festa dentro do galpão, que varava a madrugada. No final da primeira temporada, o coletivo optou por cortar o segundo ato e realizar o espetáculo somente com o ato inicial e a festa. O segundo ato interno posteriormente foi transformado em um espetáculo independente, chamado *Insônias de Antônio* (2011). Dessa forma, *A saga do menino diamante* é uma obra teatral híbrida, que dialoga com o teatro de rua e outras formas de encenação.

O espetáculo *Sombras dançam neste incêndio* foi objeto de pesquisa de mestrado no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. A pesquisa intitula-se *Pólen, Pólis, Política: Encen [ações]* de um coletivo de trabalhadores-artistas e foi realizada por Gustavo Idelbrando Curado³. Considerando a pesquisa de mestrado já realizada e, por sugestão de alguns integrantes do Dolores, optei por pesquisar o espetáculo *A saga do menino diamante*. O foco da análise esteve em conhecer e compreender os procedimentos utilizados no processo de criação e apresentação do espetáculo anteriormente citado, no espaço público e aberto do CDC Patriarca.

O coletivo Aliança Libertária Meio Ambiente, do qual faço parte desde 2006, irradia suas ações a partir do distrito José Bonifácio, Itaquera, extremo leste paulistano, a 25 km da Praça da Sé. O grupo nasceu em 2003, no Conjunto Habitacional José Bonifácio⁴, pela união de jovens moradores da região preocupados com a questão dos resíduos e da condição de vida dos catadores de materiais recicláveis⁵. A linguagem teatral foi descoberta como um meio de dialogar com a comunidade sobre as questões

3 (CURADO, 2012).

4 A Companhia Metropolitana de Habitação (COHAB), da Prefeitura de São Paulo, implantou a partir do final da década de 1970 grandes conjuntos habitacionais populares na zona leste. O conjunto habitacional José Bonifácio ficou conhecido como COHAB II, por ser o segundo grande conjunto habitacional construído na região. Em 2011, o conjunto contava com cerca de 100.000 habitantes (SÃO PAULO, 2011). O primeiro conjunto da zona leste, COHAB I, fica no distrito de Artur Alvim, vizinho à Itaquera.

5 Atualmente, o coletivo ALMA é composto por dezesseis integrantes: Adilson “Camarão” Fernandes, Adriana Braga, Alexandre Falcão de Araújo, Ana Rolf, Daniela Caielli, Diego Morroni, Eliana Maurelli, Fabrício Zavanella, Jonilson Montalvão, Letícia Leal, Mauro Grillo, Marcello Nascimento de Jesus, Samara Costa, Sarah Bryce, Thabata Ottoni e Thiago Silva. Entre os integrantes do grupo onze são moradores da zona leste e sete são naturais de Itaquera, local de nascimento do grupo.

socioambientais que emergiam da vida cotidiana. Nesse sentido, as primeiras intervenções do grupo tinham uma forte característica de agitprop⁶.

Desde o início, a forma teatral praticada pelo grupo foi a do teatro de rua, que se afirma como proposta comunicativa e acontece em espaços públicos e abertos, que se pratica onde a comunidade está e se insere no cotidiano das pessoas. Nessa trajetória foi criado o espetáculo *Antes que a Terra fuja*, apresentado entre 2004 e 2009, com várias versões, mas sempre mantendo a rua como locus de trabalho. Em 2010 o grupo criou a performance *Ritos de rios e ruas – Intervenção # 1*, realizada às margens do Rio Jacú⁷, na Avenida Jacu-Pêssego, em Itaquera, e em 2012 a intervenção urbana de rua *Vento ao leste... enquanto sopra o tempo*, que está atualmente em circulação em espaços públicos e abertos da zona leste de São Paulo.

No tocante à trajetória do coletivo ALMA, o principal foco de análise estará nos procedimentos utilizados no processo de criação e circulação do espetáculo *Antes que a Terra fuja*.

Vamos apresentar de forma específica cada um dos grupos e sua relevância para esta pesquisa, porém previamente, vale fazer uma breve introdução à fundamentação teórica que servirá de guia para este projeto. Para isso, é importante estabelecer uma baliza conceitual para o que é considerado teatro de rua. O pesquisador André Carreira, ao fazer uma síntese do conceito, afirma que:

[...] o teatro de rua abarca todos os espetáculos ao ar livre que optam por ficar fora dos teatros convencionais e utilizam espaços urbanos apropriados temporariamente para o fenômeno teatral, permeáveis ao público acidental. Esta modalidade teatral vincula-se, essencialmente, com a necessidade dos teatristas de estabelecer contato direto com um amplo espectro de público que não frequenta as salas teatrais e, em muitos casos, representa um desejo de interferência na silhueta urbana a partir da desconstrução dos usos da cidade (CARREIRA, 2007, p. 54).

Vale ressaltar que o coletivo Dolores não denomina seus trabalhos como teatro de rua, porém, a partir da supracitada definição de André Carreira, as encenações

6 Nesse caso, o agitprop não se refere ao socialismo ou a ideologia comunista *strictu sensu*, como é descrito por MATE (2009) em relação à proposta cultural soviética, mas a um projeto político ambientalista.

7 O Rio Jacú é um rio de pequena extensão e calha estreita, que nasce na região do Parque do Carmo, passa pelos distritos de José Bonifácio e Itaquera e deságua no Rio Tietê, próximo ao distrito de São Miguel. Ele teve boa parte de seu leito retificado e confinado entre as faixas da Avenida Jacu-Pêssego, que recebe esse nome devido ao próprio rio e às antigas plantações de pêssego que existiam em suas margens.

Sombras dançam neste incêndio e *A saga do menino diamante* podem ser consideradas como tal. De forma distinta, o coletivo ALMA assume a denominação teatro de rua como característica de seu trabalho cênico. Independente da adjetivação “de rua”, ambos os coletivos assumem seu fazer teatral como político.

Assim, no sentido de prosseguir, é necessária uma breve introdução ao conceito de teatro político. Como escreveu Augusto Boal (1977): toda ação humana é política, logo todo teatro é de natureza necessariamente política, porém nem todos os fazedores assumem isso. Como seres culturais que somos, nossas ações são construídas histórica, social e ideologicamente, considerando nossos sonhos, ideais, tarefas, utopias e objetivos. Ou seja, a natureza da ação humana é política (FREIRE, 1996).

O termo “teatro político” teve seu uso fixado principalmente pelas correntes de esquerda do teatro do início do século XX. O adjetivo político foi incorporado ao conceito de teatro por artistas, dramaturgos e encenadores engajados em uma transformação social no sentido marxista.

Esta pesquisa trabalha o conceito de teatro político, a partir do que se denominou pensamento de esquerda, revisitado em relação ao novo contexto histórico, pós-queda do muro de Berlim. A perspectiva é de uma ação política engajada na luta pela emancipação humana, emancipação entendida como “um movimento de libertação consciente e de superação permanente das formas de alienação material e simbólica, coletiva e individual, existentes em cada fase historicamente definida” (LOUREIRO, 2004, p. 31-32). Nessa perspectiva, trata-se, portanto, de “criar estados de liberdade diante das condições que nos colocamos no processo histórico e propiciar alternativas para irmos além de tais condições.” (ibid.). Nos próximos capítulos o conceito “teatro político” será aprofundado e, juntamente com o conceito “teatro de rua”, será reinterpretado a partir da análise das práticas dos coletivos ALMA e Dolores.

A temática do “teatro político” não é nova no cenário artístico mundial, ela se manifesta publicamente como projeto estruturado pelo menos desde Erwin Piscator (1893-1966) e Bertolt Brecht (1898-1956) - por ocasião da criação e atividades da *Freie Volksbühne* (palco ou cena popular livre), principalmente a partir das décadas de 1910 e 1920, com influências diretas de alguns dos pressupostos do pensamento marxista e dos processos de agitação e propaganda artístico-teatrais desenvolvidos pela chamada arte proletária em pleno processo da Revolução Russo-soviética.

Em um olhar inicial para os grupos brasileiros de teatro de rua já é possível notar que o teatro político - por meio de pressupostos e escopos diferenciados - é integrante

dos projetos de vários desses coletivos, entre eles: Teatro Popular União e Olho Vivo – TUOV (São Paulo); Tá na Rua (Rio de Janeiro) e Ói Nós Aqui Traveiz (Porto Alegre), para citar apenas alguns dos mais antigos e reconhecidos grupos do cenário nacional. No entanto, ainda há pouca produção acadêmica acerca do teatro de rua e da relação deste com o teatro político, especialmente no que tange à apreensão dos procedimentos estéticos utilizados por esses grupos para compor suas práxis teatrais.

Entendemos o teatro como expressão dialógica que expressa a realidade social ao mesmo tempo em que a recria, que interfere na vida dos sujeitos que participam do acontecimento artístico, que participam do jogo como atores ou como espectadores. De acordo com Alexandre Mate, o jogo pode ser compreendido como um estado de permanente prontidão à resposta, onde é necessário improvisar e relacionar-se efetivamente. Tomando por base a conotação trazida por Bertolt Brecht, Mate considera que o jogo “dá conta de uma indisposição à acomodação e uma predisposição à luta, intentada pela capacidade de pensar” (MATE, 2008, p.190). Devido, entre outros fatores, à inexistência de quarta parede e às acessibilidades econômica e temática, o teatro de rua promove um contato muito mais próximo com o público, tendendo a potencializar o jogo relacional.

Por isso, a radicalidade do teatro de rua, que atravessa o espaço urbano e transgride o uso comum do espaço público, pode avançar no sentido contra-hegemônico e criar um espaço-tempo de ressignificação do lugar, ou seja, “um âmbito de convivência social que supere a superficialidade do universo do consumo, rompendo, ainda que momentaneamente, com a lógica pragmática do sistema de mercado” (CARREIRA, 2007, p.38).

Nesse sentido, o teatro de rua, notadamente aquele que é feito nas comunidades, pode proporcionar a gestação de novos sentidos para o espaço, novas formas de ver e estar naquele lugar, pode funcionar como “rastilhos de intervenção e de organização das comunidades” (MATE, 2009, p. 25). Dessa forma, com o acontecimento teatral

[...] pode haver uma inversão na lógica que concebe o espaço público apenas como lugar de passagem: de lugar sem dono, de lugar do chefe, de lugar em que cada um pode fazer o que desejar... As artérias da cidade podem transformar-se em “zona de fronteira”, em quintais e continuação da própria casa de cada morador (ibid.).

Em sua dissertação de mestrado, Adailton Alves afirma que

[...] o teatro de rua pode ser entendido como todo espetáculo pensado, elaborado e produzido por artistas ou coletivos – organizados ou não em grupo – visando a apresentá-lo no espaço aberto com o fito de trocar experiências com o público. Mas isso não quer dizer que um mesmo coletivo não possa atuar em espaços abertos e fechados; significa apenas que seus fazeres e espaços se opõem em seus significados, já que o teatro de rua busca seu público, interferindo na geografia, ressignificando o espaço. Por fim, teatro de rua é uma manifestação artística que utiliza o corpo e o discurso em espaço aberto a serviço do estético, apropriando-se ou não da paisagem como cenário, permitindo, assim, a fruição ao público passante (ALVES, 2012a, p.111).

No cenário paulistano o processo de periferação da criação teatral, ou seja, o crescimento da produção teatral feita na e para a periferia, tem se tornado cada vez mais evidente, impulsionado, entre outros fatores, pela criação de políticas públicas de fomento à arte, entre elas a Lei do Programa de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo⁸ e o VAI – Programa para Valorização de Iniciativas Culturais⁹.

Os grupos ALMA e Dolores surgem nesse contexto de produção teatral periférica, o ALMA beneficiado no início de sua trajetória pelo programa VAI e, o Dolores, selecionado em quatro edições, pelo Programa de Fomento ao Teatro¹⁰.

Em seu *blog* na *internet* o Dolores define-se como

[...] um grupo de trabalhadores que exerce, entre todos os percalços, o direito de expressar o mundo que lhe atravessa por meio da arte. Como trabalhadores, nos movimentamos enquanto classe e assumimos as consequências que esta posição política nos coloca.

A afirmação de trabalhadores que fazem arte tem total influência e consequência nas elaborações estéticas, tanto no tempo e na técnica do fazer quanto na leitura simbólica do mundo. Percebemos em nossa caminhada de 10 anos que este processo influi nas lutas e nas possibilidades de uma proposição social diferente desta em que contribuimos com a manutenção, abrindo brechas ou fissuras que inauguram porvires cotidianos junto com a reprodução. Esta contradição posta e assumida dá a chance de saltos de qualidade na construção do caminho da revolução social proposta pela classe trabalhadora. Somos companheiros de movimentos sociais, construímos e assumimos juntos a luta nas suas diversas dimensões (DOLORES, 2011).

8 Lei Municipal nº 13.279, de 8 de janeiro de 2002. Acerca do assunto, dentre outros materiais, consultar Iná Camargo Costa e Dorberto de Carvalho. *A Luta dos Grupos Teatrais de São Paulo por Políticas Públicas Para a Cultura: 5 Anos de Lei de Fomento*. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro. 2008.

9 Lei Municipal nº 13.540, de 24 de março de 2003.

10 Para melhor compreensão é importante ressaltar que o surgimento destes grupos é anterior às seleções por editais das citadas leis, no entanto, o crescimento de ambos foi potencializado pelos recursos públicos advindos dos programas VAI e Fomento.

De forma descontraída, Tita Reis, em entrevista a mim concedida, define o grupo como

[...] um bando de doidos que conseguiu se juntar sob uma mesma perspectiva de entendimento da arte, de entendimento político, é algo muito louco o modo como conseguimos confluir, ter as mesmas ideias e achar que o teatro não é apenas aquela beleza toda do palco, da peça de teatro em si. Acho que o teatro envolve muitas outras coisas, como a ação política, a intervenção no meio em que nos encontramos¹¹.

Também nessa perspectiva, Dirce Ane faz sua apreciação sobre o grupo:

O Dolores é um espaço que a gente tem nessa vida [...] para poder fazer as coisas de outra forma, para poder se organizar do jeito que desejamos, estudar o que queremos. Não que seja tudo tão fácil: quando queremos, fazemos. Mas só de poder falar do que queremos e chegar a isso através do modo que achamos melhor, com o máximo de horizontalidade possível, é muito importante. Então, além de trabalhar no Dolores – termo que nós não costumamos usar – o grupo acabou se tornando uma família enorme, somos muito amigos, vivemos e convivemos numa relação além do grupo.

O ALMA define-se como um coletivo socioambientalista e artístico que busca trabalhar com “as diversas dimensões da Ecologia (Mental, Social e Natural)¹², no intuito de sensibilizar e mobilizar as pessoas para a transformação de seus valores e atitudes em sua atuação individual e coletiva” (ALMA, 2011). A proposição socioambientalista diz respeito a uma

[...] perspectiva a partir da qual se compreende que as lutas ambiental e social são complementares e devem ocorrer de modo associado, por se tratarem de fenômenos articulados numa mesma causa: a crise do paradigma da modernidade, onde a exploração dos recursos naturais, assim como a exploração dos seres humanos põe em risco a existência das populações e dos ecossistemas (id., ibid.).

Na visão de Marcello Nascimento de Jesus o ALMA é

11 Todas as citações de Ana Rolf, Ananza Macedo, Danilo Monteiro, Dirce Ane, Érika Viana, Fernando Couto, Letícia Elisa Leal, Luciano Carvalho, Marcello Nascimento de Jesus, Samara Costa, Sandro Oliveira, Thabata Ottoni, Thiago de Oliveira Silva e Tita Reis, quando não indicadas, referem-se ao processo de entrevistas a mim concedidas.

12 Os conceitos ecologia natural, ecologia social e ecologia mental são utilizados pelo coletivo ALMA por influência da leitura de Félix Guatari (1991). Ecologia social pode ser compreendida como desenvolvimento das relações de alteridade, ecologia mental como desenvolvimento do autoconhecimento e ecologia natural refere-se à ecologia *strictu sensu*, das relações ecossistêmicas dos seres vivos.

[...] um grupo de guerreiros, que nada contra a maré do que está posto, do que se vive na sociedade. Quando falo em nadar contra a maré, quero dizer nadar contra o Capital, contra a alienação do trabalho, essa maré do ter ao invés do ser. E a gente quer ser! Cada um de nós é um ser que quer ser! Somos sonhadores utópicos, acreditamos que podemos fazer a diferença, sonhando junto, mesmo com as diferenças, mesmo com várias ideias, vários pensamentos... Mas é muito louco, é um universo que criamos pra nós mesmos [...] é gostoso estar junto, fazendo, criando, brigando, tudo junto.

Os dois grupos têm sido parceiros em atividades desenvolvidas nos últimos sete anos (trabalhos de formação artística e política, circulação de espetáculos e atividades culturais) e compartilham pautas de seus projetos políticos.

Como exemplo de algumas das atividades conjuntas realizadas pelos grupos, em 2007, pelo projeto *Teatro Mutirão: Pólen, Pólis, Política*, contemplado pela Lei de Fomento ao Teatro da Cidade de São Paulo, o grupo Dolores realizou uma oficina de Teatro Mutirão com os integrantes do ALMA e apresentou o espetáculo *Sombras dançam neste incêndio* na praça Ocaruçú¹³, no Conjunto José Bonifácio. Em 2009, o Dolores visitou um prédio do conjunto José Bonifácio para participar de uma exibição do vídeo-documentário *Saindo da Lixeira* produzido pelo coletivo ALMA e para realizar um bate-papo sobre a continuidade dos projetos e as parcerias possíveis entre os grupos. Em 2012 o ALMA participou com a intervenção *Vento ao leste... enquanto sopra o tempo* do Festival de Teatro Mutirão, realizado pelo Dolores em uma praça pública sem nome, na Avenida Radial Leste, no distrito de Arthur Alvim. Atualmente, ambos os coletivos participam do movimento em prol da criação de um Fórum de cultura da zona leste, articulando a luta por políticas públicas específicas para a região.

Em sua atuação os dois grupos desenvolveram conceitos e/ou estratégias de ação que apontam novos caminhos para uma teatralidade engajada na transformação da realidade social, cada um à sua forma.

O Grupo Dolores desenvolveu o conceito de teatro-mutirão, que diz respeito à “persistência no fazer artístico e a busca pelo trabalho não alienado, a tentativa de nos

13 Ocaruçú, palavra tupi-guarani, é um aumentativo de ocará. Ocará significa praça ou centro de taba, terreiro da aldeia. Ocaruçú seria, por extensão, praça grande. O espaço Ocaruçú é um terreno baldio, de propriedade pública, que desde 2005 é ocupado pelo coletivo ALMA para ações de recuperação ambiental e manifestações artísticas. O espaço foi batizado por integrantes do grupo ALMA. O nome Ocaruçú é utilizado como analogia ao conceito da ágora grega. O grupo mantém militância junto à comunidade e à Subprefeitura de Itaquera, no sentido de tornar o espaço uma praça pública, como previsto no projeto inicial da COHAB, do início da década de 1980. Apesar das inúmeras promessas de diversas gestões, até agora a praça não foi concretizada como tal.

organizarmos de maneira horizontal tanto nas tarefas práticas quanto na produção do conhecimento e do discurso” (CURADO, 2012, p. 154).

A radicalidade da práxis desse conceito pode ser exemplificada pelo fato de todas as funções do grupo serem divididas de acordo com as necessidades do coletivo e com as habilidades de cada integrante (não só em relação a parte artística, mas também em relação a gestão do espaço, limpeza, alimentação e produção cultural) e de todos os integrantes receberem pelos projetos o mesmo valor, independentemente da função que exerçam ou de há quanto tempo participem do grupo. Também é princípio do coletivo a não divisão entre trabalho intelectual (ou artístico) e trabalho braçal, portanto, todos os integrantes têm de “botar a mão na massa”, ou seja, ajudar nos mutirões de limpeza e manutenção do espaço, o que inclui carpir o terreno do CDC, abrir covas, plantar mudas de árvores etc.. Assim, “todos sabem o motivo e a função do trabalho, as pessoas se reconhecem e se fortalecem com o trabalho. A divisão de tarefas se faz de acordo com as habilidades dos componentes do grupo ou pela disposição em se aprimorar e aprender nova função” (CARVALHO; GONÇALVES, 2007 *apud* CURADO, 2012, p.73).

Outro conceito doloriano central é a arena arbórea, “um espaço criado com árvores em semicírculo defronte ao barranco. Esta Arena traz em si proposições estéticas e a propriedade de relacionar-se como arte e natureza” (DOLORES, 2009), a intenção da arena arbórea é gerar “possibilidades de movimento cultural fora dos eixos centrais e materiais propostos pela sociedade capitalista” (idem). A respeito da arena arbórea, Gustavo Curado comenta:

Quando o grupo vislumbrou a ideia de edificar um teatro natural feito por árvores, ele também desenvolveu a metáfora de que as árvores cresceriam em outro tempo, que não era o mesmo em que a cidade de São Paulo está imersa. As árvores cresceriam sem pressa, da mesma maneira como cresceu o nosso grupo teatral, desacelerada e continuamente (CURADO, 2002, p. 135).

O grupo ALMA vem trabalhando com o teatro de COHAB, um teatro itinerante, feito nos pátios e espaços abertos dos conjuntos habitacionais populares da região, “onde o cortejo de atores se infiltra no espaço coletivo familiar e transforma o morador debruçado na janela em público, o espaço cotidiano em espaço teatral, a soleira da porta do apartamento em boca de cena” (ALMA, 2010). Sua forma de organização e produção teatral é também coletiva e busca a horizontalidade, ainda que seus princípios não sejam tão sistematizados como os do coletivo Dolores.

Essas formas de organizar a produção teatral e de se relacionar com o espaço de encenação, praticadas pelos dois grupos, dialogam com Walter Benjamin, quando este afirma que precisamos “repensar a ideia de formas ou gêneros literários em função dos fatos técnicos de nossa situação atual” (BENJAMIM, 1994, p. 123) ou ainda quando o mesmo autor questiona como uma obra se situa dentro das relações de produção de sua época. Neste trabalho Walter Benjamin trata especificamente da literatura, mas é possível aproximar suas ideias para o campo teatral.

Apesar do diálogo e das ações conjuntas realizadas, há também diferenças entre os dois grupos tanto na compreensão da realidade social quanto nas formas e estratégias de atuação. O grupo Dolores afirma-se como “materialista dialético”, enquanto que o ALMA não tem uma proposição tão definida, tendo influências do pensamento crítico de esquerda e de correntes do movimento ambientalista, entre elas algumas correntes de caráter espiritualista. Portanto, a análise das encenações e da circulação de espetáculos dos grupos ocorrerá em alguns momentos por contraste e em outros por proximidade.

O coletivo ALMA ainda não havia sido objeto de pesquisa acadêmica em nível de pós-graduação e o coletivo Dolores, como já citado, foi objeto de uma pesquisa de mestrado na ECA/USP; portanto, acredito que este trabalho possa ajudar a compreender parte das potencialidades do teatro político no atual contexto histórico em que nos inserimos, a partir da sistematização e análise de experiências dos coletivos. Assim sendo, esta pesquisa reflete uma opção de contribuir para a práxis desses e de outros coletivos e artistas que dialogam com a temática do teatro político de rua.

Como foi relatado por Gustavo Idelbrando Curado (2012), os integrantes do Dolores optaram por trabalhar na periferia da cidade, pois perceberam que as respostas artísticas e políticas às questões que os inquietavam deveriam surgir da relação com a região onde eles tinham nascido. Tal afirmação vale também para o coletivo ALMA, pois o grupo acredita que a transformação social tem de partir também do espaço de vida cotidiana e não apenas de diretrizes externas às comunidades, gestadas em um Estado centralizador ou nas universidades elitizadas do país.

Derivada desse debate surge a hipótese de que os coletivos em foco apontam novas estratégias para o teatro político praticado nas ruas e em espaços públicos, abertos e comunitários. A análise dessas experiências à luz dos referenciais teóricos e históricos pode indicar pistas para validar ou não esta afirmação.

Procedimentos Metodológicos

A metodologia do presente trabalho é dividida em dois principais eixos: revisão bibliográfica e estudos de caso com os dois grupos em destaque.

A revisão bibliográfica está focada principalmente em dois temas: relações entre cultura popular e política (na medida em que o teatro de rua é considerado herdeiro das manifestações culturais populares) e o teatro político. Ambos os temas devem servir de base para a compreensão das relações entre teatro de rua e política. No tocante à junção pressuposta entre cultura popular e política, a fim de problematizar os conceitos a partir de uma perspectiva praxica contemporânea, a pesquisa se valeu também de breve análise da experiência do *Carnaval Contra-Hegemônico*, promovido pelo coletivo Dolores e parceiros, como a Regional Grande São Paulo do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) e o Movimento Cultural de Guaianases. Tendo em vista a complexidade do assunto, não é intenção deste trabalho a análise aprofundada do tema, apenas apontá-lo inicialmente, na medida em que ele se relacione com o fazer artístico dos coletivos-foco.

No concernente aos estudos de caso propriamente ditos, partindo da experiência de Carreira (2007), foram realizadas entrevistas com os criadores (individualmente e em grupo), análise de material iconográfico (vídeos, fotos, programas de espetáculo) e de registros escritos (o texto/roteiro do espetáculo e demais materiais impressos ou em sítios da *internet*) sobre os processos criativos e assistência a ensaios e apresentações, estes dois últimos somente no caso do coletivo Dolores, que esteve em temporada com *A saga do menino diamante* no período desta pesquisa. No caso do coletivo ALMA, além das entrevistas com os criadores, também foi importante a experiência do próprio pesquisador como integrante do grupo desde 2006 e integrante do elenco do espetáculo *Antes que a Terra fuja* entre 2006 e 2007.

O registro e apreensão da experiência dos grupos valeram-se da metodologia de História Oral, conforme orientações de José Carlos Sebe B. Meihy e Fabíola Holanda (2010). O gênero de história oral trabalhado é a história oral temática e os procedimentos de pesquisa envolvem: realização de entrevistas, transcrição, conferência pelos colaboradores do produto escrito e autorização para o uso. Cabe ressaltar que se trata de uma história oral híbrida, uma vez que as entrevistas dialogam com outros tipos de fontes e documentos já apontados anteriormente, de caráter não exclusivamente oral e narrativo.

No estudo dos grupos, além da identificação de procedimentos das encenações, buscamos também identificar as concepções que emergem do discurso poético e prosaico dos sujeitos e compreender o método por meio do qual se chegou a tais procedimentos.

Entre abril e outubro de 2012 foram realizadas entrevistas com oito integrantes do Dolores, o recorte teve como princípio a diversidade, buscando abarcar tanto os fundadores e integrantes mais antigos do grupo quanto alguns integrantes mais recentes, de forma a relacionar também as diversas funções realizadas por esses integrantes no decorrer do trabalho. Os entrevistados foram: Ananza Macedo, Danilo Monteiro, Dirce Ane, Érika Viana, Fernando Couto, Luciano Carvalho, Sandro Oliveira e Tita Reis. Foram agendadas entrevistas com outros três integrantes do grupo, porém por motivos diversos os integrantes precisaram desmarcá-las. Além das entrevistas, em 22 de março de 2013 foi apresentada ao Dolores¹⁴ a versão prévia do capítulo acerca da *Saga do menino diamante* a fim de obter a devolutiva do grupo em relação aos escritos. Portanto, a presente versão do capítulo conta com observações e inclusões advindas da análise e debate com os integrantes do coletivo.

Entre agosto de 2012 e março de 2013 foram realizadas entrevistas com oito integrantes do ALMA. Nesse caso, as entrevistas foram feitas com todos os artistas que fizeram parte do espetáculo *Antes que a Terra fuja* e que atualmente continuam integrando o grupo. Os entrevistados foram: Ana Rolf, Diego Morroni, Letícia Elisa Leal, Marcello Nascimento de Jesus, Mauro Grillo Gentil, Samara Costa, Thabata Ottoni e Thiago de Oliveira Silva. Seguindo o mesmo procedimento utilizado com o coletivo Dolores, em 22 de abril de 2013 foi apresentada ao coletivo ALMA¹⁵ a versão prévia do capítulo acerca do *Antes que a Terra fuja*. O grupo debateu o material em questão e o presente texto traz alterações que buscaram incluir os pontos levantados na conversa com os demais integrantes do ALMA.

14 Estavam presentes nessa data: Cristiano Carvalho, Dirce Ane, Fernando Couto, Karina Martins, Letícia Carvalho, Luciano Carvalho, Maria Aparecida, Maria Eunice Sobrinho, Marina Coelho, Tati Matos, Tiago Mine, Tita Reis e Yago Albuquerque.

15 Estavam presentes nessa data: Adriana Gaeta Braga, Aline Guarizo, Eliana Maurelli, Letícia Elisa Leal, Marcello Nascimento de Jesus, Mauro Grillo e Thiago de Oliveira Silva.

2. Cultura popular: lutas semânticas e apontamentos de uma práxis periférica contemporânea

Considerando que o teatro de rua é herdeiro das manifestações culturais populares públicas, o entendimento da ação política nesta modalidade teatral está relacionado ao entendimento da dimensão política implícita ou explícita nas manifestações de cultura popular ao longo dos séculos. Mas, afinal o que é cultura popular? Na busca de entender o conceito em questão, nos deparamos com algumas possibilidades e perspectivas que denotam posições políticas e o contexto histórico em que surgiram.

O termo *cultura popular* é composto por dois conceitos não menos complexos: *cultura* e *popular*. A partir dos estudos de Raymond Williams (2007) tomamos conhecimento da origem latina do termo cultura¹⁶, a saber: *colere*, verbo com ampla gama de significados, construídos ao longo do tempo, entre os quais se destacam: cultivar e honrar com veneração (que mais tarde veio a ser “cultuar”). Cultivo e cuidado tornaram-se os sentidos principais da palavra, pelo menos a partir de Cícero, e seu uso referia-se primordialmente à agricultura. A partir do início do século XVI houve um processo de metaforização da palavra, durante o qual ela passa a significar não somente crescimento natural, mas também desenvolvimento humano.

Segundo Williams, na contemporaneidade três são as categorias amplas e ativas de uso do termo:

[...] (i) o substantivo independente e abstrato que descreve um processo de desenvolvimento intelectual, espiritual e estético, a partir do S18, (ii) o substantivo independente, quer seja usado de modo geral ou específico, indicando um modo particular de vida, quer seja de um povo, um período, um grupo ou da humanidade em geral, desde Herder e Klemm [...] (iii) o substantivo independente e abstrato que descreve as obras e práticas da atividade intelectual e, particularmente, artística (WILLIAMS, 2007, p. 121).

Williams ressalta que atualmente o terceiro sentido - cultura referindo-se às artes: música, literatura, pintura, escultura, teatro e cinema - é o mais difundido.

Terry Eagleton (2005) detalha a análise de Williams, apresentando os contextos políticos e históricos em que se estabeleceram cada um dos três usos do conceito de cultura. O primeiro, referindo-se ao desenvolvimento intelectual, tornou-se sinônimo de

¹⁶ O autor refere-se à palavra *culture*, da língua inglesa, porém a palavra portuguesa *cultura* também vem da mesma raiz latina.

civilização e se estabeleceu principalmente na França, no período Iluminista, tendo sido utilizado, inclusive, como “justificativa” para o imperialismo e o expansionismo napoleônicos. O segundo, referente a um modo de vida característico, estruturou-se originalmente na Alemanha, como resposta aos ímpetus expansionistas da França, no bojo no Romantismo e com fortes traços idealistas. Estes dois usos tornam-se, na virada do século XIX, antagônicos, pois *civilização* (sinônimo ao primeiro sentido de cultura) era vista pelos germânicos da época como “[...] abstrata, alienada, fragmentada, mecanicista, utilitária, escrava de uma crença obtusa no progresso material” (EAGLETON, 2005, p. 23), enquanto que cultura era tida como holística, orgânica e sensível. O terceiro, referente às artes, concerne, concomitantemente, ao seu empobrecimento e sua intensificação. Empobrecimento porque sugere que as atividades humanas contemporâneas, excluídas as do campo artístico, não tem potência criativa e imaginativa, o que restringe essas faculdades à pequena proporção de homens e mulheres eruditos que teriam condições de produzir ou fruir da chamada alta cultura. Intensificação porque as artes podem se tornar uma espécie de oásis de valor, conferindo materialidade à ideia abstrata de cultura. O autor aponta que as artes podem apresentar um indicador sensível da qualidade de vida como um todo¹⁷, mas ressalta que elas herdam não apenas a noção de cultura como forma de vida, mas também o viés normativo da cultura como *civilização*, assim

[...] se a erudição e as artes são os únicos enclaves sobreviventes de criatividade, então certamente estamos com um problema terrível. Em que condições sociais fica a criatividade confinada à Música e à Poesia, enquanto a Ciência, a tecnologia, a política, o trabalho e a domesticidade tornam-se monotonamente prosaicos? Pode-se fazer a essa noção de cultura a famosa pergunta de Marx à religião: Para que alienação deplorável é essa transcendência uma pobre compensação? (EAGLETON, 2005, p. 36).

Para Williams, a palavra *culture* é considerada uma das mais complicadas de sua língua nativa (posição compartilhada por Eagleton) e é utilizada em diversas disciplinas e contextos político-sociais, por vezes antagônicos, mas

[...] o significativo é o leque e a sobreposição de sentidos. O complexo de significados indica uma argumentação complexa sobre as relações entre desenvolvimento humano geral e um modo específico de vida, e entre ambos e as obras e práticas da arte e da inteligência (WILLIAMS, op cit., p. 122).

¹⁷ Esta afirmação parte da análise que o autor faz das “mais férteis correntes literárias inglesas”, referindo-se ao período entre os críticos ingleses William Wordsworth e George Orwell.

A partir da mesma perspectiva, Eagleton afirma que:

A ideia de cultura, então, significa uma dupla recusa: do determinismo orgânico, por um lado, e da autonomia do espírito, por outro. É uma rejeição tanto do naturalismo como do idealismo, insistindo, contra o primeiro, que existe algo na natureza que a excede e a anula, e, contra o idealismo, que mesmo o mais nobre agir humano tem suas raízes humildes em nossa biologia e no ambiente natural (EAGLETON, op cit. p. 14).

Danilo Monteiro¹⁸, integrante do Dolores, tratando da influência do “arsenal” de Brecht no grupo, comenta que é “preciso superar um conceito de arte dominante existente em determinada época, caso se queira lutar contra os conceitos dominantes em um sentido mais geral, contra o sentido político do qual os conceitos estéticos não estão separados”. A noção de cultura como erudição ou Belas Artes (presente na história do desenvolvimento do conceito, como indicado por Williams e Eagleton) não são suficientes para analisar os trabalhos dos grupos-foco desta pesquisa. Nesse sentido, a proposição dos integrantes do Dolores em se denominarem como trabalhadores ou trabalhadores-artistas e não exclusivamente como artistas é uma tomada de posição frente à arte elitista que contribui na reprodução das desigualdades sociais, quer seja pela forma e conteúdo reacionários expressos nas obras ou pela inacessibilidade geográfica e econômica dos trabalhos. Nessa perspectiva, a arte dos coletivos ALMA e Dolores estaria mais próxima do que se convencionou chamar de cultura popular, do que da cultura erudita, mas a questão é complexa e demanda mais reflexões, inclusive do torno do que seria popular.

O conceito pressuposto por popular também tem uma ampla e contraditória gama de significados. A partir de Williams (2007, p. 318-320) lemos que o conceito tem origem no latim *popularis* (pertencente ao povo) e era usado sobretudo nos contextos jurídicos e políticos. No século XVI, popular ganhou também o sentido de “baixo” ou “inferior” e no final do século XVIII, o sentido moderno predominante de “amplamente aprovado” ou “benquisto” (este último utilizado provavelmente a partir do século XIX). Houve, portanto, uma transição entre sentidos antitéticos, porém o sentido mais antigo, de caráter negativo, continuou coexistindo com o sentido afirmativo.

Marilena Chaui (1983) indica que, desde meados do século XIX, com o advento dos nacionalismos patrióticos europeus, em especial a partir de Napoleão e da derrota de

18 Em entrevista a mim concedida, constante no Anexo II.

1848, o conceito de popular vem tendo duplo tratamento “como resíduo tradicional da nação (folclore) e como perigo contínuo para a pátria (as classes populares)” (CHAUI, 1983, p. 29). Nos nacionalismos do século XX, inclusive os brasileiros, houve não apenas a oscilação entre as duas formas de tratamento do popular, mas também a tentativa contraditória de junção de ambas. Em relação ao campo cultural, a autora, a partir de algumas teses de Antonio Gramsci, apresenta outros significados simultâneos do termo. Para Gramsci, popular pode significar as capacidades dos artistas ou intelectuais de: apresentar ideias reconhecíveis espontaneamente pelo povo, o que é próximo ao sentido de amplamente aprovado (por exemplo, as obras de Shakespeare); captar na consciência popular ideias que alteram a visão de mundo e suas obras, recusando a perspectiva tutelar (Victor Hugo e Tolstói); utilizar-se de situações sociais contemporâneas como mote para críticas sociais identificáveis pelo povo (Goldoni e Dostoiévski); ou, por fim, estar ligado aos sentimentos populares, independente do valor artístico da obra (como o seria o caso do melodrama e do folhetim), apontados por Gramsci como mecanismos de compensação para a alienação concreta do povo.

As análises gramscianas tomam a perspectiva das determinações da divisão social das classes para tratar o conceito de popular, nesse sentido.

[...] o popular na cultura significa, portanto, a transfiguração expressiva de realidades vividas, conhecidas, reconhecíveis e identificáveis, cuja interpretação pelo artista e pelo povo coincidem. Essa transfiguração pode ser realizada tanto pelos intelectuais “que se identificam com o povo” quanto por aqueles que saem do próprio povo, na qualidade de seus intelectuais orgânicos (CHAUI, 1983, p. 17).

Após esta breve explanação acerca dos conceitos de *cultura* e de *popular*, chegamos ao conceito composto cultura popular. O etnomusicólogo Ricardo Moreno de Melo (2006) afirma que o conceito não era utilizado pelo povo, mas por outros (elite burguesa e aristocrática)¹⁹ e tinha pelo menos dois sentidos antigos: tipos inferiores de obra, que buscavam a aprovação popular e também o sentido mais moderno de “benquisto por muitas pessoas”, sentidos estes coincidentes com as definições de *popular* para Williams e Gramsci. A cultura popular como “cultura realmente feita pelo povo para si próprio” (WILLIAMS, 2007, p.319) tem um significado distinto dos demais e relaciona-se com o sentido de *Kultur des Volkes* (cultura dos povos), de Johann Gottfried von Herder, do final do século XVIII.

¹⁹ Ricardo Moreno de Melo, op cit., p. 68, destaca também, a partir de Roger Chartier, que os realizadores das práticas ditas populares não se nomeavam (e ainda não se nomeiam) como tal, a não ser de forma reflexa.

Herder e os irmãos Grimm, citados por Melo, “viam na cultura popular, e mais precisamente na poesia popular um tipo de produção coletiva, desindividualizada, expressão dos anseios e desejos de toda a coletividade” (MELO, op. cit., p.62).

A visão de Herder e dos irmãos Grimm, ao mesmo tempo em que ressalta aspectos da cultura que iremos encontrar nas análises posteriores de Mikhail Bakhtin e Peter Burke, demonstra um idealismo típico do pensamento romântico nascente da época. De certa forma, afirmar a cultura popular como expressão dos desejos de toda a coletividade é considerar o povo como uma massa uniforme e cristalizada. Tal, proposição, segundo Nestor Garcia Canclini (1983) aproxima-se da ideia de uma cultura popular existente *a priori*, expressão metafísica da personalidade de um povo, desvinculada das relações sociais.

Seguindo o caminho de disputa semântica em torno do conceito cultura popular, é possível observar que, ao longo da Idade Moderna, ele foi paradoxalmente apropriado em contextos diversos para justificar tanto a estruturação dos Estados-Nação (cultura popular como elemento constituinte básico da unidade nacional) quanto a diversidade ou resistência à unidade (cultura popular como resistência a unificação nacional). No último caso, pode-se, por exemplo, citar a luta dos catalães e bascos, na Espanha.

Para Peter Burke, cultura popular se refere a “um sistema de significados, atitudes e valores partilhados e as formas simbólicas (apresentações, objetos artesanais) em que eles são expressos ou encarnados” (2010, p.11). Melo (2006) considera a perspectiva de Burke como sendo de inclinação idealista, por privilegiar uma visão de cultura ligada ao campo das crenças, dos valores e das ideias²⁰. Contrapondo-se a essa visão, Melo apresenta a visão do antropólogo argentino Néstor Garcia Canclini, segundo a qual a conceituação de cultura “não se encaminha no sentido de identificar o cultural como ideal, nem o de material com social, nem sequer imagina a possibilidade

²⁰ Peter Burke reconhece, na introdução à edição espanhola, reproduzida na edição brasileira por sugestão do autor, que seu estudo não era suficientemente político, especialmente devido a pouca ênfase que ele próprio conferiu ao papel do Estado nos processos de transformação cultural. O historiador inglês reconhece também que optou por uma definição mais restrita de cultura, devido ao fato de que no início de seu processo de pesquisa (começo dos anos 1970) a nova história sociocultural ainda não era suficientemente amadurecida e, por consequência, havia poucas publicações disponíveis para que se pudesse escrever uma história sociocultural geral do início da Europa Moderna.

O autor destaca ainda que, ao utilizar os termos-chave “artefatos” e “apresentações”, seu intuito era que eles fossem interpretados de forma mais ampla, “estendendo a noção de 'artefato' para incluir construções culturais tais como as categorias de doença, sujeira, gênero ou política, e a de 'apresentação' para abarcar formas de comportamento culturalmente estereotipadas, tais como festas ou violência” (2010, p.23). No entanto, como ele mesmo admite, seu estudo se concentrou numa “série mais estreita de objetos [...] a despeito da tentativa de colocar esses objetos e atividades em um contexto social, econômico e político mais amplo” (BURKE, op. cit.).

de analisar esses níveis de maneira separada” (CANCLINI, 1983, p.29). Canclini define cultura como:

Produção de fenômenos que contribuem, mediante a representação ou reelaboração simbólica das estruturas materiais para a compreensão, reprodução ou transformação do sistema social, ou seja, a cultura diz respeito a todas as práticas e instituições dedicadas à administração, renovação e reestruturação de sentido (ibid., p. 29).

O autor prefere falar em *culturas populares*, sempre no plural, e indica que estas culturas,

[...] se constituem por um processo de apropriação desigual dos bens econômicos e culturais de uma nação ou etnia por parte dos seus setores subalternos, e pela compreensão, reprodução e transformação, real e simbólica, das condições gerais e específicas do trabalho e da vida (ibid., p. 43).

Ou seja, as culturas populares se definem por oposição à cultura hegemônica, mas não de forma estática, idealista e absoluta, mas como resultado da desigualdade e dos conflitos e contradições. As esferas das diferentes culturas são interdependentes, ainda mais no estágio avançado do capitalismo em que nos encontramos.

Canclini utiliza o conceito de hegemonia também a partir de Gramsci; desse modo hegemonia pode ser entendida como

[...] uma direção geral (política e cultural) da sociedade, um conjunto articulado de práticas, ideias, significações e valores que se confirmam uns aos outros e constituem o sentido global da realidade para todos os membros de uma sociedade, sentido experimentado como absoluto, único e irrefutável porque interiorizado e invisível como o ar que se respira (CHAUI, 1983, p. 19).

A hegemonia atua como direção cultural e também como direção política, e seu movimento totalizador propicia o surgimento de uma contra-hegemonia, uma resposta daqueles que resistem à opressão da cultura dominante. A definição de cultura popular de Canclini e o conceito de hegemonia em Gramsci nos parecem particularmente úteis para a compreensão dos objetos da presente pesquisa. Inclusive, o coletivo Dolores promove, junto com outros grupos militantes, um movimento denominado *Carnaval Contra-Hegemônico*, uma experiência de resistência cultural que será apresentada mais adiante neste mesmo capítulo.

Culturas populares em terras tupiniquins

Dando um salto temporal, com intuito de se aproximar da realidade nacional, no Brasil do século passado também ocorreu um processo contraditório de apropriação do conceito de cultura. Como exemplo dessa contradição pode-se citar o Manifesto do Centro Popular de Cultura – CPC, uma declaração de princípios da vanguarda popular revolucionária no campo da cultura, escrita por Carlos Estevam Martins, em 1962.

Marilena Chaui aponta diversas contradições no manifesto, a começar pelo fato de ele não se dirigir ao povo, mas aos intelectuais e artistas “alienados”. Considerando que o manifesto é oriundo de uma organização supostamente popular, é de se estranhar essa perspectiva, afinal ele também deveria se dirigir a seus pares populares.

O manifesto classifica em três tipos a arte ligada de alguma forma ao povo: a arte popular revolucionária, a arte do povo e a arte popular. A primeira é aquela praticada pelo CPC, na qual o artista deveria ser uma espécie de missionário, abrindo mão dos valores de sua classe de origem e optando pelo povo. A arte popular revolucionária (APR) existiria em oposição à arte alienada burguesa, servil e idealista. Diferentemente da arte alienada, na APR o gosto do artista não privilegia a forma, em detrimento do conteúdo. Nela, o artista é *realmente livre*, pois tem consciência das leis objetivas da história²¹. Por conta desta consciência o artista deveria *determinar o que é necessário para o povo*.

Apesar de ter afirmado a arte popular revolucionária em oposição à arte “superior” alienada, para poder descrever a arte do povo e a arte popular, o manifesto se utiliza novamente da arte burguesa para demonstrar a suposta “inferioridade” das outras duas formas.

A arte do povo é predominantemente um produto das comunidades economicamente atrasadas e floresce, de preferência, no meio rural ou em áreas urbanas que ainda não atingiram formas de vida que acompanham a industrialização. O traço que melhor a define é que nela o artista não se distingue da massa consumidora. Artistas e público vivem integrados no mesmo anonimato e o nível de elaboração artística é tão primário que o ato de criar não vai além de um simples ordenar os dados mais patentes da consciência popular (MARTINS apud CHAUI, 1983, p. 89-90).

21 Esta expressão denota o determinismo e evolucionismo presentes na perspectiva de parcela dos integrantes do Centro Popular de Cultura - CPC à época do citado manifesto. Nesta perspectiva parece fácil descobrir e se alinhar em relação às “leis objetivas” da história, como se a história não se concretizasse também como fruto da contingência (SANTOS, 1999) e de interações complexas (MORIN, 2003).

A terceira forma, a arte popular, corresponderia à apropriação do conteúdo da arte do povo por um grupo profissionalizado de especialistas que a reproduz de forma massiva. Poderíamos relacionar esta terceira forma dentro do campo conceituado por Adorno (2006) como indústria cultural. Nela, “os artistas se constituem assim num estrato social diferenciado do seu público o qual se apresenta no mercado como mero consumidor de bens cuja elaboração e divulgação escapam de seu controle” (CHAUI, 1983, p. 90).

Para Chauí, o que fica explícito no manifesto é o desejo do “missionário do CPC” em ser vanguarda, escapando ao anonimato do “artista do povo” e a massificação do “artista popular”. Assumindo uma perspectiva heroica, o artista revolucionário se distinguiria do povo, na medida em que este é inculto, e, ao mesmo tempo, se declara parte do povo, porque tem consciência de suas necessidades e, assim, deseja assumir a condução do “exército de libertação nacional”. Sua concepção de povo oscila entre sinônimo de classe dominada, sem-poder (que é olhada com desprezo pelos artistas revolucionários) e vanguarda, um fantasmagórico “bom povo” ou povo “essencial”, no qual o artista do CPC se enquadraria. Como é possível observar, os sentidos antitéticos de *popular* também se perpetuaram no Brasil, inclusive coexistindo de forma paradoxal dentro de uma mesma organização e projeto político.

Também em âmbito governamental, sentidos contraditórios do que seria *cultura popular* coexistiram em uma mesma proposta de políticas públicas. Durante o período da ditadura civil-militar o conhecido dramaturgo Jorge Andrade redigiu um documento intitulado *Linhas Fundamentais de Ação Cultural*, que serviu de base para as políticas públicas culturais do município de São Bernardo, na gestão do Prefeito Tito Costa (1977-1982)²².

Neste documento, no contexto da democratização do acesso cultural, o autor propunha levar cultura aos homens das periferias, pois estes seriam incultos, alienados e despreparados. Tal adjetivação do homem periférico expressa uma proposta verticalizadora, na qual a cultura é tratada a partir da dualidade entre produção e consumo, restando aos sujeitos das classes subalternas a posição sobretudo de consumidores.

O documento *Linhas Fundamentais de Ação Cultural* seguiu, de certa forma, as linhas apresentadas no *PAC – Programa de Ação Cultural* (lançado em 1973, no governo do General Médici) e na *Política Nacional de Cultura* (promulgada em 1975,

²² Cf Mário Fernando Bolognesi, 1996, p. 35-36.

no governo Geisel). Ambos os documentos estruturavam as diretrizes nacionais de política cultural, as quais se apoiaram na ideia de uma bizarra, confusa e complicada unidade nacional e forjaram o ocultamento das cisões de classe. Ainda segundo Bolognesi, estes programas federais eram profundamente contraditórios, pois buscavam desenvolver a indústria cultural e, ao mesmo tempo, folclorizar o patrimônio cultural das classes oprimidas, tomando-o como peça de museu, estático e pertencente ao passado. A folclorização do patrimônio cultural de certa forma se aproxima da compreensão de cultura popular como resultante exclusiva da absorção caótica e inconsciente da cultura erudita (teoria do rebaixamento). Burke (2010) e Gomes (1992) levantam aguçadas críticas a esta perspectiva, ressaltando que há uma mão dupla entre aquilo que se convencionou chamar de alta e baixa tradição, portanto a oposição entre erudito e popular não dá conta da complexidade do tecido social.

No próprio exemplo dos coletivos ALMA e Dolores percebe-se a mão dupla entre alta e baixa tradição, pois ambos os grupos se originaram na periferia da cidade de São Paulo, com integrantes oriundos das classes populares, mas que também foram influenciados pela cultura erudita. Apesar do limitado acesso à cultura “oficial” que os jovens fundadores de ambos os coletivos eram sujeitos à época da criação dos grupos, havia as oficinas culturais públicas, entre outros locais, que contribuíram com a formação dos sujeitos que mais tarde viriam a fundar seus próprios grupos.

Se considerarmos a classificação defendida pelo CPC, podemos afirmar que tanto as artes do povo (em diversas das quais não se distinguem artistas de massa consumidora), quanto a arte popular massificada e o conhecimento formal acadêmico influenciaram o trabalho dos grupos em questão. Por exemplo, nos relatos dos integrantes do ALMA é possível identificar a influência dos movimentos musicais *reggae* e *punk rock*, que se afirmavam como resistência cultural, ao mesmo tempo em que eram apropriados pela indústria cultural. Também nos relatos dos integrantes do Dolores, a música caipira é tida como influência para a criação artística desde os primeiros saraus realizados pelo grupo e, de forma breve, poderíamos afirmar que nela também é possível reconhecer o paradoxo resistência cultural-massificação. Além disso, em ambos os grupos, desde seus primeiros anos de existência, parte dos integrantes foram ingressando no ensino superior ou os grupos foram agregando pessoas com formação universitária. Enfim, os grupos ALMA e Dolores, dentro das condições materiais concretas de existência, vêm se apropriando do patrimônio cultural da humanidade de forma desigual – uma vez que as dificuldades de acesso não podem ser

superadas por completo no âmbito do sistema capitalista - se reconhecendo como classe popular e buscando transformar a realidade social na qual estão envolvidos por meio da reelaboração simbólica de suas vidas, reelaboração essa que é materializada em suas obras artísticas. Nesse sentido, o trabalho de ambos pode ser considerado cultura popular de orientação contra-hegemônica, conforme a formulação anteriormente citada de Canclini (1983).

Festas e risos: o reino utópico da cultura popular medieval e renascentista

Mikhail Bakhtin traz à tona em *Cultura Popular na Idade Média e Renascimento* (2010) as dimensões da cultura popular medieval e renascentista europeia, tendo como fonte principal a obra de François Rabelais e o contexto histórico no qual ele estava inserido. Segundo o autor, a obra de Rabelais é um exemplo do complexo processo de relação entre a cultura popular e a chamada “grande literatura”.

Bakhtin subdivide as manifestações da cultura popular medieval em três grandes categorias: ritos e espetáculos (entre eles, o carnaval); obras cômicas verbais (orais ou escritas) e as formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro (juramentos, insultos etc.). Nas três categorias o aspecto cômico, a manifestação do riso, ganhava destaque. O riso é uma categoria central na análise de Bakhtin. Apesar de ter sido desprezado pela cultura oficial da época (oriunda do clero, burguesia ascendente e aristocracia) e também por grande parte dos teóricos que analisaram o período, o riso é uma dimensão primordial da cultura popular da época e explicita o caráter dualista do período em questão.

Por um lado, a ideologia da época era caracterizada pelo “tom sério” exclusivo da cultura medieval oficial, o conteúdo desta ideologia era composto por

[...] ascetismo, crença numa sinistra providência, papel dominante desempenhado por categorias como o pecado, a redenção, o sofrimento, e o próprio caráter do regime feudal consagrado por essa ideologia: suas formas de opressão e de extrema intimidação determinaram esse tom exclusivo, essa seriedade congelada e pétrea. O tom sério afirmou-se como a única forma que permitia expressar a verdade, o bem, e de maneira geral tudo que era importante, considerável. O medo, a veneração, a docilidade, etc., constituíam por sua vez os tons e matizes dessa seriedade (BAKHTIN, 2010, p. 64).

Por outro lado, no período de festas o mundo “virava de cabeça para baixo”, a possibilidade da liberdade, da igualdade, da abundância, do prazer, surgia com relativa aceitação oficial e com grande envolvimento popular. Bakhtin (2010) dá especial

destaque às festividades do Natal e ao período carnavalesco, mas Burke (2010) ressalta também as festas de família, como o casamento; festas de comunidade, como a festa do santo padroeiro de uma cidade ou paróquia; festas anuais: Páscoa, Primeiro de Maio, o Solstício de Verão, Ano Novo, Dia de Reis. Nestas datas criava-se um segundo mundo e uma segunda vida, vida que era possível de ser vivida somente em ocasiões determinadas. No tocante a esse aspecto dual (ou paradoxal) da cultura medieval e do início da Idade Moderna, a visão de Burke pode ser considerada semelhante à de Bakhtin, já que o primeiro também destaca que na cultura popular europeia o cenário mais importante era a festa e que no período das festas, em especial no carnaval, se instaurava um paradoxo entre o mundo em festa e o mundo cotidiano. Bakhtin ressalta ainda que nas festas oficiais não era possível que o riso se manifestasse de forma potente como nas manifestações exteriores às instituições. As manifestações populares ocorriam de maneira paralela às festividades oficiais, muitas vezes gravitando em torno destas últimas, mas, ainda assim, mantendo uma independência dinâmica e efêmera.

Antecedendo a quaresma, época de jejum e abstinência, o carnaval era uma época de atividade sexual particularmente intensa, uma festa de êxtase e libertação, mas também de agressão, destruição, profanação (era grande o número de mortos no período), seus principais temas (reais e simbólicos) eram comida, sexo e violência (BURKE, 2010).

É importante destacar que até meados da Idade Moderna o carnaval compreendia toda uma estação, que ia do fim de dezembro até a quaresma, era a maior festa popular do ano, quando se podia expressar o que se pensava com relativa impunidade. O carnaval medieval pode ser compreendido como uma peça imensa, em que as principais ruas e praças se convertiam em palcos, a cidade se tornava um teatro sem paredes, e os habitantes eram os atores e espectadores. A ação dessa gigantesca peça era um conjunto de acontecimentos estruturados mais ou menos formalmente. Durante toda a estação havia comidas, bebidas e brincadeiras e os acontecimentos mais formais, como desfiles de carros alegóricos, aconteciam nos últimos dias do período.

Para as chamadas classes altas o carnaval simbolizava caos, desordem, desgoverno, para as ditas classes baixas, entre muitas outras significações, servia também como válvula de escape para desejos sexuais e impulsos agressivos normalmente reprimidos, um meio de purgar os sentimentos e compensar as frustrações.

Burke ressalta, porém, que a função mais evidente do carnaval era a diversão, a celebração da própria comunidade nas habilidades de montar um bom espetáculo e

talvez a zombaria contra os forasteiros. Bakhtin vai além, parte do conceito de *realismo grotesco* e considera-o como um tipo específico de imagens e de concepções estéticas da vida prática presentes em todas as manifestações da cultura cômica popular. Em suas palavras:

No realismo grotesco, o elemento material e corporal é um princípio profundamente *positivo*, que nem aparece sob uma forma egoísta, nem separado dos demais aspectos da vida. *O princípio material e corporal é percebido como universal e popular, e como tal opõe-se a toda separação das raízes materiais e corporais do mundo, a todo isolamento e confinamento em si mesmo, a todo caráter ideal abstrato, a toda pretensão de significação destacada e independente da terra e do corpo.* [...]

O porta-voz do princípio material e corporal não é aqui nem o ser biológico isolado nem o egoísta indivíduo burguês, mas o *povo*, um povo que na sua evolução cresce e se renova constantemente (BAKHTIN, 2010, p.17).

Para o teórico russo, o grotesco medieval e renascentista tinha uma compreensão espontaneamente materialista e dialética da existência e, neste contexto, o riso tinha potencial revolucionário. O riso trazia uma significação positiva, regeneradora, criadora, com potencial de assegurar a cura e o renascimento. Simbolicamente, o riso garantia a vitória sobre o poder sagrado (sobre a morte, sobre o mundo do além) e sobre o poder mundano (sobre a hierarquia e a aristocracia).

Citando Herzen (1954), Bakhtin lembra que *só os iguais riem entre si* e afirma o riso como um libertador não apenas do censor exterior (instituições), mas também do grande censor interior (medo do sagrado, do passado, do poder), logo, o riso “menos do que qualquer outra coisa, jamais poderia ser um instrumento de opressão e embrutecimento do povo” (ibid., p.81), porque ninguém nunca conseguiu torná-lo inteiramente oficial.

Fazendo um breve paralelo, Burke questiona se o espírito carnavalesco (presente em todas as manifestações populares) seria uma forma de controle ou de protesto social. Sua perspectiva ressalta os paradoxos da época, pois “os rituais de revolta efetivamente coexistiram com um sério questionamento da ordem social, política e religiosa, e por vezes um se converteu no outro” (BURKE, 2010, p. 275). Na dinâmica complexa do período as investidas das autoridades foram inúmeras, sempre que as instituições percebiam os perigos de ordem política, material ou “espiritual” (motivações teológicas) elas “atacavam”, limitando a possibilidade de realização das festas.

Ainda segundo Burke, essas investidas aconteceram em épocas distintas em cada uma das regiões que formavam a Europa pré-Revolução Francesa, uma vez que as

distâncias eram grandes (especialmente antes do advento da imprensa) e as condições socioeconômicas eram muito distintas. O fato é que as manifestações subsistiam sempre na linha tênue entre proibição e permissão (ou “omissão”). O medo da elite é de que houvesse mais casos de transferência de códigos, da linguagem do ritual para a linguagem da rebelião.

Ao cotejarmos as pesquisas de Bakhtin e Burke acerca da temática da *cultura popular*, ressaltadas as especificidades de cada disciplina científica matriz da análise dos autores e o recorte histórico existente, podemos perceber a ousadia da análise bakhtiniana, dando destaque à força revolucionária do riso, seu valor político em si mesmo, não somente a despeito da possibilidade de conversão do rito em rebelião. Bakhtin enxerga o mundo “virado de cabeça para baixo”, mas essa inversão não é apenas diversão no sentido fraco (como lazer), vai além, significando distanciamento e superação da alienação (ainda que de maneira efêmera).

A cultura cômica popular medieval continha os embriões de uma nova concepção de mundo, dialética, mas por estarem dispersos, em condições de isolamento (geográfico e social) e restritos às festas e à língua falada familiar, tais embriões eram incapazes de crescer e de se desenvolver. Somente com a penetração na grande literatura foi possível o desenvolvimento de uma nova consciência histórica, livre e crítica. Para Bakhtin, a expressão suprema do riso da Idade Média está expressa na obra de Rabelais.

A obra de Rabelais e, de certa forma, a literatura do Renascimento incorporaram mil anos de riso popular e extraoficial. Este foi o momento da eclosão da consciência histórica, quando o riso adquire uma consciência artística e política.

No período da Alta Renascença, até o fim da Idade Moderna, o potencial revolucionário do riso foi se degradando, com as festividades relegadas à vida privada e o individualismo crescente na sociedade. Burke (2010) chamou esse processo de *Vitória da Quaresma*. Interessa-nos agora, no século XXI, descobrir onde e como a chama revolucionária do riso continua acesa e caçar suas fagulhas em meio à massificação de uma era assolada pela indústria cultural. No escopo desta pesquisa a prospecção das fagulhas demanda um reconhecimento do processo histórico de desenvolvimento do teatro popular e das artes circenses.

Cultura(s) popular(es) e teatro popular (e de rua): breves observações

Bakhtin (2010) realça que o riso popular se desenvolveu na cultura popular medieval trazendo a herança das saturnais romanas e também do mimo antigo. Nos

folguedos medievais começaram a se desenvolver os rudimentos da sensação de história, característica do Renascimento.

Porém, após o século XVI, o riso dissocia-se paulatinamente da tradição popular e perde seu universalismo, na medida em que ele é “dirigido contra uma pessoa isolada” (BAKHTIN, 2010, p. 98). As “luzes” da Renascença ofuscaram o riso e relegaram-no à vida privada. Talvez seja possível relacionar a proposição bakhtiniana com o que Walter Benjamin (1994) chama de *perda da capacidade narrativa* e também com o processo que Burke (2010) nomeia como *o declínio do épico*, que ocorreu simultaneamente à difusão da alfabetização, cujo processo não ocorreu ao mesmo tempo em toda a Europa Ocidental. Ao longo da Idade Moderna a difusão da alfabetização foi ocorrendo de forma lenta e gradual, em grande parte influenciada pela expansão do protestantismo.

Para Benjamin (1994), já em 1936 a arte de narrar estava em vias de extinção, o que se relacionava diretamente com a perda da faculdade de intercambiar experiências. O nascimento do romance seria o primeiro indício do processo que culminaria na morte da narrativa. Destaca o autor que, diferentemente da narrativa, a origem do romance é o indivíduo isolado, sendo que ele “nem procede da tradição oral, nem a alimenta” (BENJAMIM, 1994, p. 201). Outro fator de extrema importância para o declínio do épico é a difusão da informação, uma forma de comunicação que, apesar de ter origens antigas, se consolidou com a imprensa, no alto capitalismo.

O ritmo do trabalho moderno destruiria o direito ao tédio, “o pássaro do sonho que choca os ovos da experiência”.

Com isso, desaparece o dom de ouvir, e desaparece a comunidade dos ouvintes. Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. [...] E, assim, essa rede se desfaz hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual. (ibid., 1994, p. 204).

Assim, é possível relacionar o período histórico de ascensão do romance e da informação (imprensa) com o declínio do potencial épico e, concomitantemente, com o processo de confinamento das festas e do riso à esfera privada.

Escrito por um escritor renascentista, o *Romance cômico*, de Paul Scarron, traz personagens citados por Bakhtin como exemplos do mundo paralelo criado pelo riso popular, em pleno período de transição moderna:

[...] a companhia de cômicos ambulantes não é um micromundo estritamente

profissional à imagem das outras profissões. A companhia opõe-se ao conjunto do mundo organizado e consolidado; ela forma um universo meio real meio utópico, subtraído até certo ponto das regras convencionais e entravadoras, gozando até certo ponto dos direitos e privilégios do carnaval, dos privilégios conferidos à festa popular (BAKHTIN, 2010, p. 91-92).

Nos tempos modernos, de certa forma, as festividades e folguedos da corte: mascaradas, procissões, alegorias, fogos de artifício etc., retomavam a tradição do carnaval e a tradição cômica grotesca sobrevive até hoje e “luta por seu direito à existência, tanto nos gêneros canônicos inferiores (comédia, sátira, fábula) como particularmente nos gêneros não canônicos” (BAKHTIN, 2010, p. 88) como o romance e os gêneros burlescos. O teatro popular, na figura dos artistas de rua e de *commedia dell'arte* Tabarin²³ e Turlupin²⁴, também é citado por Bakhtin como gênero onde sobrevive o cômico grotesco.

O riso no contexto da indústria cultural ou Quem guarda os portões da fábrica?

Retomando o exposto a respeito do potencial revolucionário do riso, é necessário apresentar uma contraposição deste argumento em relação à contemporaneidade, a partir de Theodor Adorno em *Indústria cultural e sociedade* (2006). O pensador, ligado à Escola de Frankfurt, traça sua análise como uma metralhadora crítica, não enxergando vestígios de potencial emancipatório dentro do âmbito da indústria cultural. Planificação, massificação, falsificação da liberdade são os resultados do processo globalizante da cultura de massa que tem, ainda hoje, os Estados Unidos da América como o principal centro de irradiação.

Adorno realça a dependência dos monopólios culturais aos setores mais poderosos da indústria - atualmente poderíamos falar também da dependência aos setores mais poderosos do capital financeiro - e afirma que o mundo inteiro é forçado a passar pelo crivo da indústria cultural. Neste processo, “cultura” e propaganda fundiram-se em uma mesma roda-viva, que gera necessidades e, na mesma medida, as mostra inalcançáveis, restando ao espectador sujeitado, a condição de resignar-se.

Para dar um exemplo do impacto da indústria cultural em terras tupiniquins, na

23 Nome de um tipo de bufão que foi assumido por vários artistas, sendo um dos mais famosos entre eles Juan Salomón, um charlatão e farsante de praça pública, vendedor de bálsamos e unguentos, que se tornou ilustre durante o reinado de Luís XIII (GAZEAU, 1995).

24 Turlupin ou Belleville, pseudônimos de Enrique Legrand, cômico do Palácio de Borgonha, que representava os papéis de criado e trapaceiro. Junto com Gros-Guillaume ou Guillermón e Gauthier-Garguille obteve grande destaque a partir de 1629 (GAZEAU, 1995).

contemporaneidade, podemos dizer que a principal diferença entre as tribos juvenis de pagodeiros, sertanejos universitário ou roqueiros *emo*²⁵, é a loja do *shopping center* onde eles compram suas roupas. Não é preciso grande esforço para perceber que o que se produz nestes “estilos” são variações do mesmo tema, planejadas na linha de produção da mesma fábrica capitalista.

Nesse contexto, “a diversão é o prolongamento do trabalho no capitalismo tardio. Ela é procurada pelos que querem se subtrair aos processos de trabalho mecanizado, para que estejam de novo em condições de enfrentá-lo” (ADORNO, 2006, p. 30). Para esse tipo de divertimento, o riso se transforma em um instrumento fraudador da felicidade.

Na falsa sociedade, o riso golpeou a felicidade como uma doença, arrastando-a na sua totalidade insignificante. Rir de alguma coisa é sempre escarnecer; a vida que, segundo Bergson, rompe a crosta endurecida passa a ser, na realidade, a irrupção da barbárie, a afirmação de si que, numa ocasião social, celebra a sua liberação de qualquer escrúpulo (ibid., p.36).

Tomando como exemplo os desenhos animados, inclusive os dos personagens de Walt Disney, como o Pato Donald, Adorno destaca que “a quantidade de divertimento converte-se na qualidade da crueldade organizada [...]. A hilaridade trunca o prazer que poderia resultar, em aparência, da visão do abraço [...].” (ibid., p. 33). Assim, os desenhos animados, além de habituar os sentidos a um novo ritmo (o da indústria cultural), tem também o efeito de “martelar em todos os cérebros a antiga verdade de que o mau trato contínuo, o esfacelamento de toda resistência individual, é a condição de vida nesta sociedade” (ibid., p. 33).

No âmbito da produção e consumo em série o divertimento puro é excluído do rol de possibilidades culturais, pois todo o divertimento passa a ter obrigatoriamente um sentido: o lucro. Por isso, “[...] já não soam os guizos do bufão, mas sim o molho de chaves da razão capitalista, que até nas imagens subordina o prazer aos fins do progresso” (ibid., p. 39). Destruindo qualquer possibilidade de ingenuidade ou de idealismo (como no caso da arte burguesa), a indústria cultural “ataca em dois planos: embaixo elimina o que não tem sentido, em cima, o sentido das obras de arte” (ibid., p. 39).

25 Emo ou *emocore* (abreviação de *emotional hardcore*) é um gênero musical pertencente ao rock, tipicamente caracterizado pela musicalidade melódica e expressiva, e por vezes letras confessionais. O gênero aclimatou-se no Brasil em meados dos anos 2000, a partir da cidade de São Paulo, e até hoje é um dos gêneros de maior popularidade entre os adolescentes da capital paulista.

Além da restrição da capacidade de divertimento, os impérios da técnica e da centralização da produção cultural promovem a desintegração da experiência. Para exemplificar esta tese, o autor cita a diferença dos cantos populares, que “assumiam a sua forma popular só depois de um longo processo de experiência” (ADORNO, 2006, p. 71), em relação as *popular songs* (ou músicas pop), que acontecem fulminantemente, se tornam moda, promovidas por potências econômicas concentradoras de capital.

Segundo o autor, ao artista, ao consumidor, ao indivíduo em geral, só resta colaborar ou se tornar marginal. Com aguçada capacidade crítica, em 1947, Adorno delineia este panorama sombrio que veio a se aprofundar e se radicalizar nas décadas posteriores com a ampliação do alcance da televisão e a chegada da *internet*. No entanto, com o advento da *internet*, novos ingredientes são acrescentados ao bolo da indústria cultural, a relativa descentralização da produção e acesso culturais promovidos no âmbito da rede mundial de computadores traz elementos que complexificam o atual caldo cultural e sugerem possibilidades de resistência cultural e relativa emancipação mesmo dentro deste sistema. Por enquanto, porém, não nos deteremos nesta análise, que demandaria outras referências bibliográficas.

Ainda em relação a Adorno e sua crítica aguda, Leandro Konder afirma que Walter Benjamim, amigo e companheiro de trabalho de Adorno, não acompanhava inteiramente sua recusa à indústria cultural. Segundo Konder, Benjamim não deixava de denunciar o caráter ideológico da indústria cultural, mas preferia fazer uma análise crítica mais matizada que a de Adorno e Horkheimer.

Benjamim queria captar as ambiguidades, as contradições da “indústria cultural”: por isso, estava pronto pra reconhecer e saudar os avanços técnicos, as inovações, os impulsos criativos que podiam ocorrer mesmo no interior de uma situação hostil ao *novo* (KONDER, 1999, p. 72).

Benjamim, diferentemente de Adorno e Horkheimer, fazia questão de se “sujar na grossura” da política, ou em outras palavras, de não apenas se proteger na teoria, mas também se dedicar à militância e se permitir errar no encontro com a realidade prática. Benjamim tampouco se rendeu ao ceticismo político dos outros dois autores citados, que renunciaram “a qualquer encaminhamento efetivo de ações voltadas para a transformação revolucionária socialista da sociedade capitalista existente” (ibid., p. 72).

Porque estamos trazendo à tona, neste momento, essas divergências entre estes autores? Porque talvez a dureza da crítica de Adorno em relação à indústria cultural seja influenciada por sua falta de horizonte político concreto. Não queremos com isso

afirmar que Adorno deveria ter sido mais ameno para com a indústria cultural, afinal de contas ela até produz coisas “agradáveis”. Afirmamos que as possibilidades de resistência e transformação não se esgotaram e que há brechas dentro deste sistema desigual, desumano e centralizador.

Em parte dessas brechas tem se enfiado coletivos artísticos periféricos, buscando alargar os espaços de sobrevivência e existência em outros modelos que não o massacrante modelo hegemônico.

Assim, talvez à revelia de Adorno, conseguimos caçar em seu texto pistas que indicam uma tímida luz no fim do túnel. Na medida em que autor afirma que as vítimas da ideologia são aquelas que ocultam a contradição, fica indicada a explicitação da contradição como caminho possível de resistência ao controle total das subjetividades.

Festas e carnavais: mercantilização e resistência cultural

Avançando um pouco mais no tempo e chegando ao contexto latino-americano, em que a promessa (ou a mentira) da modernidade não foi cumprida de forma integral, retomamos com Canclini, que na década de 1980 analisou festas populares do México. O autor ressalta que em algumas comunidades as festas mantinham o caráter popular, sendo um dos “poucos espaços onde a população pode continuar a refirmar a sua solidariedade comunitária” (CANCLINI, 1983, p. 116). Essas comunidades estabeleciam um limite à mercantilização das festas, que representava o “controle relativo que o povoado ainda exerce diante da dependência mercantil que lhe é imposta de fora, e que também possui agentes entre eles” (ibid., p. 117).

Porém, outras festas analisadas pelo antropólogo argentino eram grandes simulações, onde a organização já não era mais comunitária, mas responsabilidade de profissionais do entretenimento. Nelas, atores foram separados dos espectadores e tudo virou um grande espetáculo de alcance nacional ou internacional, conforme o sucesso da temporada turística²⁶.

Portanto, podemos inferir que o paradoxo entre o mundo em festa e o mundo cotidiano não se estabelece na contemporaneidade da mesma forma como apresentado por Burke, em relação à Idade Média e início da Idade Moderna. Enquanto naquela época o riso não era aceito pela cultura oficial, hoje ele é um dos elementos-chave da indústria cultural e, apesar de não ter perdido todo seu potencial emancipatório, na maior parte das vezes seu uso cotidiano e massivo não significa nada além da

²⁶ Ressalvados os contextos específicos, a semelhança com o carnaval brasileiro é evidente.

resignação à ideologia capitalista.

Por isso, os coletivos artísticos que se propõem a trabalhar a dimensão da festa e do riso como potências emancipatórias e transformadoras, têm o desafio de enxergar e superar (ainda que parcialmente) as contradições implicadas no exercício desta nos dias atuais e recuperar (ou manter viva) a chama das inversões subversivas presentes nos ritos populares públicos, pelo menos desde a Idade Média.

Entre muitas outras experiências, o *Carnaval Contra-Hegemônico* - iniciativa conjunta de três grupos: Bloco carnavalesco Unidos da Madrugada (promovido pelo coletivo Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes); Cordão carnavalesco Boca de Serebesqué (promovido pelo Movimento Cultural de Guaianases, bairro da zona leste de São Paulo) e a Escola de Samba Unidos da Lona Preta (vinculada à Regional Grande São Paulo do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra - MST) - demonstra que a resistência cultural continua coexistindo com as formas hegemônicas de dominação e que o potencial subversivo da festa e do riso se mantém presente na contemporaneidade.

A partir da entrevista com Sandro Oliveira (integrante do Dolores e da Escola de Samba Unidos da Lona Preta) e da tese de doutorado de Tiarajú Pablo D'Andrea (também integrante de ambos os coletivos) descrevemos de forma breve a experiência desse carnaval de resistência, promovido pelos grupos citados. Desde 2010, o coletivo Dolores, o Movimento Cultural de Guaianases e a Regional Grande São Paulo do MST vêm se articulando para promover um carnaval de rua unificado, vinculado às ações dos movimentos sociais urbanos e camponeses.

Segundo Sandro Oliveira o objetivo da Escola de Samba Unidos da Lona Preta, pioneira no movimento do *Carnaval Contra-Hegemônico*, é contribuir para o processo de aprendizado e formação dos militantes, por meio da unificação da ação cultural carnavalesca com as lutas sociais, reintegrando o que o capitalismo cindiu. A Unidos da Lona Preta surgiu em 2005, formada por militantes do MST, entre eles, pessoas que também atuavam no carnaval das grandes escolas de samba da cidade de São Paulo, além de aliados do movimento, como alguns integrantes do coletivo Dolores. Parte dos militantes que atuavam também nas grandes escolas de samba já não se reconheciam mais na forma como o carnaval tradicional vinha se estruturando e enxergaram na Unidos da Lona Preta uma forma de conjugar a expressão artística e a pauta de reivindicações dos movimentos sociais.

No início, a Unidos da Lona Preta atuava principalmente por meio de intervenções de agitprop, nos atos públicos do MST, como marchas, congressos etc..

Posteriormente, ela veio a se estruturar de forma mais sistemática como escola de samba, organizando a bateria a partir dos moldes do carnaval tradicional paulistano. Tiarajú D´Andrea ressalta que para a

[...] a Unidos da Lona Preta, uma escola de samba é um local onde se ensina samba. [...] Com o tempo, essa acepção foi mudando, passando a significar também um local com muito luxo, dinheiro e profissionalização. Possivelmente essa acepção seja a hegemônica na atualidade. [...] A Unidos da Lona Preta se colocou a tarefa histórica de disputar o conceito. Sendo assim, se autodefine como escola de samba, porque faz formação sobre o samba, tanto musicalmente quanto teoricamente. [...] De acordo com seus integrantes, a Unidos mantém uma relação de profundo respeito e admiração por todas as escolas de samba, verdadeiros patrimônios da cultura brasileira, mas não concorda com os rumos dos desfiles na atualidade. Isso não impede de observar as escolas de samba e seguir aprendendo com elas (2013, p. 234).

Na contramão da maioria das escolas que desfilam nos sambódromos, uma das principais características do trabalho dos grupos do *Carnaval Contra-Hegemônico* é a horizontalidade. Os sambas-enredo são criados de forma coletiva e não há competição entre os sambistas ou mesmo entre os grupos. Na Unidos da Lona Preta a criação do samba-enredo tem início com um processo de formação política. Tiarajú D´Andrea explica que:

São três os pressupostos formativos da Unidos [da Lona Preta]: a formação política; a formação musical e a formação poética. [...] O tema é escolhido por meio de debates do coletivo, que elege algo dentro das linhas políticas do MST. Escolhido o tema, pensa-se em nomes de assessores que possam contribuir discutindo com o coletivo e com quem quiser participar sobre o tema escolhido. São as formações políticas.

Nessas formações, pede-se que os participantes do coletivo anotem as partes mais importantes da fala do assessor. Essa anotação pode ser em forma de verso ou de prosa. Para que essas anotações tenham riqueza poética, são realizadas concomitantes às formações políticas, formações com letras de samba-enredo, discutindo. É a formação poética.

Ao final das formações, quatro ou cinco por ano, se discute coletivamente quais versos serão utilizados. Por fim, um coletivo mais reduzido, composto, mormente, por músicos, mas não só, dá o acabamento musical, melódico, poético e harmônico à obra. Eis que o samba-enredo está pronto. Um samba-enredo sem autor, dado que todos contribuíram para sua feitura. Logo, todos são autores (id., ibid., 2013, p. 235).

Todos os grupos do movimento em questão são abertos às comunidades do entorno, que podem participar dos ensaios e dos cortejos carnavalescos

espontaneamente, pois não há cobrança monetária de nenhuma forma. Tal política reforça o caráter público da intervenção e, além disso, os cortejos são realizados prioritariamente em ruas de bairros e municípios periféricos da Região Metropolitana de São Paulo, locais esses que normalmente não são palco dos desfiles das chamadas grandes escolas.

Figura 01: Bloco Unidos da Madrugada, Cordão carnavalesco Boca de Serebesqué e Escola de Samba Unidos da Lona Preta, nas ruas da Cidade Patriarca, zona leste de São Paulo (2012).



Fonte: arquivo do grupo Dolores.

A apropriação da forma carnavalesca é pauta que gera conflito entre os integrantes dos grupos e se discute a tensão dialética entre reprodução e subversão dos padrões do carnaval hegemônico. Alguns integrantes defendem a busca de uma forma estética independente das apresentadas no Anhembi²⁷ ou na televisão, enquanto outros desenvolvem um trabalho de organização inspirado diretamente na estrutura das escolas de samba. O paradoxo entre organização e caos, que nos remete ao carnaval medieval, também está presente nos relatos dos integrantes, pois o potencial emancipatório do carnaval militante é associado em parte à livre expressão e manifestação nas ruas, sem a rigidez das formas e normas do carnaval das grandes escolas de samba. A relação com o tempo e a recuperação da capacidade narrativa, como apresentada por Benjamim (1994)

27 Sambódromo da cidade de São Paulo.

está no cerne desta questão, uma vez que na contemporaneidade, mesmo no âmbito das festas e do carnaval, o pragmatismo do tempo cartesiano e capitalista pode minar a capacidade de experienciar, transformando uma manifestação cultural em seu avesso, no que tange à potência libertária.

Os grupos realizadores do *Carnaval Contra-Hegemônico* se apropriam de formas tradicionais de resistência e expressão cultural e as ressignificam, no contexto da luta social organizada. Essa experiência indica pistas para a superação, mesmo que efêmera, das formas de opressão cultural às quais estamos submetidos. Criação coletiva, horizontalidade, militância política, caráter público, riso e festa são características importantes do citado carnaval, que, articuladas de forma consciente e crítica, podem atuar como fagulhas de subversão no tecido social e quiçá iniciar um grande incêndio. Para compreender esse movimento, é necessário também destacar as contradições inicialmente apontadas neste processo de pesquisa, no intuito de contribuir para a superação dialética das mesmas e para a descoberta de novas sínteses. Assim, o paradoxo entre caos e organização (e seus desdobramentos no que tange à forma do carnaval) é uma questão relevante a ser enfrentada pelos artistas-militantes à procura de uma linguagem não hegemônica.

3. Teatro Político: aspectos históricos de uma arte militante

Silvana Garcia apresenta em *Teatro da Militância* (2004), uma pesquisa realizada com alguns dos principais grupos atuantes na periferia e na região metropolitana entre o final da década de 1970 e início da de 1980, na Cidade de São Paulo, com o objetivo de contribuir para o registro da produção dita marginal de grupos independentes. Tratava-se de privilegiar uma tendência que escapava do quadro de referência da produção teórica no campo teatral até então, pois esta privilegiava a crítica dramaturgica de âmbito profissional. Chamou a atenção da autora a grande quantidade de grupos carentes de estrutura técnica, que tinham “a manifesta disposição de atuar preferencialmente nos bairros, privilegiando aquelas populações que normalmente não tem acesso ao teatro produzido nos moldes profissionais” (GARCIA, 2004, p. XIII). Esses grupos, em sua grande maioria, tinham vida efêmera, mas pelas características do fenômeno, podiam ser considerados uma tendência (no sentido de predominância).

Para poder realizar uma análise crítica dos trabalhos dos grupos pesquisados, a autora primeiramente traçou a matriz histórica do teatro de natureza política. Seus estudos apontaram que em meados do século XIX surgiram na Europa Ocidental experiências teatrais motivadas pelo anseio da popularização do espetáculo teatral, no entanto, essas experiências se valiam de uma dramaturgia distante dos conteúdos específicos da classe operária e se utilizavam de procedimentos cênicos tradicionais, ligados à forma dramática hegemônica. Entre essas experiências podemos citar: o *Freie Bühne* (Cena Livre, 1889) e *Freie Volksbühne* (Cena ou Palco Popular Livre, 1890), na Alemanha; *Théâtre du Peuple* (1885), de Maurice Pottecher, e *Théâtre Libre* (1887), de André Antoine, ambos na França.

Até o início do século XX as experiências teatrais que desejavam atingir uma camada mais ampla da população, não chegaram a configurar um teatro de perfil explicitamente político, pois as condições para concretizar tal produção derivariam não somente de processos próprios internos dos grupos, mas também das condições materiais determinadas pela realidade sociopolítica. Esta configuração só foi possível com a conjuntura fornecida nos primeiros anos da Revolução Russa, entre 1917 e 1921.

Durante a guerra civil russa as necessidades revolucionárias envolveram artistas, intelectuais e trabalhadores organizados na tarefa de disseminar a informação e promover a comunicação com a população. Nesse sentido, os organismos culturais dependentes serão importantes sujeitos de mediação entre Estado e população, e começam a se valer de estratégias de agitação e propaganda artísticas, que ficaram

conhecidas como agitprop.

Já nos primeiros anos da Revolução, aparecem barcos e trens de agitação, as ruas de Moscou e Petrogrado são decoradas por pintores abstratos, cartazes, desenhos, textos de propaganda revolucionária são dispostos nas vitrines: os cenários privilegiados das manifestações artísticas são as ruas. Nesse momento, predomina a agitação de *meeting*: “mobilização maciça de propulsão quase que espontânea, nascida nas bases operárias e artísticas e difundida através de diferentes organismos, oficiais, partidários e de trabalhadores” (ibid., p. 6) e os grupos autoativos formam a base da ebulição cultural. Os grupos autoativos podem ser entendidos como

[...] coletivos de produção artística que congregam diferentes “círculos”, abrangendo os diversos aspectos de educação política e da vida cultural de seus membros. Desempenham também um papel de reprodutores, formando e estimulando outros coletivos, obedecendo à urgência de se promover a organização nos meios proletários (ibid., p. 6).

Vários dos grupos já existiam antes da Revolução, em sua maioria eram organizados em torno de clubes operários ligados a fábricas e organizações de bairro e contavam com apoio do Partido Comunista, dos Sindicatos e de órgãos soviéticos como *Komsomol* (União de Jovens Comunistas). Como exemplo da força dessa organização no meio proletário russo, no início de 1927 havia cerca de 3.500 clubes, que agrupavam 75 mil círculos, envolvendo aproximadamente dois milhões de integrantes.

A busca dos núcleos era por uma arte de e para os trabalhadores, uma arte popular, com a qual o proletariado se identificasse. Iná Camargo Costa (2012) ressalta também que o agitprop soviético se tornou praticamente um braço artístico do Exército Vermelho, uma vez as iniciativas agitpropistas eram em grande parte determinadas e patrocinadas pelo Estado Revolucionário. Ou seja, sua função inicial era “ganhar apoio e adeptos para a causa revolucionária e, portanto, combater no plano simbólico os seus inimigos (imperialismo, burguesia e exércitos brancos)” (COSTA, 2012, p.170). Além disso, segundo a autora, tratava-se também de informar e treinar a população para participar da construção de uma forma de democracia inédita, os soviets.

Com o fim da guerra civil, em 1921, há uma mudança na natureza do trabalho dos coletivos

[...] da agitação para a propaganda, ou seja, da arregimentação e da mobilização em torno dos objetivos imediatos da Revolução (conquista definitiva dos territórios ocupados pelos contrarrevolucionários, combate

emergenciais às consequências da guerra civil como a carência de alimentos, e divulgação dos acontecimentos), para a construção do socialismo soviético (edificação dos costumes socialistas, encorajamentos das cooperativas e elevação da produtividade)” (GARCIA, 2004, p. 12).

Conforme Garcia, este período marca também o início da falência do autoativismo, pois a direção do Partido Comunista procura obter hegemonia sobre as tarefas de agitação. Além do gerenciamento hierárquico das ações dos coletivos, há uma crescente disputa entre as formas do agitprop e o repertório artístico de maior envergadura. O Partido aponta as insuficiências do teatro de agitprop russo, entre elas: a falta de qualidade, a ruptura entre conteúdo ideológico e artístico e o mau resultado técnico. Ao mesmo tempo, o Partido critica a apropriação acrítica das formas teatrais burguesas e as formas de entretenimento puro. Como “resposta” a essa cilada, mas evidentemente com intenções golpistas, surge o realismo socialista (oficializado por Zdanov, em 1934), que se vale de formas teatrais tradicionais, porém com temática de apelo socialista.

Aos poucos, o movimento agitpropista vai perdendo força, paralelamente ao recrudescimento do controle estatal. Um dos principais atributos do movimento agitpropista, o caráter de gestão coletiva, se tornou um obstáculo explícito à sua continuidade frente à gestão centralizadora do Partido Comunista soviético. O direcionismo esfacelou este princípio estrutural e descaracterizou o movimento, na medida em que configurou um cenário de censura de ordem estética e imposição do realismo socialista como ideal artístico a ser atingido. Assim, após 1932 não há mais registros relevantes acerca do agitprop russo-soviético. Vale citar que este período de declínio coincide com a ascensão de Joseph Stálin ao poder, em 1924 (GARCIA, 2004).

Em relação às características do agitprop soviético, é imprescindível lembrar que ele foi resultado da participação da classe operária, até então marginalizada, na produção artística e na organização política (especialmente nos sindicatos), vinculada ao programa político estatal. O agitprop representou

[...] uma subversão espontânea das formas tradicionais e uma radicalização dos procedimentos da vanguarda até o limite mesmo do seu não reconhecimento como teatro. [...] É um teatro que visa um resultado concreto mensurável por sua eficácia política, não apenas como mobilização conseguida para esta ou aquela campanha em particular, mas no engajamento mais amplo, que extrapola a relação palco-plateia e soma esforços na construção do socialismo (ibid., p. 20).

Dois fatores motivam a pesquisa formal do agitprop: “a relação com o

espectador e o vínculo com a história presente” (ibid., p.21). Trata-se, portanto, de uma adequação a objetivos políticos de envolvimento e participação. Esse processo se reflete principalmente nos meios de produção teatral, com a adoção dos modos coletivos de criação.

Com os dados anteriormente ressaltados, já é possível inferir algumas relações entre o teatro de agitprop e as vanguardas. Aumentando o quadro de informações históricas, é importante destacar também outras características do agitprop russo-soviético, como: a capacidade de apropriação de quaisquer referências formais para a consecução dos objetivos políticos (como o uso dos gêneros teatrais tradicionais e modernos); colagens de textos diversos; predominância do jogo do ator; rompimento da relação palco-plateia; quebra dos padrões estéticos dominantes e foco na improvisação. Essa compreensão é reforçada pelo fato de que no momento da eclosão da Revolução, a arte russa, contava com uma elite de produtores (como Maiakovski e Meyerhold) envolvidos na produção de novas linguagens, o que facilitou a diversidade formal do agitprop. Assim como o movimento agitpropista, parcela das vanguardas históricas também dialogou intensamente na interface entre tradições populares e arte popular. O intercâmbio entre as tradições populares e a militância política, característico do agitprop russo-soviético, também pode ser encontrado posteriormente em trabalhos de vários grupos brasileiros contemporâneos, como é o caso do Teatro Popular União e Olho Vivo - TUOV (que utiliza a metáfora do bumba meu boi, entre muitas outras referências) ou mesmo do coletivo Dolores (que ao longo de seus espetáculos vem se utilizando de diversos elementos das culturas populares, como bonecos, danças e músicas) e do coletivo ALMA (que também se apropria de manifestações tradicionais, como ciranda, cortejos de maracatu e danças indígenas).

Entre as formas originais surgidas no contexto do agitprop, destaca-se o chamado jornal vivo, que se apropria de estruturas do teatro de variedades, como as coplas para apresentar fatos políticos e eventos cotidianos a partir da perspectiva do proletariado. No jornal vivo as personagens são tipos, caracterizados de forma maniqueísta: basicamente divididos entre oprimidos e opressores, seguindo padrões normalmente deterministas (GARCIA, 2004).

Outra forma de destaque é a peça dialética, que apresenta conflitos nos campos pessoal e político, porém sem resolvê-los. O foco está no exame das contradições das situações mostradas. Após as apresentações se realizam debates, com o intuito de provocar reflexão e contribuir para a formação dos participantes (GARCIA, 2004;

COSTA, 2012).

De maneira resumida, segundo Costa (2012) dentre outros, as principais formas do agitprop soviético são: Teatro Jornal e peça dialética (já citados); processo de agitação (encenação de um tribunal com participação do público); peça de agitação (peças curtas onde as “personagens” são funções sociais); peças alegóricas (semelhante à peça de agitação, há a personificação dos conceitos ou instituições); cenificações (atualização peculiar do teatro de revista, que tem como tema um acontecimento histórico); montagem literária (colagem de textos preexistentes de qualquer tipo, a partir de recorte temático); melodrama revolucionário (mantém a estrutura clássica do melodrama, mas tratando das questões da ordem do dia); *vaudeville* (que usa os números de teatro de variedades para falar dos assuntos da revolução); opereta (teatro cômico musical sobre aspectos da vida cotidiana, mantendo o final feliz); cabaré vermelho (fusão da experiência do cabaré anterior à revolução com o Teatro Jornal); marionete vermelha (teatro de animação com o tradicional Petrushka²⁸, tratando de temas revolucionários).

Ainda segundo Garcia, na Europa Ocidental o teatro de agitprop teve um desenvolvimento tardio, se comparado à Rússia, pois os recém-formados partidos comunistas nacionais só a partir de 1928 vão ter uma política mais agressiva em relação à produção cultural operária. Garcia aponta iniciativas de teatro ligadas à classe operária na Polônia, Romênia, França, Grã-Bretanha, Estados Unidos e ainda, grupos ligados à comunidade judaica na Europa e EUA. A autora confere especial destaque às experiências realizadas na Alemanha, onde foi possível maior aprofundamento da experiência, devido à organização da classe trabalhadora alemã.

Na Alemanha o teatro popular vinculado ao movimento operário se torna evidente a partir do final da Primeira Guerra Mundial, porém a radicalização da proposta política de um teatro operário vai se concretizar com Erwin Piscator, em 1920. Para Piscator, “a arte revolucionária nasce do espírito da classe operária revolucionária, fruto de um esforço comum, resultado do processo de libertação cultural que se dá, simultânea e sequentemente, ao processo de libertação político-econômica da classe trabalhadora” (GARCIA, 2004, p.55). A importância de Piscator foi tão grande que ele “pode ser considerado o iniciador do teatro de agitprop alemão” (ibid., p. 58). Em seu teatro proletário, deveria haver um rompimento com o modo de produção capitalista, alterando as relações hierárquicas de trabalho, tanto no plano interno, como no plano

28 Personagem popular do teatro de bonecos russo, de fala e atos vulgares (BELTRAME, 2003).

externo (em relação ao público). Para sua sustentação econômica o teatro de Piscator vai utilizar o mesmo sistema do *Freie Volksbühne*: arregimentação de sócios junto às entidades de trabalhadores.

Com a repercussão do trabalho de Piscator e a influência de grupos soviéticos excursionando pelo território alemão, surge, em 1927, o primeiro grupo alemão significativo de agitprop: Porta-Voz Vermelho, e iniciativas semelhantes começam a se multiplicar. Neste período, até 1933 a Alemanha foi o principal centro de teatro de agitprop da Europa.

A experiência alemã de teatro de agitprop seguia principalmente os modelos e influências soviéticos. Em especial desenvolveram-se as formas de: esquete de agitação (assimilando o cabaré, a revista, o jornal-vivo), com estrutura dramática mais sofisticada que a original soviética; a dança-coral, forma inédita; e o coro falado. O principal veículo de comunicação entre os agitpropistas era a revista *Porta Voz Vermelho*. A revista estimulava a produção dramática coletiva, baseada no conceito de que os participantes não devem se tornar especialistas, pressupondo uma vinculação política do indivíduo com o trabalho no seu todo. A radicalização do processo de criação horizontal levou até à criação de melodias coletivas. Diferentemente da União Soviética, na Alemanha e nos demais países capitalistas, o agitprop caracterizava-se por trabalhar como oposição e resistência aos regimes instituídos, tendo sofrido muita repressão. Particularmente na Alemanha, a partir de 1932, com o avanço do chamado nacional-socialismo, o agitprop vai ser severamente reprimido, com a prisão de militantes e a manutenção de outros grupos na ilegalidade, tendo sido extinto até o final da década.

Garcia afirma que até a eclosão da Segunda Guerra, um teatro “deliberadamente” político havia se configurado. A autora cita Brecht, que confere o mérito a Piscator, por ter orientado o teatro em direção à política. Brecht viveu em Berlim no período mais profícuo do agitprop alemão. Influenciado por essa experiência, entre as décadas de 1920 e 1930, o dramaturgo vai escrever as peças didáticas (ou peças de aprendizagem), voltadas para atuantes não profissionais, entre eles estudantes e sociedades de corais operários.

Segundo Fernando Peixoto (1974), nesse mesmo período Brecht inicia os experimentos com a peça épica de espetáculo (ou drama dialético-materialista), a obra *Um homem é um homem*, iniciada em 1921 e concluída em 1926, é considerada um dos marcos iniciais do teatro épico brechtiano, por possuir caráter predominantemente

narrativo e ser a primeira peça de orientação marxista, mesmo que ainda superficial. Em síntese, a principal diferença entre as peças didáticas e as peças épicas de espetáculo é que as primeiras foram escritas para montagem por um público amador, com objetivo de promover o aprendizado no momento em que nelas se atua, não quando se é espectador; já as peças épicas de espetáculo, apesar de compartilharem o arcabouço conceitual do materialismo-dialético, são voltadas principalmente para montagens profissionais e, por isso, mantêm, em tese, a separação entre público e atores (KOUDELA, 1991).

O teatro brechtiano se utiliza de diversas características do agitprop, como por exemplo: o rodízio de atores (no caso das peças didáticas), a limpeza e economia no uso dos elementos cênicos, a presença de corais e a inserção de projeções, uso de música como comentário, interrupções na ação dramática e falas dirigidas diretamente ao público (abrangendo também as peças épicas de espetáculo). Em suas obras, a tipificação maniqueísta das personagens, presente em algumas formas de agitprop, é substituída por uma perspectiva mais dialética, qual seja o trabalho com o *gestus* social, que abre espaço para a inserção das contradições no discurso e na forma teatrais (GARCIA, 2004).

Para os fins desta pesquisa a divisão da obra de Brecht entre peças épicas e peças didáticas não é de extrema relevância, nos interessa mais a apreensão das características do teatro épico brechtiano como um todo, características essas que, de certa forma, estão presentes nas duas categorias de peças do dramaturgo alemão. O teatro épico, nas proposições de Piscator e Brecht, pode ser uma poderosa arma cultural, contribuindo para a desnaturalização da realidade. Nesse sentido, ele apresenta outras características, além das já citadas, que configuram seu perfil político: assunção da teatralidade; quebra da quarta parede; estímulo à participação do público, por meio de jogos; uso de alegorias; inserção de assuntos relacionados à luta de classes, sob a ótica da classe trabalhadora; utilização de *mimese* e *diégese*; confronto entre objetividade e subjetividade, questões individuais e coletivas; quebra da linearidade temporal; desnaturalização da personagem, que se torna social e histórica (MATE, 2010).

Alguns apontamentos sobre o teatro político no Brasil

Segundo Garcia (2004), no Brasil, no início do século XX, um teatro popular de alcance político esteve vinculado ao movimento operário de influência anarquista, realizado principalmente por trabalhadores europeus imigrados. Era um teatro “fechado em si mesmo”, feito por operários para operários, no âmbito de um circuito familiar de

conhecidos. O principal objetivo desse teatro era formar novos adeptos das teorias libertárias, assim as questões técnicas (ou formais) do campo cênico não estavam entre as principais preocupações dos fazedores.

O teatro político brasileiro passa por um processo radical de amadurecimento e ganha maior destaque no cenário cultural entre o final da década de 1950 e o início da década de 1960, período histórico de grande agitação política, que antecedeu o golpe militar de 1964 (COSTA, 1996; GARCIA, 2004). Nesse contexto, vale citar: Ligas Camponesas, surgidas em meados da década de 1950, no sertão de Pernambuco, foi o maior movimento agrário do período, com atuação em 13 estados e teve em Francisco Julião Arruda de Paula uma de suas principais lideranças (GOHN, 1995); políticas de nacionalização de empresas estrangeiras promovidas durante o governo de Leonel Brizola no Rio Grande do Sul, de 1959 a 1963 (FERREIRA, 2004); Campanha pela Legalidade (1961), movimento civil-militar liderado por, entre outros, Brizola, que garantiu a posse de João Goulart à presidência da República, após a renúncia de Jânio Quadros; e as reformas de base, em especial a reforma agrária, que foi iniciada durante o governo de João Goulart (OLIVEIRA, 2001).

Nesse período, de certa forma como reflexo da agitação política e da ascensão da luta popular, o Teatro de Arena estreia *Eles não usam Black-tie* (1958), de Gianfrancesco Guarnieri. Iná Camargo Costa (1996) afirma que pela primeira vez na história do teatro brasileiro um operário e a temática da greve chegavam ao palco. Vale ressaltar que no teatro popular brasileiro a classe trabalhadora (e, em alguns casos, inclusive o operário, como no teatro anarquista) já estava presente há muito tempo, pois no teatro popular sempre se teve a si próprio como protagonista, no entanto, no âmbito da dramaturgia e do teatro considerados “profissionais” a peça de Guarnieri se tornou um divisor de águas, por conta da temática e perspectiva operárias.

Iná Camargo Costa considera que no momento em que escreveu *Eles não usam Black-tie*, Guarnieri era ainda muito jovem e “aprendeu fazendo” o que seria um teatro político de esquerda. Conforme sua análise, pela relativa pequena experiência de Guarnieri e pelo contexto do teatro brasileiro da época, em que Brecht e o teatro épico não eram tão conhecidos, o espetáculo incorre em uma contradição entre forma e conteúdo, já que a temática social da qual tratava não cabia na forma dramática.

Seguindo com a autora, assim como ocorreu no teatro europeu do início do século XX, a forma do drama burguês também entrou em crise no Brasil, com a chegada ao palco da temática da greve e da luta de classes. A solução dada por

Guarnieri foi adotar o ponto de vista do herói (Tião) e confiar ao diálogo tanto as funções épicas (rememorativas) quanto dramáticas, sobrecarregando-o. No entanto, a adoção do ponto de vista de herói não eximiu o autor de apontar as contradições dos discursos das personagens e também de romper com o cânone dramático tradicional. Nesse sentido, é exemplar a opção do dramaturgo em transferir para o segundo ato o episódio do conflito entre Otávio (o pai) e Tião (o filho). Guarnieri em vez de apresentar o conflito com a ação dramática no momento presente, o que mobilizaria uma fortíssima carga emocional, traz o conflito no segundo ato em forma de relato, no diálogo da mãe com o filho.

[...]

ROMANA – Tá de porre ainda...

TIÃO – Tou não!...

ROMANA – Mas que ontem tu tava, tava.

TIÃO - Um pouquinho...

ROMANA – Pouquinho muito... Sorte que teu pai também tava, senão ia saí muita discussão... O que tu disse para ele não se diz.

TIÃO - O que foi que eu disse?

ROMANA – Então tu não lembra?

TIÃO – Palavra que não.

ROMANA – Ainda bem...

TIÃO - O que foi que eu disse?

ROMANA – Um monte de ingratidão... Que o culpado da tua vida era teu pai... Que a gente devia tê te deixado com teus padrinhos... Que se tu tivesse na cidade, Maria não ia precisa continua trabalhando e um monte de besteira...

TIÃO – Bebedeira!...

ROMANA – É, mas bêbado que a gente se abre... Eu fiquei cismada.

TIÃO – Não tem motivo, mãe...

ROMANA – Só se tu fosse burro poderia querê tê ficado com os teus padrinho...

TIÃO – Isso não... Se não fosse eles eu não tava vivo...

ROMANA – Não faz romance... Cuidei de Jandira, cuidava de tu também...

TIÃO – Com papai na cadeia, a senhora sozinha, duvido muito!

ROMANA – E mesmo se não cuidasse, eles não fizeram coisa melhó... Conheço aquela Iaiá, queriam é pajem pros filhos, um criadinho... E vieram com a conversa de educa você, de fazê você um homem... Então por que não te puseram na escola? Pra te mandarem pro grupo foi um custo... Tu hoje podia tá formado, Tião... (GUARNIERI, 2001, p.48-49).

Dessa forma, o autor já “põe em ação uma das modalidades do efeito de distanciamento²⁹ reclamado com tanta insistência por Brecht” (COSTA, 1996, p. 28).

29 A autora se refere ao conceito brechtiano *Verfremdungseffekt*, que é traduzido no Brasil como distanciamento ou estranhamento. Iná Camargo Costa (1996 e 2002) opta por ‘distanciamento’, porém, nos demais capítulos deste trabalho, utilizaremos ‘estranhamento’, conforme orientação de Koudela (1991).

Na sequência da temporada de *Eles não usam Black-tie* e graças a seu sucesso, o Teatro de Arena realizou o seu Seminário de Dramaturgia, quando os participantes puderam entrar em contato com o teatro de Piscator e as propostas do realismo socialista ou “realismo crítico”. O principal resultado do seminário foi a experimentação de novas formas de se fazer dramaturgia; nesse momento Augusto Boal escreve *Revolução na América do Sul* (1960), considerada pela professora Iná Camargo como uma das mais importantes obras do teatro épico brasileiro, tendo marcado uma modificação radical das tendências que vinham sendo experimentadas pelo grupo, pois não apenas o conteúdo era novo como também a forma, já que o espetáculo tem um tratamento direto de temas políticos e a contrarrevolução é a protagonista.

Outra referência importante é o MCP – Movimento de Cultura Popular, criado em maio de 1960, pelo governo de Miguel Arraes, primeiramente em Recife (1960-1962), depois em todo o Estado de Pernambuco (1963-1964), o movimento realiza uma experiência pedagógica de base renovadora, apoiada no método de Paulo Freire. Entre muitas outras atividades, o MCP, por meio do Teatro de Cultura Popular, promove espetáculos nas organizações estudantis, sindicatos e associações de bairros. A população participa ativamente do processo, nesse ínterim, os clubes de subúrbio transformam-se em “núcleos de cultura” e centros de educação, porém a iniciativa logo é interrompida pelo golpe militar (GARCIA, 2004; ROSAS, 1980).

O MCP influencia diretamente a experiência carioca do CPC, surgida no final de 1961, com a montagem da peça *A mais-valia vai acabar*, Seu Edgar, de Oduvaldo Viana Filho (o Vianinha), e direção de Chico de Assis. Do encontro de artistas e intelectuais, entre eles Vianinha, Leon Hirszman e Carlos Estevam Martins, surge o CPC, como órgão vinculado a UNE, porém com autonomia e estatutos próprios. Com o CPC da UNE o agitprop brasileiro atinge maior alcance geográfico e popular. A produção teatral do CPC era dividida em peças para palco e para a rua. O CPC foi para a rua após experiências frustradas de tentativa de contato com públicos populares, fora do circuito de classe média da zona sul carioca. Além de teatro, o CPC desenvolveu ações em cinema, música, artes plásticas, arquitetura, alfabetização de jovens e adultos e literatura. Na perspectiva de Vianinha, o CPC era uma tentativa de superação dos limites do Teatro de Arena, uma possibilidade de radicalizar a experiência de contato com as camadas revolucionárias da sociedade. Para ele, o Arena não fez um teatro de ação, mas sim um teatro inconformado.

Do ponto de vista teórico-conceitual, capitaneado por Ferreira Gullar e Carlos

Estevam Martins, o CPC foi muito mais pretensioso, se propondo a analisar a cultura popular e distinguir o “entendimento da cultura fora de ‘seu caráter de classe’ da visão da cultura como uma ação voltada para a transformação social” (GARCIA, 2004, p.108). Como já citado, na análise realizada por Marilena Chaui (1984), para o CPC a verdadeira cultura popular passaria por certa consciência popular revolucionária.

Garcia (2004) considera que a prática do CPC ficou bastante aquém de seu discurso, pois seu vínculo foi muito mais forte com os universitários do que com as camadas mais populares da sociedade. A autora afirma, de forma generalista, que “a radicalização da produção teórica especialista alcançou níveis de autoritarismo e sectarismo que [...] pintou com tintas muito mais ferozes que as de fato merecia uma prática de base espontaneísta e até certo ponto ingênua” (ibid., p. 109). Por fim, a autora conclui que quando ocorreu o golpe militar o CPC passava por um processo de transformação que poderia levá-lo a um aprofundamento na relação com a cultura popular brasileira, no entanto, a experiência foi interrompida prematuramente, com apenas dois anos e meio de existência.

Iná Camargo Costa (1996) considera pertinente parcela das críticas apresentadas anteriormente (especialmente no que tange ao alcance da prática cepecista), mas destaca que apesar da escassez de material e da brusca interrupção de seu trabalho, a experiência do CPC foi uma das maiores conquistas para o teatro épico brasileiro. A autora recorda ainda que “quando se critica o nível do discurso dos cepecistas, é bom lembrar também o nível dos seus adversários, para não perder o senso das proporções brasileiras” (1996, p. 105), pois o discurso senso comum muitas vezes identificava o trabalho de engajamento político em curso na cultura brasileira como simples hipocrisia ou “populismo de gente rica”.

Seguindo com a autora, a montagem de *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, seria um ensaio da produção coletiva que haveria de prosperar no CPC, rompendo, por exemplo, com a hierarquia econômica existente no trabalho do Arena. Na citada peça a influência de Brecht e Piscator é nítida e as técnicas de estranhamento são utilizadas com frequência para mostrar ao público parte das relações que estão por trás das aparências e dissipar as ditas “emoções baratas”.

Por suas ousadias, *Mais-Valia* estabeleceu um desafio aos dramaturgos brasileiros, definindo talvez um padrão não realista de “pesquisa da realidade” (como eles costumam dizer) dificilmente ultrapassável. Tais ousadias se explicam pela sintonia do artista com o movimento social na perspectiva do ascenso da luta dos trabalhadores [...] (COSTA, 1996, p. 90).

A autora considera que as obras produzidas pelo CPC eram inacessíveis à crítica regular, pois primeiramente não havia um interesse real por elas e, em segundo lugar, os críticos em atividade à época não tinham os instrumentos teóricos (ou não desejavam tê-los) para realizar a análise que as obras mereciam. Vale lembrar que críticos como Décio de Almeida Prado manifestavam um preconceito em relação ao teatro épico, pois o consideravam um empobrecimento da arte teatral e, como integrantes da elite, desconfiavam de suas proposições políticas, já que as identificavam com o comunismo. Podemos tomar como exemplo desse ponto de vista, um trecho da apreciação de Décio de Almeida Prado acerca da montagem de *A alma boa de Setsuan*, pelo teatro de Maria Della Costa (1958):

Acostumados à perplexidade, à concentração dramática, ao jogo de contrastes da dramaturgia moderna, em que temos de ler nas entrelinhas, é natural, talvez, que nos pareça um tanto monótono este teatro narrativo, liso, plano, didático, onde todos falam uniformemente alto, onde tudo é dito e redito, onde as intenções são sempre explicadas e proclamadas, onde não há primeiro e segundo planos, onde se leva tanto tempo para contar uma história afinal bastante simples [...]. Que há vantagem política em se voltar atrás, falando com maior esquematismo e clareza, não temos dúvida em admitir. Mas haverá também progresso estético? [...] estará aí a dramaturgia do futuro, a salvação do teatro, como acreditam os “brechtólogos”? Desejaríamos mais algumas provas para nos darmos por vencidos (PRADO, 1964 *apud* COSTA, 1996, p. 41-42).

Dada a escassez da crítica teatral brasileira dos anos 1960 coube somente aos próprios fazedores produzirem um olhar acerca de seu trabalho. A opção defendida por Vianinha, entre outros, de perda “da visibilidade social”, no sentido de que não era interesse do CPC, e nem era possível, conquistar o público frequentador do Teatro Brasileiro de Comédia – TBC, ou mesmo ganhar espaço na imprensa especializada, gerou como consequência de médio prazo o desaparecimento de boa parte dos registros dos trabalhos desenvolvidos, da história cultural da época, após o golpe militar. Fenômeno semelhante ocorreu na Europa, União Soviética e Estados Unidos, em relação ao agitprop.

Confirmando a restrita quantidade de registros a respeito da experiência do teatro militante na década de 1960, o diretor João Neves³⁰ afirma que não é possível

30 Informações verbais de João das Neves, em evento ocorrido em 06 de julho de 2011, no Instituto de Artes da Unesp. Parte da fala de João Neves no citado evento está sistematizada em artigo de Adailton Alves (2012b).

estudar a história do CPC apenas com base nos documentos escritos existentes - inclusive os de autoria de Carlos Estevam Martins - pois estes não expressam a complexidade do pensamento do CPC. O diretor afirma ainda que o CPC não era um bloco homogêneo, seus núcleos eram independentes entre si e havia divergências de ordem política, teórica e estética entre seus integrantes. Assim, nos parece que, provavelmente devido à escassez de material de pesquisa disponível, não foi possível para Silvana Garcia (2004) traçar uma análise mais dialética da experiência do CPC, pois a autora chega a certas conclusões generalistas, anteriormente apresentadas, que limitam a compreensão histórica do movimento em questão.

O caldo cultural e político em que se deu a experiência do CPC gerou várias contradições e a superação dialética destas contradições permitiu o amadurecimento do teatro político brasileiro. Um caso exemplar é relatado por Augusto Boal, em uma circulação de espetáculos do Teatro de Arena pelas regiões mais pobres do país³¹.

Era o que nos parecia justo e inadiável: exortar os oprimidos a lutar contra a opressão. [...] E usávamos nossa arte para dizer verdades, para ensinar soluções: ensinávamos os camponeses a lutarem por suas terras, porém nós éramos gente da cidade grande. [...] Valia a intenção. [...] um belo dia estávamos representando um desses belos musicais em um vilarejo do Nordeste, numa Liga Camponesa. Plateia emocionada, só de camponeses. Texto heroico, “Derramemos nosso sangue!” (BOAL, 1996, p.18).

Boal conta que após o espetáculo um camponês chamado Virgílio se aproximou emocionado e disse que a comunidade concordava com a “mensagem” do espetáculo. Na sequência, Virgílio convidou os atores a irem junto com eles desalojarem os jagunços de um coronel que havia invadido a roça de um companheiro. Um grande constrangimento se abateu entre os atores, que tiveram de explicar que os fuzis do espetáculo eram objetos cenográficos e que os atores não sabiam atirar, ou seja, a ajuda do elenco poderia se transformar num grande estorvo. Percebendo a situação, Virgílio retrucou: “Então aquele sangue que vocês acham que a gente deve derramar é o nosso, não é o de vocês...?” (BOAL, 1996, p. 19). Esta situação gerou vergonha entre os atores e Boal faz a seguinte reflexão:

[...] Alguma coisa estava errada. Não com o gênero teatral, que me parece, ainda hoje, perfeitamente válido. O Agitprop, agitação e propaganda, pode

31 A situação relatada por Boal é utilizada como referência pela professora Iná Camargo Costa (2006), porém a partir de relatos de Boal e Tânia Pacheco, em outras fontes bibliográficas. A peça citada por Boal foi provavelmente *Mutirão em Novo Sol*.

ser um instrumento extremamente eficaz na luta política. Errada estava a sua utilização.

Naquela época o Che Guevara escreveu uma frase muito linda: “Ser solidário significa correr o mesmo risco.” Isso nos ajudou a compreender o nosso erro. O Agitprop estava certo: o que estava errado é que nós não éramos capazes de seguir o nosso próprio conselho [...] (ibid., p. 19).

A singularidade do agitprop brasileiro dos anos 1960 é que - diferentemente da realidade da União Soviética, Alemanha, França, Inglaterra e Estados Unidos, onde houve de modo geral primeiramente a organização de estudantes, artistas e intelectuais simpatizantes da causa socialista e, na sequência a adesão de diversas categorias organizadas de trabalhadores – não houve a segunda etapa com ampla participação da classe trabalhadora, da primeira etapa já se passou para a derrota, no enfrentamento com um estado autoritário (COSTA, 1996).

Certo teatro popular de periferia dos anos 1970³²

Apesar da repressão e do empobrecimento da produção cultural como um todo, nos anos 1970, houve iniciativas notáveis que buscaram subterfúgios para escapar das proibições estatais. No meio estudantil e nos setores mais progressistas da igreja (como as Comunidades Eclesiais de Base e a Juventude Operária Católica), a resistência ao regime militar se manteve presente. Nos bairros, as associações comunitárias irão se reproduzir e pressionar pela abertura política.

Nesse contexto, vão surgir dezenas de grupos teatrais que se deslocam para as periferias das capitais. Esse movimento não é exclusivo de São Paulo, mas aqui caracteriza uma tendência que se distingue de outras manifestações que surgem neste mesmo período, como por exemplo, o reagrupamento em torno de um diretor consagrado, proposição que é considerada por parcela dos pesquisadores como característica dos anos 1970 (FERNANDES, 2000 *apud* MATE, 2008).

Os grupos de periferia “se formam a partir de circunstâncias diversas e nem sempre tem claro os seus objetivos” (GARCIA, 2004, p.125). Em sua maioria, produzem espetáculos precários de produção e qualidade técnica, em espaços também adaptados, como pátios e salões. Outra semelhança primordial entre os grupos é o fato de não atuarem no mercado profissional do centro, buscando atingir um alcance maior

32 A principal referência para este item é o trabalho de Silvana Garcia (2004), as exceções são citadas e devidamente referenciadas.

do que o chamado teatrão³³, refletindo uma intenção de se tornar mais próximo das camadas populares. Além disso, vale ressaltar o foco na produção coletiva e na busca de um teatro popular, que dialogue com a realidade concreta dos espectadores.

A autora faz sua análise a partir da experiência específica de sete grupos que, no conjunto de suas trajetórias, podem sugerir uma visão global do teatro independente de periferia em São Paulo nos anos 1970, são eles: Núcleo Expressão, de Osasco; Teatro-Circo Alegria dos Pobres; TUOV; Núcleo Independente; TTT – Truques, Traquejos e Teatro; e Galo de Briga. Os grupos têm uma composição homogênea, em geral, são formados inicialmente por integrantes de classe média (caso de TUOV, Galo de Briga, Núcleo Independente e TTT) que, com o contato com os bairros, vão agregando integrantes de extração social inferior. Há algumas exceções de grupos que já nascem na periferia (como o Forja e o Núcleo Expressão de Osasco).

A seguir descrevemos resumidamente cada um dos grupos:

- Núcleo Expressão, de Osasco (1972-1979), surgido em um município da Grande São Paulo com tradição em lutas operárias, oriundo do movimento amador da região (mais especificamente de um curso de teatro) e orientado por coordenadores da classe trabalhadora. Este coletivo permanece no bairro durante sua trajetória e seu envolvimento político é apenas latente, influenciando na escolha de repertório, mas não numa militância explícita. Suas principais lideranças foram Rubens Pignatari e Ricardo Dias. Terminou suas atividades supostamente devido a dificuldades financeiras decorrentes da instalação e manutenção de sua sede.
- Teatro-Circo Alegria dos Pobres (1974-1982): formado em uma escola estadual secundária (atual ensino médio), com objetivo específico de natureza pedagógica, posteriormente alcança autonomia e se dedica à pesquisa das raízes folclóricas da cultura popular. Ao longo de sua trajetória envolve-se em militância política na medida em que passa a participar de manifestações organizadas por sindicatos e estudar textos sobre marxismo, mas isso não conduz a uma alteração de repertório, nem de temática. Constroem um salão para ensaios, mas não resistem às dificuldades, principalmente de ordem política e financeira, e desfazem o grupo.
- Teatro Popular União e Olho Vivo – TUOV (1969): surgido a partir da

33 Expressão utilizada na classe artística para se referir ao teatro clássico, de caixa preta, aos moldes do Teatro Brasileiro de Comédia- TBC.

junção de integrantes do Teatro do XI (do Centro Acadêmico XI de Agosto), da Faculdade de Direito do Largo São Francisco, e de um grupo amador independente. “Liderado” por César Vieira, entende o teatro como meio e não como fim, e que, este deve estar a serviço dos movimentos populares. Busca uma estética popular e a circulação por espaços periféricos. Seus integrantes deliberam e decidem por consenso. É o grupo mais longo entre os independentes, atuando até hoje e com perspectivas de continuidade.

- Núcleo Independente, também conhecido como Núcleo 2 (1969-1982): criado por participantes de um curso do Teatro de Arena e apoiado por Augusto Boal, trabalha a partir da ideia de teatro-jornal. Em seguida, monta textos de orientação crítica (de autores como Brecht) e textos próprios. Realiza itinerância pela periferia, paralelamente à realização de cursos para formação de outros grupos. Sem sede fixa (passaram pelo Teatro de Arena e Teatro São Pedro), estabelece em 1976 uma sede na Penha (zona leste de São Paulo), tentando viabilizar o espaço com programação cultural. Envolve-se com o movimento do Custo de Vida³⁴. Em 1979 fecha sua sede, mas tenta dar continuidade ao trabalho em outro bairro, o Parque Guarani, também na zona leste. Por diversos motivos não consegue dar prosseguimento à proposta.

- TTT – Truques, Traquejos e Teatro (1974-1982): criado após a cisão do Núcleo Independente em 1974. Chamado inicialmente grupo Cordão, é formado por ex-integrantes do Núcleo Independente, atores oriundos da Escola de Arte Dramática da USP e, posteriormente, atores oriundos do grupo Lua Nova, vinculados à Pontifícia Universidade Católica. Produz teatro popular com festa, circo, narizes, barrigas e máscaras, realiza circulação pela periferia. Em 1980, instala uma sede no bairro do Ipiranga, mas com dificuldades financeiras fecha a sede dois anos depois. Assim como o Núcleo Independente, foca sua militância mais na área cultural explicitamente dita do que na participação em movimentos

34 Segundo Maria da Glória Gohn (1995), o Movimento do Custo de Vida teve início em 1972, com forte atuação em São Paulo e em várias capitais do país. Foi um dos principais movimentos populares da década de 1970, tendo se estruturado inicialmente a partir das Comunidades Eclesiais de Base (CEBs), por influência da ala católica da Teologia da Libertação. Entre as ações de maior destaque do movimento podemos citar o envio de uma carta ao Presidente da República, protestando contra as péssimas condições de vida da grande maioria dos brasileiros (1973) e a realização de um abaixo-assinado com mais de um milhão de assinaturas pedindo o congelamento dos preços dos gêneros alimentícios e aumento salarial (1978). Como parte do processo de realização do abaixo-assinado o movimento realizou em 27 de agosto de 1978, um grande ato na Praça da Sé, em São Paulo, reunindo vinte mil pessoas em pleno período de repressão política. Em 1979, passa a se chamar Movimento de luta contra a carestia, se desarticulando na década seguinte devido a disputas de poder entre tendências do movimento (CHAGAS, 2010).

sociais.

- Galo de Briga (1976-1985): surgido no meio universitário foi, inicialmente, mais ligado à música que ao teatro. Formado por estudantes de Ciências Sociais da USP, em princípio se propõe a ser uma força de apoio às lutas do movimento estudantil, mas, em 1977, estreita vínculos com organizações populares, em especial o Movimento do Custo de Vida. Intensifica a opção de circulação pela periferia e participação em movimentos políticos. Cria intervenções de agitprop e torna-se referência nas campanhas de solidariedade com os povos latino-americanos.
- Forja (1979-1994)³⁵: surgido no Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo, com coordenação de Tin Urbinatti, trabalha em palco e nas ruas (nesse caso, com agitprop) com produções próprias, entendendo o teatro como uma arma, sendo sua função social “fornecer subsídios para a reflexão da própria vida e realidade” (URBINATTI, 1982 *apud* GARCIA, 2004, p. 146). É um grupo característico da militância político-cultural pós-abertura.

Entre os grupos estudados há pelo menos duas perspectivas diferentes de entendimento da motivação política e vocação popular do teatro: uma primeira que pretende apenas levar o lazer não alienado, para as periferias, ou seja, garantir a acessibilidade à produção cultural de qualidade, e outra que se propõe a politizar as populações periféricas, interferindo em suas consciências.

Em relação aos processos de criação, destaca-se a produção coletiva, num entendimento mais geral, em todas as instâncias do processo produtivo. Na maior parte dos grupos isso permaneceu como um ideal a ser alcançado.

Alguns grupos como o TUOV e Forja, por exemplo, trabalhavam com dramaturgia própria, outros, como o Núcleo Expressão e o TTT, preferiam trabalhar com textos de terceiros, às vezes justificando essa escolha por conta de dificuldade da criação dramaturgicamente coletiva. O TUOV desenvolveu um método de criação de texto extremamente sistemático e organizado, que parte da pesquisa histórica e cultural e depois vai para a dramaturgia. Os demais grupos não desenvolveram métodos tão sistemáticos de dramaturgia. Na maior parte deles o trabalho de criação textual é realizado “em mesa”, ou seja, primeiramente se escreve o texto dramaturgicamente e somente

35 Segundo Tin Urbinatti (2011) *Noche triste* foi a última encenação do grupo de teatro Forja, estreada em 1993 e apresentada até 1994 em São Bernardo do Campo e região.

depois se vai para a sala de ensaio.

Os grupos costumam ter também um repertório de “segunda linha” com *shows*, esquetes e agitprop, para ocasiões em que são convidados a participar de eventos ou quando, em geral, as circunstâncias não favorecem a realização de um espetáculo completo.

Como destaque da produção dramatúrgica original dos grupos, tivemos: *Bumba, meu queixada* (TUOV), *Pensão Liberdade* (Forja) e *O acidente de Trabalho* (Núcleo Independente)³⁶.

As criações coletivas se utilizaram de diversas formas, estéticas e recursos de linguagem, entre eles: cortejo e música narrativa, que sintetizam, comentam e articulam a ação (*Bumba, meu queixada*, do TUOV); realismo e elementos fantásticos (*Pensão Liberdade*, do Forja); pantomina e teatro-foro (*O Acidente de Trabalho*, do Núcleo Independente).

Em todo o processo de criação o principal gargalo é a preparação dos atores, pois a maioria não tem formação ou experiência anterior. Os grupos, em geral, não têm direção de ator. Em relação à produção de cenários e figurinos a deficiência é menos sentida, pois, busca-se a criatividade como forma de suprir a falta de recursos. Assim, “os figurinos devem ser funcionais e baratos, os cenários reduzidos e facilmente transportáveis” (GARCIA, 2004, p. 184).

Um potente propulsor estético dos trabalhos desses grupos foi a busca da eliminação da quarta parede, na esteira de um teatro que não mais separasse público e atores. Isso por si só não gerou uma concepção de encenação, mas gerou diversas possibilidades cênicas, como por exemplo, a ocupação de espaços alternativos e das ruas e a democratização do acesso, como um todo.

A relação entre autonomia e engajamento mostrou-se um desafio, pois no início da década de 1980 a maior parte dos grupos havia se dissolvido, devido à questão financeira, às perseguições políticas e à censura. Para Garcia, “o recuo do movimento dos independentes de periferia obedece a um fluxo maior que são as mudanças que se processam na vida política do país” (ibid., p.199). Nesse sentido, a abertura política teria denunciado o caráter circunstancial das iniciativas destes grupos e explicitado suas fragilidades:

36 *Bumba, meu queixada* faz parte da coleção TUOV 40 anos, editada pela Secretaria Municipal de Cultura de Guarulhos (VIEIRA, 2008) e o texto de *Pensão Liberdade* pode ser consultado no livro *Peões em cena*, de Tin Urbinatti (2011).

[...] a instrumentalização do trabalho artístico, a ditadura da “mensagem (interpretação da realidade) fechada”, a predominância do objetivo político sobre a pesquisa estética, e predominância do “populismo” ao invés da pesquisa do popular, o baixo nível de qualidade dos trabalhos e a falta generalizada de informação (formação) sobre teatro, a interpretação do coletivismo como “democratismo” e a incapacidade de auto-organização enquanto movimento (ibid., p.201).

Ainda segundo Garcia, a questão da gestão coletiva é uma das contradições mais evidentes, pois os grupos propunham organizar a produção cultural das comunidades, no entanto, não conseguiram organizar-se entre si para fortalecer seu fazer artístico. Houve ainda, uma dificuldade dos grupos se posicionarem sobre a natureza de seus trabalhos, pois vários deles nem assumiram diretamente a militância, nem chegaram a estabelecer um projeto de cultura popular ou de teatro político. Em alguns casos compartilharam objetivos do agitprop: agitar, mobilizar, conscientizar, mas não suas estratégias, num descompasso metodológico.

Infelizmente há pouco material de pesquisa disponível acerca da experiência dos grupos periféricos no período em questão, por isso, tivemos de nos ater principalmente aos estudos de Silvana Garcia. No entanto, nos parece que a autora, ao apontar as fragilidades dos grupos por ela estudados, deixa de considerar alguns aspectos importantes, já que não é possível verificar a qualidade artística de um trabalho fora do contexto onde o mesmo ocorre. A qualidade artística diz respeito fundamentalmente à capacidade comunicativa do trabalho, a potência de gerar o encontro, pois, como se diz no meio teatral, é preciso, antes de qualquer coisa, verificar se o espetáculo “funciona”. A avaliação estética de um acadêmico acerca de uma obra realizada em contexto distinto do seu, corre o risco de ser preconceituosa, na medida em que utiliza referências e critérios que não são partilhados pelo público ao qual a obra se destina e, muitas vezes, nem pelos próprios fazedores da obra. O resultado artístico das obras dos grupos militantes da década de 1970 tem de ser medido também pela quantidade expressiva de público e pela recepção estética dos trabalhos nas comunidades onde eles foram apresentados. Além disso, diversas fragilidades apontadas não eram exclusivas do teatro periférico, pois vários dos grupos atuantes no centro no mesmo período também passaram por sérias dificuldades de organização interna e de sustentabilidade financeira, e tiveram muitas restrições por conta da censura e da repressão do governo ditatorial. A dificuldade de articulação em um movimento maior, da categoria teatral ou de qualquer categoria de trabalhadores, era sentida em todos os setores, pois no período, tais atividades poderiam levar à prisão e, muitas vezes, à tortura e morte. Assim, apesar das

limitações e fragilidades, os grupos em questão ousaram levar a cabo uma experiência inovadora em regiões da cidade que não faziam (e de certa forma ainda não fazem) parte do circuito teatral.

A despeito da crítica anteriormente realizada, ao cotejar a experiência soviética e alemã do início do século XX com a experiência paulistana do teatro independente da década de 1970, vemos que há uma diferença fundamental, pois no caso brasileiro não havia suporte político, institucional ou mesmo um movimento forte para o qual se canalizassem os esforços estéticos da militância teatral. (COSTA, 1996; GARCIA, 2004). “O propósito de conscientização se diluía no abstrato, em uma ação genérica” (GARCIA, 2004, p.204). A exceção relativamente “bem-sucedida” da década de 1960 foi o CPC, que tinha a UNE e o movimento estudantil como suporte. Porém, com o esfacelamento dos movimentos sociais, decorrência, sobretudo da repressão militar, o teatro tende ao isolamento, agregando-se às vezes, a movimentos mais pontuais (como movimentos culturais e sociais de bairros), sem grande base de sustentação e capacidade de continuidade.

A análise de Garcia (2004) se encerra na década de 1970, mas na tese de Alexandre Mate (2008) podemos apreender algumas informações relevantes acerca das relações entre teatro e política em São Paulo nos anos 1980. Segundo o autor há pelo menos dois pontos de vista acerca da experiência teatral da década de 1980. Uma primeira perspectiva nomeia o período como decadente, pois teria havido a ascensão da figura do diretor consagrado e o abandono das proposições mais coletivizadas, devido, principalmente ao desmonte dos grupos, resultado da censura e repressão promovidas pelo regime militar. Outra perspectiva, a qual Mate compartilha, dá conta de que muitos grupos de proposição crítica e método de trabalho coletivo coexistiram nesta década. Tanto foi assim que o termo “processo colaborativo” data deste período, apesar de remeter a um tipo de experiência que já vinha se desenvolvendo no Brasil nas décadas anteriores.

Tendências como o teatro gay, o teatro besteirol e as proposições irracionalistas ou de apelo ao inconsciente (como as experiências de Gerald Thomas ou a performance na perspectiva de Renato Cohen), coexistiram e se influenciaram pelos expedientes épico narrativos, mesmo sem se filiar à orientação política do teatro de Brecht. Houve também permanência e resistência de muitos grupos com perfil militante, além disso, muitos grupos saíram da caixa preta, em direção às ruas e espaços alternativos. Dessa forma, parte das experiências significativas do teatro de grupo paulistano

contemporâneo são também herdeiras do legado de resistência e luta contínuas realizadas na década de 1980, inclusive porque “a luta contra um mercado opressivo e lastreado pelo paroxismo da mercadoria, sem dúvida, inicia-se de modo programática naquela que foi chamada de década perdida, por determinados formadores de opinião” (MATE, 2008, p.152).

4. A saga enfrentada pelo coletivo Dolores para não contar a história de um único Menino Diamante

Um grupo é formado por sujeitos e a dialética das relações entre estes indivíduos, suas complementaridades e contradições, contribuem para formar um coletivo, que tende a ser maior que a soma de seus integrantes. Para entender o trabalho realizado pelo coletivo Dolores na *Saga do menino diamante* consideramos importante entender quem são os sujeitos que formam o coletivo e como eles chegaram ao grupo. Entretanto, devido ao tempo escasso, não foi possível entrevistar todos os integrantes do grupo. Desse modo, utilizaremos os relatos de alguns integrantes entrevistados para exemplificar parte das trajetórias e os modos de se integrar ao coletivo.

O grupo foi formado por quatro pessoas: Luciano Carvalho e Érica Viana, então estudantes de jornalismo na Universidade de Mogi das Cruzes (UMC), juntamente com Alan Benatti e Cíntia Almeida, que faziam com Luciano Carvalho o espetáculo *Dores da Noite*. Surge então o nome Dolores, como derivado do nome do espetáculo anterior à existência do grupo. Como conta o próprio Luciano Carvalho:

O Dolores surge com esse caráter: periférico, ou seja, que é afastado do centro, não porque a gente quisesse, a gente não tinha consciência de querer, de negar ou não o centro. A realidade material concreta apresentada impedia nosso acesso a fazer teatro no centro da cidade, então optamos por fazer teatro num lugar possível. Nesse caso, no Jardim Triana, o bairro onde nasci e me criei³⁷.

Em 13 anos de história, muitas pessoas entraram e saíram do Dolores, que atualmente conta com cerca de vinte integrantes. Danilo Monteiro, em entrevista a mim concedida (18/05/2012), comenta que não há uma única forma para se chegar ao grupo, pois as pessoas “vêm chegando”. Sua história no grupo começou no ano de 2002, por conta de um convite de Érika Viana - que era sua colega de trabalho na área do jornalismo, para conhecer o trabalho do Dolores. Na época, o coletivo tinha uma atuação forte na Escola Municipal José Bonifácio, vizinha ao CDC Patriarca, onde dois de seus integrantes, os irmãos Luciano e Cristiano Carvalho, cursaram o Ensino Fundamental. Nesta escola o grupo realizava eventos e também apresentava espetáculos, como por exemplo, *Bonecos Chineses*, que era apresentado em uma sala de aula. Ao conhecer o grupo Danilo Monteiro percebeu que a opção do Dolores era por um “trabalho artístico e político, com um envolvimento que era profundo, ou pelo

37 Luciano Carvalho, em entrevista concedida a Sebastião Milaré (27/07/2012).

menos tinha a intenção de proporcionar um envolvimento profundo com a comunidade”. Danilo acompanha as atividades do grupo com certa frequência e, ao perceber, já fazia parte dele. Posteriormente, assumiu a preparação vocal e codireção musical do espetáculo *Sombras dançam neste incêndio*.

De forma similar a Danilo Monteiro, porém com outra trajetória pessoal, Tita Reis também “foi chegando” no Dolores. Oriundo da militância política de base, despertada por ocasião do movimento “Fora Collor”, aos 14 anos Tita Reis começou a se envolver com política e desde então mantém seu engajamento, passando por diversas experiências, com destaque para o trabalho na Juventude do Partido dos Trabalhadores. Em 2003, junto a parceiros de militância política e cultural da região de Guaianases, bairro do extremo leste da Capital paulista, fundou o espaço cultural Honório Arce. Por conta do Honório Arce conheceu Luciano Carvalho, que havia sido convidado a ministrar uma oficina de teatro no espaço cultural de Guaianases. Conforme o próprio Tita Reis³⁸:

A partir disso o Luciano começou a convidar as pessoas do Honório Arce para conhecer o espaço aqui do Dolores, estava tudo no começo ainda. A primeira vez que eu vim foi no dia que eles estavam plantando a arena arbórea... A galera estava em mutirão e nós ajudamos a plantar as árvores e fomos convidados, eu e a Renata de Sousa, que também era do Honório, para participar do grupo, e no começo de 2004 passamos a fazer parte do Dolores.

Por este relato já é possível notar uma característica do grupo e da forma de envolvimento dos novos integrantes: a ação. As pessoas que se integram ao grupo normalmente não vêm apenas para assistir aos espetáculos, pelo contrário, é o projeto político e estético do grupo como um todo, que não se resume ao teatro *strictu sensu*, o que principalmente atrai as pessoas. Como no exemplo de Tita Reis, que chegou colocando a “mão na massa” e percebendo como se daria o trabalho com o grupo a partir de então. Outra inferência relevante que podemos fazer do relato de Tita Reis é que a articulação do Dolores com os coletivos com perspectivas próximas às suas, amplia a área de atuação do grupo e permite que as redes de vínculos estabelecidas alimentem reciprocamente os coletivos e indivíduos que dela participam.

Outra característica importante do grupo, no tocante ao envolvimento de novos integrantes, diz respeito ao processo de envolvimento familiar que vem ocorrendo

38 Assim como na introdução, neste capítulo todas as citações de Ananza Macedo, Danilo Monteiro, Dirce Ane, Érika Viana, Fernando Couto, Luciano Carvalho e Tita Reis, quando não indicadas, referem-se ao processo de entrevistas a mim concedidas.

conforme o grupo aumenta os anos de estrada. Nesse ínterim os filhos dos integrantes chegam à idade adulta e participam de forma mais efetiva nos trabalhos do coletivo. Esse é o caso de Dirce Ane, ou Didi, como é conhecida no grupo, que atualmente está com dezenove anos de idade e é filha de Maria Eunice Sobrinho (a Nica), uma das integrantes mais antigas do grupo.

Dirce Ane, aos sete anos, conheceu o Dolores, por influência de sua mãe. Ela acompanha as atividades, participa dos eventos comunitários, assiste a ensaios e às próprias peças. Ela faz questão de realçar que viu todas as peças do grupo, várias vezes. No início do processo da *Saga do menino diamante*, em 2009, quando estava com dezesseis anos de idade, Dirce Ane decide entrar efetivamente para o grupo, participando do processo de criação como atriz e também trabalhando na produção do espetáculo. Em entrevista a mim concedida, Dirce Ane comenta:

[...] Fico pensando que eu sou ultra socialista e ateia e me perguntando desde quando que eu sou assim, e eu sei que o Dolores teve influência total nisso. Fiquei tentando me lembrar, e acho que com quinze ou dezesseis anos eu já era bastante o que eu sou hoje, com uma forte influência do Dolores. [...] Então penso que o Dolores me proporcionou ver e estudar coisas que foram muito importantes.

Reflexo da formação político-pedagógica realizada no Dolores, Dirce comenta ainda que por influência do grupo chegou a fazer um “mini” trabalho de formação política de base na escola onde cursou o Ensino Médio. Parte do mesmo processo de formação, Yago Albuquerque, de 18 anos, é atualmente o mais jovem dos dolores³⁹. Filho de Luciano Carvalho, Yago integrou-se efetivamente ao grupo também no processo da *Saga*, mas na segunda temporada, em 2010.

Por outro lado, há exceções a este processo praticamente espontâneo de integração de novos participantes e estas exceções devem ser destacadas porque podem gerar contradições em relação ao projeto político do grupo.

Danilo Monteiro relata um caso de exceção:

Na *Saga* nós sentimos que precisávamos de mais dois ou três atores para dar conta do tipo de cena, com coros grandes. Então chamamos pessoas que foram indicadas, não contratamos apenas para um projeto, chamamos para integrar o grupo, e estas pessoas estão até hoje [...].

39 Durante a trajetória do grupo, a palavra Dolores tornou-se não apenas o nome do coletivo, mas também a forma como os integrantes costumam denominar-se entre si, como por exemplo: “foram três dolores participar do debate”. Utilizarei a palavra dolores com d maiúsculo, quando referindo-se ao nome do grupo e com d minúsculo quando referindo-se aos integrantes.

A necessidade de chamar mais pessoas ocorreu, entre outros motivos, porque no início do processo da *Saga*, o grupo Mentecorpos do Balaio, então parceiro do Dolores e que estaria presente na encenação, desistiu da parceria, devido a divergências políticas e problemas de relacionamento interpessoal. Ananza Macedo, em entrevista a mim concedida (11/05/2012), comenta que foi convidada por Guga Idelbrando, integrante do Dolores, na época em que ambos estudavam teatro na Faculdade Paulista de Artes (FPA). Isso se deu em fevereiro de 2009, quando o processo de criação do espetáculo já havia iniciado, ela havia perdido, portanto, os estudos iniciais que deram suporte teórico e conceitual ao trabalho de criação, o que a fez se sentir durante um bom tempo como contratada, pois no início percebia que não trabalhava da mesma forma que o Dolores e sentia certa imposição de pensamento. A esse respeito, Ananza Macedo relata:

Eu me sentia perdida, despolitizada. Tanto que foi um termo que eu abolia e odiava até o ano passado, achava que era um termo preconceituoso que não dizia respeito ao ser humano. Tal pessoa não é simplesmente não politizada, às vezes ela não viveu tanto ou no mesmo lugar que você, daí ela vai ter outras experiências. Porém, despolitizado acho um pouco preconceituoso, às vezes deixamos de lado uma pessoa que talvez poderíamos conhecer, ainda que ela não pegue na enxada, mas outras tantas coisas ela vai fazer em comum com o seu pensamento. Me senti um pouco assim, demorou para passar, eu diria até que não passou completamente, mas estou mais feliz.

Apesar das dificuldades, principalmente no início do processo, Ananza Macedo se dedicou de forma intensa ao trabalho de criação e integrou vários núcleos, entre eles o de música e os núcleos de criação de cenas, além disso, seu trabalho expressivo no espetáculo é notável, tanto nos coros em que participa, quanto nos solos que integram canto, dança e poesia em cena. Ela própria se considera uma pessoa polêmica, o que torna seu discurso por vezes mais extremo do que percebemos em sua prática cotidiana, no coletivo. Vale ressaltar que, a despeito das divergências, sua história de vida e sua formação tem muita identidade com o trabalho do grupo, afinal, além de ter nascido e crescido na periferia, sua formação política é de perspectiva crítica, inclusive ela afirma:

Nasci na greve, vivi na greve, nela me formei, eu colocava banana no escapamento dos carros lá no palácio dos Bandeirantes... Minha mãe trabalhava no Hospital do Servidor Público Estadual, o Hospital do Servidor, desde que me conheço por gente, faz greve... [...] Então desde pequena eu cresci e foi assim. Cresci na greve e reivindicando coisas. Passei o colegial brigando com o professor quando a aula era ruim e também brigando com eles por melhores salários [...] Sempre foi assim, mesmo antes de saber quem

era Marx, quem era fulano ou sicrano, para mim isso tudo é um bando de nomes que dizem o seguinte “Meu, precisamos e temos o direito de viver melhor e ponto!”. Eu não preciso – desculpe o termo – dar a bunda para ganhar uma migalha e achar que isso é bom, essa é minha posição política.

O relato de Ananza Macedo remete a uma fala de Luciano Carvalho, relatando que o primeiro fator material que permitiu a emergência do trabalho do grupo foi provavelmente a condição de exclusão social e a correlata exclusão geográfica. Assim, esta situação de exclusão, que hoje é percebida como identidade de classe trabalhadora - uma vez que não se trata de tentar se incluir em um sistema desigual e injusto como o sistema capitalista, mas sim buscar brechas e criar tentativas de construção de um novo sistema – une diversas pessoas com histórias e formações distintas, em torno do mesmo projeto político e da linguagem artística.

Após conhecermos a trajetória de alguns dos integrantes do grupo e sabermos as formas pelas quais eles se envolveram no coletivo, é importante entendermos como se dá a organização do grupo, que tem como premissa uma horizontalidade radical. Danilo Monteiro afirma:

Isso tem a ver com a compreensão política do grupo, mas é claro que não estamos superando a alienação do trabalho, estamos superando apenas parcialmente, é um “enclavezinho” de uma relação diferente de trabalho, que tem a ver com o fato de trabalharmos dentro de um sistema cooperativista: cada pessoa tem uma voz igual à outra, e cada pessoa é, digamos, dona do trabalho junto com outras pessoas, não há uma relação hierárquica segundo o tempo de grupo de cada integrante. E isso é um fundamento político que, para nós, é consenso. Claro que dentro de uma cooperativa existem funções específicas, mas vejo isso como uma distorção – dialeticamente falando -, são distorções necessárias para que o enclave continue existindo dentro de um sistema que se opõe a sua atuação, podemos dizer que o modo de trabalho cooperativista é um enclave não capitalista, um enclave que cria um tipo de relação de trabalho que é essencialmente diferente, é uma possibilidade que o Fomento traz.

Ainda sobre o mesmo tema, Tita Reis lembra que

O Dolores é um grupo que desde o início promove discussões políticas e de classes, os assuntos não se ligam apenas ao fazer teatral e musical, mas também à ação direta, de botar a mão na massa, a própria ideia do teatro mutirão, em não ter uma divisão social do trabalho, com diretor, figurinista, faxineiro ou ator. Aqui todo o mundo faz tudo.

A proposição de organização horizontal denota a busca de coerência entre teoria e prática no trabalho do Dolores, uma vez, que segundo István Mészáros, para

compreender e superar as contradições de nossa ordem social a categoria do trabalho é central, já que “encontramos na raiz de todas as variedades de alienação a historicamente revelada *alienação do trabalho*: um processo de autoalienação escravizante” (MÉSZAROS, 2008, p. 60). Ainda de acordo com Mészáros, “é possível superar a alienação com uma reestruturação radical das nossas condições de existência há muito estabelecidas e, por conseguinte, de ‘toda a nossa maneira de ser’” (ibid.). Sem deixar de compreender os limites e contradições de nosso tempo, o Dolores propõe uma forma radicalmente horizontal de organização, buscando reestruturar seu fazer artístico e político, para superar, ainda que parcialmente, a condição alienante a que estão submetidos os seus integrantes, enquanto classe trabalhadora.

Os primeiros passos da Saga

A ideia de fazer o espetáculo *A Saga do menino diamante*: uma ópera periférica surgiu de maneira inusitada para os padrões do Dolores. De forma divertida, Luciano Carvalho conta que o músico Renato Gama, integrante da banda Nhocuné Soul - seu amigo e parceiro de trabalho há muito tempo - teve um sonho, visualizou o nome e a história de um espetáculo: um menino como eles foram, de periferia, que sai do barro, enfrenta uma longa saga e vence, se torna um diamante. Renato Gama estava entusiasmado para fazer este trabalho unindo Dolores e Nhocuné Soul, mas Luciano Carvalho ficou extremamente decepcionado com a ideia, pois, na perspectiva apresentada seria mais um trabalho para exaltar o indivíduo, reproduzindo o discurso da hegemonia, assim, não respondeu à proposta do amigo.

Passado certo tempo, Luciano Carvalho percebeu que era possível aproveitar o nome e a ideia do sonho para falar exatamente do oposto: o processo de construção do indivíduo em meio às múltiplas determinações sociais existentes. Ou seja, o espetáculo já nasceria de uma contradição: o título seria um chamariz espetacular que anunciaria o seu contrário. Após compartilhar com Renato Gama a nova proposta, ambos embarcaram na ideia, estruturaram-na e apresentaram aos demais integrantes do Dolores. Nesse ínterim enviaram um projeto para o Programa Municipal de Fomento ao Teatro, tendo como mote a montagem do espetáculo. O projeto foi contemplado e iniciou-se assim, a pesquisa mais sistemática para a montagem.

Como citado na introdução deste trabalho, o espetáculo estreou em 2009; até o momento foram realizadas quatro temporadas, uma por ano até 2012. Tive a oportunidade de assistir ao espetáculo seis vezes, a saber: uma vez na segunda

temporada, duas vezes na terceira e três vezes na quarta. Para realizar esta análise assisti também a gravação em vídeo da primeira temporada do espetáculo, a ensaios para as apresentações da quarta temporada e tive acesso ao roteiro dramaturgico do espetáculo⁴⁰, que é chamado de texto final pelos dolores. Além da assistência aos espetáculos e ensaios e apreciação do material audiovisual e escrito, as entrevistas com os integrantes foram imprescindíveis para conhecer o processo de criação e compreender de forma mais aprofundada a estrutura e teor do espetáculo.

De forma sintética o método utilizado na montagem da *Saga* poderia ser assim descrito: estudos teóricos coletivos, preparação corporal, estruturação da linha filosófico-conceitual do trabalho, estruturação do pré-roteiro dramaturgico, criação de cenas a partir de improvisação com os temas do roteiro, criação de músicas a partir dos temas do roteiro e das cenas criadas, definição da estrutura final do espetáculo e, por fim, ensaios.

Os integrantes do Dolores e do Nhocuné Soul passaram seis meses estudando conjuntamente, por meio de grupos de condução de processo. Cada mês um grupo distinto assumia a condução dos estudos, organizava o que seria estudado e como seriam as atividades. Esse processo de rodízio permitiu que mais pessoas se apropriassem dos estudos, mas também gerou desafios, pois alguns grupos tiveram dificuldades de conduzir o processo. Além disso, Luís Scapi⁴¹, educador do Núcleo de Educação Popular 13 de Maio, foi convidado para conduzir uma semana de estudos sobre o método materialista histórico e a formação do indivíduo. De acordo com as entrevistas que realizei as principais referências teóricas utilizadas no processo de estudos e citadas como base para a construção do espetáculo são o livro *As metamorfoses da consciência de classe*, de Mauro Luis Iasi (2006) e as dissertações em sociologia do integrante do Dolores Tiarajú Pablo D'Andrea⁴², acerca do processo de formação das favelas Real Parque e Jardim Panorama, na zona sul de São Paulo, e de Mariana Fix⁴³, em especial no que tange à história do Jardim Edith, outra comunidade

40 Disponível no Anexo I.

41 Scapi é uma das principais referências teóricas do Dolores, periodicamente ele é convidado para ministrar cursos de formação política no CDM.

42 D'ANDREA, Pablo Tiarajú. **Nas tramas da segregação**. O real panorama da pólis. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-13102009-114940/>>. Acesso em: 16.07.2012.

43 FIX, Mariana de Azevedo Barretto. São Paulo. **Cidade Mundial: Fundamentos financeiros de uma miragem**. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

de assentamento informal na zona sul de São Paulo. Tita Reis comenta que os relatos de desocupações trazidos por Mariana Fix foram referência direta para a criação da cena da favela. Também são citadas como referências a urbanista Ermínia Maricato e a psicanalista Maria Rita Kehl.

Luciano Carvalho aponta o livro de Iasi (2006) como a principal base para a estruturação do discurso do espetáculo, ressaltando inclusive que, por ter sido dos integrantes do grupo quem mais estudou o livro, acabou assumindo a direção do espetáculo, função esta inicialmente conduzida por um grupo de trabalho. Em seu relato, podemos perceber um pouco da riqueza do processo de estudos realizado:

[...] a gente primeiro colou papel Kraft em uma parede e desenhamos uma linha filosófico-conceitual do trabalho. Isso foi muito louco! Estabelecemos o que queríamos falar. Ao contrário do que muitos pregam, que não pode ser racional ou cabeção, a gente foi o contrário, fomos cabeções. O que estamos falando? O que queremos? Criamos um roteiro filosófico-conceitual por onde ia se desdobrar o nosso pensamento, indicava aonde nós queríamos chegar. Ou seja, diferente de ter uma fábula, como uma estrutura vertebral, nós tínhamos uma reflexão sobre determinado tema e os seus desdobramentos. A partir daí surgiu o pré-roteiro, como se preenchendo esses espaços com grandes temas, grandes blocos que dariam conta daquele assunto, por onde passou o pensamento.

Não podemos deixar de nos remeter ao método utilizado pelo TUOV (VIEIRA, 2007), que também parte, de forma coletiva, da escolha de um tema, seguida de pesquisa em livros e documentos, coleta de relatos de integrantes das comunidades e discussão sobre a estrutura central do novo texto. Uma diferença fundamental parece ser o fato de o TUOV, após os estudos em grupo, passar para o trabalho de escrita e estudos do texto, ou seja, trabalho de “mesa”, e, só depois ir para os ensaios; já no caso da *Saga*, do Dolores, após a estruturação do pré-roteiro, partiu-se para a improvisação, que originou as cenas e forneceu estofos para a dramaturgia. Outra diferença relevante é que o TUOV busca em seus processos criativos delimitar história central, conflito base, conflitos secundários e personagens, de certa forma por influência da estrutura do drama burguês. Apesar de não se prenderem à estrutura tradicional do drama, uma vez que suas montagens são expressamente épicas, seu ideal de montagem passa por conceitos oriundos do drama burguês. No caso da *Saga* praticamente não é possível reconhecer as personagens individuais, pois são alegorias de grupos sociais, de movimentos coletivos, não há uma única trajetória, ou mesmo algumas trajetórias individuais, específicas, sendo contadas, não há narrativa linear, com começo, meio e fim, o que expressa uma

radicalidade épica. Nesse sentido, a *Saga* é herdeira do pioneirismo de *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, pois, como citado no capítulo anterior, na análise de Iná Camargo Costa, a obra de Boal é um marco do teatro épico brasileiro, devido à radicalidade de sua experiência formal, com tratamento direto de temas políticos e assunção da personagem central como alegoria.

Conversando a respeito do desenvolvimento dos espetáculos do Dolores, Érika Viana, em entrevista a mim concedida (18/05/2012), comenta que a *Saga* foi um avanço em relação ao espetáculo anterior, *Sombras dançam neste incêndio*, que ainda trazia uma referência pequeno-burguesa,

[...] porque no fundo havia um drama no *Sombras*, que era a relação do Antônio e da Isabel, a *Saga* sai desse drama afetivo, desse romance, dessa roteirização dramática, embora o *Sombras* não seja um drama dentro dos padrões. A *Saga* é muito mais épica, não se tem a construção de um personagem, têm-se histórias, situações, construções coletivas que se entrelaçam e contam a saga de milhares de pessoas, uma saga da construção de cidades, de centros urbanos, da discriminação, das injustiças, da desigualdade, e ao mesmo tempo ela mostra como estamos dentro de estruturas que nos fazem pensar assim, individualmente.

Sem falar especificamente da dramaturgia, mas comentando a proximidade das propostas de TUOV e Dolores, Luciano Carvalho diz que o Dolores já trabalhava com proposições coletivas antes de conhecer a experiência do TUOV, no entanto, quando entrou em contato com o União e Olho Vivo reconheceu que são experiências muito parecidas, especialmente no que tange ao modo de organização horizontal e à proposta de teatro feito por trabalhadores, com linguagem acessível e que se apresenta na periferia. Esta proposição também é ratificada por Danilo Monteiro, que afirma ser o TUOV a referência teatral mais próxima para o Dolores. Apesar de considerar a importância das bases estabelecidas no União e Olho Vivo e a proximidade dos trabalhos, Luciano Carvalho ressalta uma grande diferença, “lá tem o César Vieira, aqui não tem, aqui nós somos contemporâneos uns dos outros”. Para Luciano Carvalho, a característica do Dolores de não ter um integrante particularmente mais velho e mais experiente, aumenta a intensidade do aprendizado já que todos têm de aprender em conjunto, sem poder contar com um único líder ou mesmo uma referência de maior experiência.

Criando um corpo coletivo para os estudos coletivos

Concebida a linha filosófico-conceitual do trabalho e estabelecido o pré-roteiro, com os temas que seriam abordados, como por exemplo: construção das favelas, industrialização, religiões, televisão, escola, política comunitária etc., partiu-se para a improvisação. Cada um destes temas desdobrava-se em uma cena (ou estação) e a cada dia se enfrentava um ou dois dos temas inicialmente estabelecidos. O coletivo se dividia em dois grupos menores que iam para salas distintas criar cenas de improviso a partir dos temas dados. Com a cena criada os grupos se reuniam e apresentavam uns aos outros o material, recebendo sugestões e afinando as cenas. Segundo os relatos colhidos em entrevistas, praticamente todas as cenas foram criadas dessa forma e somente depois disso é que vinha o texto, registrando e sistematizando a experiência da improvisação.

As cenas não eram criadas com elenco específico, um grupo de atores criava uma proposta inicial que, se fosse acatada pelo coletivo, seria incorporada ao roteiro final, porém ela poderia ser feita por outras pessoas que não necessariamente as que criaram a cena. Ou seja, desenvolveu-se o rodízio ao longo do processo, considerando os atores como narradores de uma (ou mais) história(s), em vez de estabelecer personagens fixos, os quais os atores deveriam estudar profundamente, buscando desenvolver uma construção sofisticada e psicológica. Com os ensaios e a preparação para as apresentações foi necessário fixar quais atores fariam as funções de narradores em dado momento, porém até a quarta temporada, realizada recentemente, ainda houve flexibilidade, em parte das cenas, para troca de papéis (ou funções) entre os atores e atrizes.

Durante todo o processo de estudo e posterior levantamento das cenas houve ainda preparação corporal com a bailarina Beatriz Coelho, a partir das técnicas de contato-improvisação⁴⁴. Nas aulas de preparação corporal foi criada a cena da industrialização, em que operários com movimentações mecânicas ficam à frente na linha de produção, enquanto são comandados e vigiados por funcionários em patamar mais elevado e rodeados por um exército de reserva que veio da favela. Aos poucos o ritmo de trabalho vai ficando mais alucinante, os funcionários vão “quebrando” e são substituídos por outros. Dentre as cenas corais do espetáculo esta é a que denota construção corporal mais detalhada, com desenhos de movimentação claros e crescente de intensidade. Apesar deste feito, Luciano Carvalho comenta que é um desafio manter

44 Segundo Marcela Benvegnu, “o contato-improvisação é uma técnica corporal que propõe um diálogo físico por meio da troca de peso e do contato que possibilita uma profunda percepção de si mesmo e do outro” (2008, s/p.).

a qualidade da cena, pois como não houve uma continuidade do trabalho específico de preparação corporal, parte das movimentações se perderam ao longo das temporadas.

Outro exemplo de criação a partir do improvisado é a cena da escola, que é citada por vários integrantes como um dos momentos do trabalho criativo em que o grupo mais se divertiu. A partir da compreensão de que a escola serve para moldar o indivíduo, Ananza Macedo conta que propôs ao grupo brincar com cantigas de infância, e aí se lembrou da brincadeira infantil *A história da serpente*. Nesta brincadeira, enquanto se cantarola a música uma fila de crianças forma uma serpente que tem por objetivo “engolir” outras crianças que vão passar por baixo de suas pernas, ir para o final da fila e integrar-se à serpente. Rapidamente os atores lembraram a versão tradicional da música e fizeram uma paródia:

Esta é a Escola da Serpente
Que subiu o morro
Para educar um pedacinho do seu rabo
Sim! Você também!
É um pedaço do meu rabão⁴⁵

Na cena, um coro de cinco atores em fila, cantando e dançando esta paródia, encontra-se com um menino soltando pipa, neste instante alguns integrantes do coro transformam-se em policiais e obrigam o menino a participar da brincadeira da serpente; o menino consegue escapar, xinga os policiais e volta a soltar a pipa, mas novamente é forçado a entrar na fila, é espancado e deixado caído no chão. A partir de uma brincadeira aparentemente inocente, o grupo manifestou o processo compulsório de enquadramento realizado pela escola, já que a educação formal vem servindo

[...] ao propósito de não só fornecer os conhecimentos e o pessoal necessário à máquina produtiva em expansão do sistema do capital, como também gerar e transmitir um quadro de valores que legitima os interesses dominantes, como se não pudesse haver nenhuma alternativa à gestão da sociedade, seja na forma “internalizada” (isto é, pelos indivíduos devidamente “educados” e aceitos) ou através de uma dominação estrutural e uma subordinação hierárquica implacavelmente impostas (MÉSZÁROS, 2008, p.35).

Não só as cenas foram criadas a partir de improvisação coletiva, mas também boa parte das músicas. Luciano Carvalho conta, por exemplo, que a música do repollo,

45 As citações de músicas e trechos de texto do espetáculo tem como base o texto final da *Saga do menino diamante* (Anexo I).

A versão mais conhecida desta cantiga de domínio público, diz: “Esta é a história da serpente que desceu do morro para procurar um pedaço do seu rabo/ você também, você também, faz parte do seu rabão”.

surgiu de um grupo de trabalho, a partir de uma necessidade do processo. O coletivo identificou a necessidade de uma música para dado momento da peça e então se formou um grupo para produzi-la. A inspiração para a música foi uma cena do grupo Engenho Teatral, em que o ator Beto Nunes fazia a personagem “IndiVíduo”. Por terem gostado muito da cena algumas pessoas do Dolores queriam refazê-la, mas de outro jeito; surgiu então a oportunidade de criar esta música a partir da ideia da cena do Engenho. O grupo de trabalho trouxe a música pronta, mas em outro ritmo; durante um retiro de criação artística Ronaldo Gama transformou a música num tango, na sequência Ananza Macedo experimentou cantá-la no novo ritmo e todos aprovaram.

Em um trecho da letra da música lê-se:

Ei, você!
Repolho!
Indivíduo individual
Cada folha
um mistério
Pra você achar que é o tal!

Indivíduo individual
De camadas és formado
És moldado, encaixado
Numa velha estrutura social

Indivíduo individual
Isolado em sua bolha
Revelando atrás de suas folhas
As feições do ser social [...]

O discurso da música dialoga com as proposições de Iasi, na medida em que ele considera os indivíduos como mediações do meio social, síntese de um contexto social e histórico.

A ação dos seres humanos, enquanto práxis individual ou práxis coletiva, produz novas sínteses objetivas que passam a mediar a ação histórica de um ponto de vista genérico, como classe. Neste sentido, os seres humanos são, ao mesmo tempo, sujeitos que constituem patamares de objetividade e objeto conformado objetivamente pela ação de outras gerações. (IASI, 2006, p. 76).

A música busca desvelar a faceta social da formação do indivíduo, minando a perspectiva a partir da qual o indivíduo é todo-poderoso e senhor dos seus destinos. A música e o espetáculo como um todo não chegam a apontar com clareza as brechas existentes para a emancipação coletiva destes indivíduos.

Considerando os exemplos dados, acerca do processo de criação do espetáculo, temos o panorama inicial do método de trabalho utilizado pelo Dolores em sua *Saga*. Para prosseguir no entendimento do processo, é necessário apresentar a estrutura da obra como um todo e, ao mesmo tempo, apontar as especificidades de algumas cenas.

As trajetórias em cena

A *Saga* se utiliza da metáfora do menino diamante para contar alguns dos movimentos do capital e da classe trabalhadora brasileira desde a década de 1950, até os dias de hoje. Inicialmente concebido para ter três atos, sendo o primeiro externo, o segundo com dois atos paralelos (um interno e um externo) e o terceiro, a festa, o espetáculo acabou se estruturando de fato com apenas dois atos, o primeiro que é a própria saga e o segundo, a festa.

Figura 02: Vista aérea da região do CDC Patriarca.



Legenda:

Contorno vermelho contínuo: área do CDC

Contorno vermelho hachurado: edificações do CDC.

Algarismos arábicos: espaços cênicos do espetáculo *A Saga do menino diamante*.

Fonte da fotografia: googlemaps.

O espetáculo é dividido em um pré-prólogo, um prólogo e dez cenas, que dão conta de forma não linear da trajetória supracitada. Apresentaremos de forma detalhada as cenas consideradas de maior relevância para os fins deste trabalho, enquanto outras serão descritas de forma breve.

Como o espetáculo foi construído em diálogo profícuo com o espaço do CDM, apresentamos anteriormente a foto aérea do local (figura 2), para que o leitor possa compreender melhor a movimentação e ocupação espacial realizadas.

O pré-prólogo se inicia na palhoça (espaço cênico 1), espaço cenográfico de grande beleza, uma tenda com estrutura de madeira forrada com palha e caixotes também de madeira formando a parede dos fundos. Dentro dos caixotes há velas que garantem a maior parte da iluminação da cena. O grupo musical Trem de cordas, formado por integrantes do Dolores, recebe o público cantando músicas de autoria própria, com certa alegria, pois a palhoça apesar de ser uma alegoria do sertão miserável e rural, remete também ao lugar de onde cada pessoa veio, o berço, de onde se sai para tomar contato com o mundo.

Neste, que é um dos momentos mais líricos do espetáculo, já se iniciam as quebras que vão permear todo o espetáculo. Enquanto são entoadas canções, algumas delas de amor, com arranjos que remetem aos rincões do Brasil, quatro atrizes servem cafezinho às pessoas do público, de forma gentil. Caso a pessoa aceite, a atriz emenda: “Gostoso? Cheirinho de latifúndio” ou “Bom? Trabalho Escravo”. A pessoa ainda está se deliciando com o cafezinho, se envolvendo gustativamente, quando a contradição é explicitada e o estranhamento pode tornar a bebida não tão gostosa.

O efeito de estranhamento, um dos principais conceitos de Brecht é aqui compreendido como historicização, a representação de “processos e pessoas como históricos, portanto transitórios” (KOUDELA, 1991, p.135). Podemos dizer ainda que estranhar um acontecimento ou um caráter “significa antes de tudo retirar do acontecimento ou do caráter aquilo que parece o óbvio, o conhecido, o natural, e lançar sobre eles o espanto e a curiosidade” (BRECHT *apud* BORNHEIM, 1992, p. 243). Faz parte do processo de estranhamento a busca da compreensão dialética (compreensão-não-compreensão-compreensão), pois com a negação da negação ou o acúmulo de não compreensões pode-se gerar alguma forma de compreensão. Um dos resultados do estranhamento é, portanto, a partir do desenvolvimento de uma atitude crítica e investigativa, compreender as relações entre os homens como mutáveis e passíveis de serem modificadas.

Koudela (1991) destaca alguns dos procedimentos utilizados por Brecht para atingir os efeitos de estranhamento:

- a relação do ator com o público, que deve ser a mais direta possível;
- a consciência do jogo de cena como citação, que possibilita que o ator, em lugar do simples desempenho do papel, possa colocar-se ao lado do papel, apontando para ele;
- a fixação do não/porém, que busca evidenciar as contradições e “mostrar que a decisão por uma ação determinada significa também uma decisão tomada em detrimento de outras ações” (KOUDELA, 1991, p.113), pretendendo “evitar que aquilo que é mostrado como ação e acontecimento seja apresentado como necessário, sem alternativa” (ibid.).
- a utilização de canções de forma separada da ação dramática, como comentário ou crítica.
- jogo da troca de papéis, que desenvolve a capacidade de estar ao mesmo tempo dentro e fora do papel e ser, portanto, capaz de “apontar” para o papel representado.

Como é possível observar nos procedimentos apontados e também a partir da apreciação dos estudos de Gerd Bornheim (1992), as técnicas brechtianas de estranhamento têm uma abrangência que não se restringe ao trabalho do ator, mas dizem respeito à totalidade das partes que formam um espetáculo.

Vários destes procedimentos são reconhecíveis na encenação da *Saga* e são utilizados conscientemente pelo Dolores para atingir os efeitos desejados. Os exemplos da utilização dos procedimentos de estranhamento na *Saga* serão destacados nas próximas páginas, realçando-se também o método utilizado para a criação das cenas.

No prólogo, Luciano Carvalho assume a função de narrador, de cima de uma escada dá as boas-vindas a todos e anuncia do que trata o espetáculo; neste momento é dito que não se trata da história de um “Menino-diamante”, mas da saga de ser um social determinado por um contexto histórico. O narrador explica que será necessária a ajuda das pessoas para transportar parte do cenário: caixotes, bancos e esteiras que servirão de assento e ainda durante o prólogo é explicitado ao público que a encenação vai se valer de um signo: elementos vermelhos, principalmente faixas, que simbolizarão as relações sociais estabelecidas entre os indivíduos. Quando o narrador está prestes a jogar a faixa vermelha para alguém do público, a título de exemplificar uma relação social, ele é interrompido por um bêbado (feito por Fernando Couto) que está no meio

do público, então se abre um jogo de improviso entre bêbado, narrador e público.

Figura 03: Apresentação da *Saga do menino diamante*, CDC Patriarca.



Fonte: Arquivo do grupo.

Ator: Luciano Carvalho como narrador, durante o prólogo do espetáculo

Este momento é tido por Luciano Carvalho como um exemplo do critério utilizado na montagem para a inserção do efeito de estranhamento, em suas palavras: “o que a gente identifica que está chapado como verdade absoluta, a gente vai e fode”. Durante os ensaios uma parte do grupo considerou que o papel do narrador estava ficando exacerbado, que ele estava virando um supernarrador, que “cagava regras de cima da escada”. Então, Fernando Couto criou o bêbado para desconsertar o narrador e deixar claro que o Dolores não tem toda a certeza do mundo. O grupo tem convicções e investe nelas, mas há também muitas dúvidas e, os estranhamentos diversos experienciados na encenação tentam mostrar essas dúvidas, contribuir para a compreensão dialética da realidade.

Na sequência do prólogo inicia-se a representação do êxodo rural e da migração no sentido norte-sul do Brasil, neste momento a música assume nova função no espetáculo, passando a narrar o deslocamento dos trabalhadores e criar um contexto histórico. A vinheta musical “Roda mundo, roda moinho, roda peão, rodoviária-liquidificador, pau de arara, disciplinador” acompanha a movimentação dos atores e do público, desde a palhoça até a frente da quadra de futebol. Danilo Monteiro conta que eles pensaram em construir uma rodoviária em cena, mas perceberam que a música poderia resolver a cena e narrar a situação de passagem, abrindo espaços para as

metáforas em torno da ideia de rodoviária, que é ao mesmo tempo redemoinho e liquidificador. Durante a música há várias figuras que saltam do coro com falas como “Mulher, cuida das galinhas que eu vorto pra te buscá” ou “Chegou o tempo de nós tê as coisa” e auxiliam na construção da narrativa. Danilo ressalta que os trechos falados são usados intencionalmente como forma de causar estranhamento em relação aos trechos cantados. A música tem um tom grave, denotado inclusive pelo acompanhamento instrumental, remetendo ao êxodo rural como deslocamento rumo à máquina-cidade, liquidificador de triturar gente, enquanto os trechos falados trazem fragmentos de olhares pessoais à narrativa, mostrando os sonhos e esperanças destes migrantes. Este procedimento se aproxima da orientação de Brecht (2005) quando, a respeito do *gestus* social e da tomada de posição política na criação musical, ele afirma ser desejável que o desempenho dos atores se contraponha ao estado de alma criado pela música.

O *gestus* social parte do princípio de que “assim como [determinados] estados de espírito e cadeias de pensamentos levam a atitudes e gestos, também atitudes e gestos levam a estados de espírito e cadeias de pensamentos” (BRECHT *apud* KOUDELA, 1991, p.19), ou seja, existe uma reversibilidade entre gesto e atitude. Ingrid Koudela apresenta uma perspectiva de interpretação do significado do conceito de *gestus* social para Brecht:

Gestos, no significado corrente, são gesticulações que acompanham a fala, através de movimentos expressivos. Os gestos tornam visível, corporalmente, aquilo que aparece apenas ‘interiormente’, intelectualmente, através da linguagem verbal. Os gestos objetivam posicionamentos internos, exteriorizando-os [...]. Brecht não compreende o gesto nos termos do significado corrente – como ‘expressão corporal’ de sentimentos e ideias. Ele inverte o conceito: gestos são a expressão do comportamento real, de atitudes reais. Não é o ‘interior’ que se objetiva para o ‘exterior’. O interior é orientado pelo exterior, torna-se o seu *gestus*. Com isso, o *gestus* se desprende do domínio subjetivo e transporta sua significação para o domínio intersubjetivo: se as atitudes reais e o comportamento real determinam o comportamento intelectual, subjetivo e interior, então aquilo que é determinante se origina na convivência social dos homens, na intersubjetividade da vida social e da linguagem (KOUDELA, 1991, p. 101-102).

Como proposta transformadora a intenção de Brecht era tornar inteligível e consciente o *gestus* social, a partir da execução prática e da apreensão desses gestos. Essa tomada de consciência levaria à modificação de atitudes. Atitude, para o autor

[...] é uma forma determinada através da qual alguém (ou um grupo) se confronta com o ambiente social, Os modelos de comportamento que cada pessoa forma individualmente, assim como a maneira da imitação (que é desenvolvida desde a infância), são o resultado de uma cultura determinada pela classe social, sexo, língua, articulação etc.. (KOUDELA, 1991, p.102).

Ou seja, em nosso entendimento, a tomada de consciência do *gestus* social corresponde à tomada de consciência da determinação social sofrida, e estes desvelamentos serão provocados várias vezes na encenação da *Saga do menino diamante*.

Retomando a trajetória do espetáculo, estamos no cortejo migratório, momento em que o público carrega os elementos cenográficos que servirão de assento nas próximas cenas. Assim, a parede da palhoça foi desmontada, os caixotes retirados pelo público e carregados ao longo do cortejo. Este procedimento é indicador da busca de uma relação direta com o público, como realçado por Dirce Ane: “acho que a nossa maior ferramenta [de envolvimento do público] é pedir para que eles nos ajudem com as caixas e esteiras, já que começamos a encenar num lugar e acabamos em outro, então, as únicas pessoas que poderiam carregar o material no qual elas irão se sentar são elas mesmas”. O público sai da posição passiva, não somente precisa se deslocar, como também carregar seus próprios assentos, não há posição privilegiada, todos precisam se reconhecer como classe trabalhadora e a encenação é estruturada para favorecer esta percepção.

Antes de chegar à frente do barranco, onde será apresentada a maior parte das estações, há uma parada no meio do caminho, junto à quadra de futebol (espaço cênico 2). Nesse momento, apresentam-se as diversas camadas de crítica do espetáculo. As críticas são encenadas por meio de uma série de *flashes* irônicos que acontecem em meio ao deslocamento das pessoas. Segundo Luciano Carvalho, “esses *flashes* são como se fossem camadas dentro do processo de deslocamento coletivo e do capital, eles não são o processo, mas são camadas que reforçam o todo, juntamente com cada camada que vai surgindo depois”.

O primeiro *flash* mostra o mundo da moda e seu diamante “Billy super bacana”, o grande estilista da grife “Bem Brasil”. As criações de Billy, “50 anos em 5”, “Milagre Econômico” e “Neoliberalismo globalizante” são mote para um pequeno apanhado da história recente do Brasil, passando pelo governo JK, ditadura militar e o atual período neoliberal. No plano baixo da cena uma histriônica apresentadora de programa de TV anima os “macacos de auditório” e conversa com Billy acerca de suas criações; no texto

original e nas primeiras temporadas, a personagem era um repórter de moda, interpretado por Gustavo Idelbrando, na última temporada a personagem foi interpretada por Tati Matos e se transformou em uma apresentadora de TV, ainda mais afetada que o repórter original. No plano alto, a “manequim” interpretada por Ananza Macedo, se porta de forma sóbria e subserviente, como uma serviçal que não possui escolha a não ser obedecer às ordens do estilista-sistema. Os comportamentos afetados da apresentadora de TV e do estilista contrastam com a descrição dos trajes, como por exemplo:

SUPER BACANA—[...] Esse primeiro traje vem com a ideia da modernização conservadora, quer dizer, mudar tudo sem mudar nada. Esse traje eu apelidei de 50 anos em 5. Veja que a manequim traz um acessório nas mãos, que é um filho morto, representando a esperança dos brasileiros.

REPÓRTER DE MODA – Nossa, adorei os tons que você escolheu para essa coleção, essa coisa do rasgado, as manchas de vermelho, manchas de preto, como é que é isso, explica pra gente...

SUPER BACANA – Ah, sim, são as tendências da estação. São manchas de vermelho-sangue e preto-petróleo; duas cores que nem precisa se preocupar muito, pode usar à vontade, porque nunca saem de moda.

A atitude sóbria da manequim reforça a percepção de que não há nada engraçado no desfile, apesar da atitude cômica de Billy e da apresentadora. Esta cena evidencia, portanto, um *gestus* social, na medida em que as atitudes contraditórias das personagens mostram as determinações sociais sofridas pela classe trabalhadora, que é alegoricamente apresentada na figura da manequim. Vale a pena destacar ainda a estratégia narrativa utilizada para mostrar os períodos históricos como parte de um mesmo processo de desenvolvimento do capital. Enquanto o estilista descreve seus trajes-períodos históricos, a manequim manuseia os acessórios, por exemplo, coloca um quepe e um óculos *Ray-ban*. O simples manuseio dos acessórios narra a passagem do tempo e as mudanças no contexto político e econômico nacional, indicando ainda que são mudanças superficiais, pois a estrutura do sistema continua a mesma.

A estação se encerra com o *poema fashion*, de autoria de Danilo Monteiro, dito pela manequim. É interessante observar que, ao longo das temporadas, a interpretação dada por Ananza Macedo ao poema foi se sofisticando, por orientação da direção e em diálogo com o grupo. Na primeira temporada observa-se que a maior parte do poema é dita em um tom um pouco agudo, que traz uma impressão de fragilidade à manequim e pode provocar no público o sentimento de dó em relação à personagem. Nas últimas temporadas Ananza manteve um tom grave em toda a extensão do poema,

potencializando o efeito de estranhamento causado pela cena. Luciano Carvalho comenta que se valeu de procedimentos de Stanislávski, entre eles, a memória emotiva, para orientar a atriz a chegar ao resultado desejado que, como se torna evidente, buscava causar o estranhamento no público.

A próxima estação é anunciada pelo som de uma bola batendo no alambrado da quadra de futebol, pelo apito de um árbitro esportivo e pela mudança da música, que sai do tom grave e se transforma em um pagode. A utilização do espaço de encenação ganha especial importância neste momento, que apresenta “Diamante Negro”, o menino que se tornou um jogador de futebol consagrado. A camada “futebol” agrega-se às demais que fazem parte do mesmo processo perverso de eleição de alguns escolhidos para se tornarem símbolos da possibilidade de ascensão social e vitória pessoal, em detrimento do sujeito da ampla maioria da população trabalhadora.

Diamante Negro, feito por Cristiano Carvalho, é entrevistado por um repórter (novamente a figura da mídia) que passa a cena pendurado do lado de dentro do alambrado da quadra, entregando ao jogador os brasões dos times de futebol pelos quais ele vai passando. Novamente as relações sociais são materializadas pela fita vermelha, que une os brasões ao alambrado. A cena costuma gerar muitas risadas, pois parafraseia os discursos costumeiros dos jogadores de futebol, que falam de honra e privilégio, ao mesmo tempo em que desmascara o suposto compromisso e envolvimento afetivo do jogador com o time ou com a seleção brasileira, pois os brasões dos times são acrescentados um a um à sua vestimenta, revelando o puro mecanismo comercial que determina o funcionamento do futebol profissional. Esta estação também amadureceu no decorrer das apresentações, com a incorporação de novos elementos e gestos. Após passar por alguns times de futebol, Diamante Negro integra a seleção brasileira de futebol, representada pela logomarca da Nike, uma de suas patrocinadoras; o jogador, em resposta ao repórter que o entrevistava, diz que agradece muito a Deus pela oportunidade de vestir a amarelinha e beija a logomarca da Nike, logo após pronunciar a palavra Deus. Este gesto gera uma das situações mais cômicas da cena, que amplia o *gestus* social e sublinha a denúncia do esporte como mercadoria, já apontado desde as primeiras apresentações. Ao final da cena, enquanto um narrador desvela a ideologia arraigada no discurso do jogador, este cai e fica pendurado no alambrado, preso pelas fitas vermelhas ligadas aos brasões. Outro chute e o som da bola se chocando contra o arame fecha a estação.

A apropriação do espaço da quadra de futebol como elemento cênico não apenas

cria um ambiente para a ação dramática, mas também se integra ao *gestus* social, afinal de contas, junto com a cena o que está sendo mostrado é um equipamento público de esporte localizado na periferia da cidade, onde diariamente várias crianças e adolescentes jogam futebol, se divertem e também se deixam inebriar pelas mesmas ilusões que estão sendo desmascaradas no espetáculo. A relação com o espaço é sonora (som da bola batendo no alambrado e apito do árbitro), imagética (a ocupação realça o olhar do público para aquele espaço que talvez passasse despercebido no cotidiano) e física, pois o jogador termina a cena suspenso no alambrado-sistema, do qual ele se sente parte privilegiada. Luciano Carvalho lembra que somente alguns são eleitos,

[...] não porque eles são maravilhosos, mas porque é preciso existir os maravilhosos. Você pega uma característica individual que seja realmente relevante, ou notável, eleva isso à máxima potência e dá o máximo destaque para que realmente o indivíduo seja visto como maravilhoso.

O deslocamento pelo espaço continua e então o público se organiza em semiarena, em frente a um barranco que estabelece o limite da área do CDM em relação à rua Frei Mariano dos Santos (espaço cênico 3). Com orientação dos atores, os bancos, caixotes e esteiras são organizados para que o público possa se sentar e assistir à continuidade da encenação. No centro da cena um mineiro escava o barranco, no canto direito a banda Nhocuné Soul canta *Zolé* e convida o público a cantar junto “Salve a zona leste”.

Após a música, o mineiro, que está no centro da cena, anuncia que achou um diamante, outros mineiros dispersos por todo o CDM anunciam que não acharam. A cena tem forte apelo cômico, pois surgem mineiros iluminados apenas por lanternas em locais muito distantes do CDM, muitos dos quais o público não tinha reparado e onde muito menos imaginava que tivessem atores. De forma divertida, a reflexão é retomada: dentro desse sistema a ascensão social é para poucos, um único mineiro encontra o veio “premiado”.

Novo fragmento-*flash* atravessa a encenação, o candidato político Armando Boas Praças, do POB (Partido Oportunista Brasileiro), surge em cima de um carrinho, acompanhado por seu séquito, que porta faixas e convoca o público com gritos de entusiasmo. Armando é uma figura anterior à própria *Saga*, há alguns anos, especialmente em épocas de eleição, o Dolores vem levando-o a praças e espaços públicos para promover intervenções de agitprop. Em uma destas intervenções, em uma praça da Cidade Patriarca, Armando chegou a inaugurar um busto em sua homenagem.

Pois bem, Armando retorna e aparece em um *showmício* no meio da *Saga*, com um discurso que sintetiza de forma irônica grande parte da crítica do espetáculo. Vale a pena citá-lo:

Indivíduos periféricos de meu Brasil!
Olhando vocês, trabalhadores, à procura de luz, me vêm algumas questões.
Quanta escuridão existe para que brilhe uma estrela?
Quantas periferias existem para que brilhe uma cidade?
Quantas vidas são apagadas nas minas para que brilhe um diamante?
Eu vos convoco a serem escuridão. Porque o diamante bruto é opaco quando retirado da terra. Somente após ser lavado, raspado e polido é que emerge o verdadeiro diamante. Sejam vocês o escravo que deu certo! E seus dias de pedra lapidarão o diamante que existe dentro de você!
(...)
Libertai-vos desta terra escravizante. E a única maneira meus caros é através do trabalho. O trabalho honesto, duro, árduo, edificador da grande moral detentora da vitória pessoal. Formaremos aqui uma nova consciência: a do trabalhador lapidador de si mesmo. Operemos as máquinas! E se operará um milagre!

Logo após a saída de Armando, se dá o nascimento do Menino Diamante, materializa-se, portanto, a imagem onírica que deu origem ao espetáculo. Do alto do barranco, um menino nu surge, como se nascido do barro. Ao som de *Rael* - música criada e executada pelo Nhocuné Soul – o menino é colocado numa tirolesa, preso por cordas que remetem ao cordão umbilical, e desce por gravidade até o centro da cena, no terreiro. Ao chegar ao solo é envolvido por um coro de atores que o vestem com o macacão que conforma o figurino-base de todo o elenco. Os atores carregam placas grudadas em suas costas, que indicam elementos da sociedade como estado, mercado, propriedade, escola, televisão, família, religião e ordem; atam uma fita vermelha em seu macacão e abrem uma grande roda, mantendo o menino ao centro. O clima da cena muda, fim da sonoridade *rock and roll*, de *Rael*, se inicia a dança do pau de fita, uma dança tradicional da cultura popular brasileira.

A beleza e leveza do folguedo entram em contradição com o fenômeno social representado. Os atores dançam em torno do menino, sorrindo e cantando, como na versão tradicional da dança, porém neste caso, ela se mostra uma alegoria do envolvimento do indivíduo por todas as esferas da sociedade, envolvimento que se dá em grande parte pela repressão, como é exemplificado na cena subsequente.

A cena do pau de fita é um exemplo de apropriação crítica e ressignificação de uma manifestação cultural popular com o intuito de provocar a reflexão e explorar parte do potencial político que ela possa ter num contexto de periferia de uma grande cidade

metropolitana contemporânea. A forma como a dança é apresentada, ao mesmo tempo em que remete ao Brasil rural, de onde vieram os migrantes que cantavam suas histórias na palhoça, a torna simultaneamente lúdica e incômoda, já que ela passa a significar para os indivíduos periféricos não somente a resistência cultural - uma memória bucólica de uma prática que já não faz tanto sentido no contexto urbano - mas também o radical processo de conformação do indivíduo em meio a tantas esferas determinantes dos modos de ser e pensar. A apropriação do Dolores caminha, portanto, em rumo inverso à folclorização e, nesse sentido, dialoga com as observações de Canclini (1983), na medida em que ele diz que não podemos apreender as manifestações culturais populares de forma estática e idealista, pois elas são resultado das desigualdades e dos conflitos existentes nas relações entre as diferentes esferas da cultura.

Figura 04: apresentação da *Saga do menino diamante*.



Fonte: arquivo do grupo.

Ao centro o ator Tita Reis, durante a cena do pau de fita.

Na próxima cena, sobre o Id, o ego e o superego do indivíduo, o Menino Diamante descobre seu órgão genital, mas é reprimido paulatinamente por um coro. Após ser provocado por diversos estímulos, o indivíduo fica pronto para ser devorado pelo mercado de trabalho. Dirce Ane relata que desde a primeira temporada esta foi acena mais problemática, pois trata de temas abstratos, que até para os integrantes do grupo são difíceis de compreender e transformar em gestualidade. A cena foi criada com base nas leituras de Iasi (2006), que, a partir principalmente de Freud e Reich, reflete

acerca da apreensão sensorial. Luciano Carvalho descreve parte das reflexões correlatas ao tema:

Então, como é que eu me formo? Eu me formo ouvindo: “Ah, que gracinha, descobriu a mãozinha”, você está ouvindo aquilo tudo, mas você vai fazer um negócio e ouve “Não! Tira a mão!”, ouve muitos não. Você vai sendo condicionado socialmente, vai se formando, com influência de muitas forças. Vale lembrar que a família também foi formada por todas as instituições. Então, não se pode falar que é a família que me forma. A não ser que falemos da família enquanto síntese de uma formação social maior. A família não é a família em si, uma família sem história e sem espaço geográfico e social, ela é uma família historicizada, com sua moral, suas escolas, suas questões, religiões, televisões e repressões sexuais. Isso tudo vai passando por mim, eu sou o canal e expresso particularmente uma totalidade em que eu estou inserido. Eu expresso somente uma parte, a síntese talvez, disso tudo.

Poderíamos pensar que com o nascimento do Menino Diamante o espetáculo passaria a ter uma trajetória linear, pois seguiríamos os passos do menino ao longo de sua vida. Pois bem, não é isso que acontece, novamente Luciano Carvalho relata que o menino

[...] só surge e some. Ele surge e é devorado. O que tem de indivíduo nele? Quase nada. Mas vai ter a sua impressão sensorial sozinha. No mundo, cada um tem suas características, só que intensamente doutrinadas, intensamente moldadas pelo social, pelo lugar onde se é inserido, pela classe em que se nasce.

[...] Por isso quando nasce o Menino Diamante é só uma ilustração de como ele se dilui. Não importa quem seja o diamante, qualquer criança que nasce é o diamante de cada um, de cada família. [...] Eles são o máximo, mas se a gente for olhar estruturalmente eles estão fadados a serem mais um. Só que a gente opera na lógica de eles serem o máximo, quando são e não são. São afetivamente, para aquele círculo familiar. Mas estrutural, social e historicamente, não: é mais um “nequinho” na favela.

O Menino Diamante é diluído no seio da classe trabalhadora, sua figura volta a aparecer no espetáculo, porém mantendo a característica fragmentária da dramaturgia. Exemplo desta “descontinuidade” épica é o fato de a cena do Id, Ego e Superego ter como sequência a Música do Repolho, quando já não há mais referência explícita ao menino, ele voltou a ser somente uma metáfora, sem nem ter chegado a ser por completo uma personagem.

A encenação da Música do Repolho traz, além de letra e ritmo, a gestualidade construída por Ananza Macedo, que torna a cena ainda mais interessante. Ananza Macedo, com voz grave e forte (sem precisar de amplificação), canta o tango de letra

impagável, enquanto tira as folhas de um repolho que, ao final da música, é jogado num caldeirão fervente disposto no canto esquerdo do terreiro-espço cênico. A ilustração grotesca do indivíduo como um repolho causa riso e nos remete a Brecht, quando ele afirma que “se não houvesse essa possibilidade de aprender divertindo-se, o teatro por sua própria estrutura, não estaria em condições de ensinar” (BRECHT, 1974, p. 57). Afinal, divertir, do latim *divertere*, traz também a conotação de divorciar-se, apodar-se, estranhar, provavelmente um dos sentidos pressupostos por Brecht ao usar o verbo em questão.

Seguindo com o deslocamento da classe trabalhadora para construir a cidade, chega-se a um impasse: onde essa população vai morar? Tem início, assim, a cena da construção da favela. Os moradores, vindos de trás do público, chegam com suas coisas: carrinhos de feira, panelas, caixotes; novamente se instaura uma atmosfera grave, ao som do baixo. O poema *Metranca Neles* é dito num megafone. No barranco ao fundo da cena vemos a construção de um barraco, tábuas são encaixadas, a estrutura do barraco se ergue e em pouco tempo a favela está montada.

A imensa massa de trabalhadores, boa parte vivendo em favelas, precisa vender sua força de trabalho para sobreviver, é chegada a cena da industrialização. Essa cena, já descrita anteriormente, desemboca em outra, a da religião, e se constitui em um dos momentos em que o uso da fita vermelha como signo se torna mais rico, dada a velocidade e criatividade nas trocas de função deste elemento. Ainda no contexto da indústria, dois operários conversam:

OPERÁRIA - A gente tem que dar um jeito de sair daqui. (*Pausa*) Você tá me ouvindo? A gente tem que fazer alguma coisa! Não sei como você consegue ter tanta calma!

OPERÁRIO - Resignação, irmã! Está na Bíblia!

Neste momento o operário tira do bolso uma fita vermelha dobrada, representando uma bíblia, e se transforma em um pregador evangélico; em seguida passa a fita vermelha para outro ator, que a transforma em um cinto de segurança, durante a execução da música *Sinto o Salvador*; ao final da música a fita se torna uma estola de um padre católico, que canta outra música religiosa e, na última passagem da fita durante esta cena, de estola do padre a fita se transforma em lenço da mãe de santo de uma religião afro-brasileira.

Segundo Danilo Monteiro, a canção *Sinto o Salvador* foi criada com uma concepção naturalista, a intenção era fazer uma música que de fato parecesse *gospel*,

mas durante os ensaios Cristiano Carvalho, que faz a cena, percebeu que o nome da música gerava um trocadilho com “cinto salvador” e transformou a bíblia-fita vermelha em cinto de segurança de carro, mostrado por meio de mímica. A interpretação de Cristiano Carvalho opera um estranhamento em relação à música, que realmente parece fazer parte do repertório das igrejas evangélicas. O *gestus* estabelecido provoca a reflexão acerca do sentido de Salvador e sua improvável relação com um cinto de segurança, pois este ao mesmo tempo em que protege, também prende, e é de uso obrigatório. Danilo Monteiro comenta que Cristiano Carvalho chegou a esta solução pela via cômica, percebendo a piada existente no trocadilho, gerando uma quebra na interpretação da música no momento em que insere nela uma informação cotidiana de outro contexto, que se choca e causa estranhamento. Esse procedimento cômico dialoga com as orientações de Brecht, pois o autor indica como um dos exercícios para se alcançar o estranhamento, a via cômica (BORNHEIM, 1992), trazendo à situação um novo olhar, que pode chamar atenção para um determinado aspecto da inserção social da personagem.

Com a música a crítica às religiões se torna evidente, mas ela não se esgota na tradição judaico-cristã, envolve também as vertentes religiosas afro-brasileiras. Para criar a cena o grupo se dividiu em blocos e cada um se tornou responsável por uma vertente religiosa. Conforme conta Ananza Macedo:

Foi engraçado, a gente ficou um dia inteiro brincando com as referências religiosas que tínhamos [...]. Chegamos à conclusão de que todas as igrejas, além de tentar explicar de onde vem o ser humano, diziam a mesma coisa. Há um senhor supremo e se ele for cultuado, estaremos isentos de todos os males da vida. Foda, né?! Há alguém que me guia e me protege e então, eu vou fazer cagada. Depois começamos a pirar em coisas que acabaram virando religiões, mas em verdade não as temos como religião. Por isso na cena que faço da religião africana - que é toda uma mistura, não dá para falar que é candomblé, porque é uma mistura - há gente fazendo ginástica, porque há um culto ao corpo que é horrível; na cena católica tinha gente tirando foto, é um culto ridículo à imagem.

A perspectiva do grupo, acerca da temática religiosa, não se encerra na leitura de Ananza Macedo, que pode soar superficial, pois a questão é extremamente complexa, mas é importante destacar que, assim como a questão da moradia, a crítica à religião já estava presente no espetáculo anterior do grupo, *Sombras dançam neste incêndio* e é um tema de extrema relevância para a história do grupo, pois motivo foi de uma crise, anterior à montagem do *Sombras*. Érika Viana conta que o grupo foi tomar ayahuasca

num ritual xamânico, e isso gerou um racha entre as pessoas, em relação às posturas e ideais. À época a sensação era de que a experiência havia trazido um ar de superioridade, e o plano espiritual, a verdade absoluta, estava acima de tudo, assim quem não conseguisse alcançar a paz de espírito se sentia mal, foi um processo traumático para o grupo. Segundo Érika Viana,

[...] era coisa meio pejorativa, do tipo “Eu sou evoluído, o outro é menos evoluído...” [...] Daí veio esse texto [*Sombras*], que é como um dedo na ferida, falando deste processo das religiões, usando uma religião mais moderninha, mais *cool*... mas as religiões de certa forma nos afastam, elas segregam e nos colocam em outro patamar, elas também nos afastam de uma luta por igualdade, na medida em que a pessoa, porque está em busca do “seu ser evoluído”, se considera melhor do que um cara que está ralando, mas que não acredita no plano espiritual, que tem outras convicções e está lutando por direitos iguais[...]. Então começa a haver um racha, que as religiões pregam um pouco e nos obrigam a acreditar. Além disso, a religião é hierárquica também, há uma hierarquia de poder, de saberes, eu acho que tudo isso se reflete na peça.

Nem todos os integrantes do Dolores são ateus ou inserem a proposição do ateísmo como tema central de militância, inclusive alguns dos integrantes que participaram do processo da *Saga* são adeptos de religiões afro-brasileiras, como candomblé e umbanda. O cerne da crítica à religião proposta pelo Dolores está em torno da despolitização praticada por parte das instituições e filosofias religiosas, isso é observado, por exemplo, com o avanço das igrejas neopentecostais nos assentamentos do MST, que vem ocasionando dissidências da militância, já que o enfrentamento político (ocupações de terra, protestos etc.) é considerado pecado na visão de algumas das citadas igrejas. Porém, ao mesmo tempo, o MST é um movimento com forte influência marxista e cristã (pela via da Teologia da Libertação), ou seja, também tem caráter religioso. Denotando ainda mais a complexidade da questão, podemos citar o caso de um terreiro de candomblé - frequentado por uma ex-integrante do Dolores que participou de todo o processo da *Saga* - localizado em um assentamento do MST no interior do Estado de São Paulo, em que o pai e a mãe de santo são não apenas lideranças religiosas, mas também lideranças políticas do movimento campesino. Não será possível nos aprofundarmos mais nesse campo, haja vista que foge dos objetivos desta pesquisa, porém fica destacada a pertinência da crítica às religiões levantada pelo Dolores (em consonância com as experiências do próprio grupo), ao mesmo tempo, em que ressaltados os limites da análise esquemática do tema apresentada na *Saga*, já que não era intenção do espetáculo debruçar-se detalhadamente sobre o mesmo.

Retomando a *Saga*, a próxima camada apresentada é a indústria cultural, na forma da televisão. Uma solução cênica muito simples, o uso de um corte de plástico-bolha, em conjunto à iluminação, cria a imagem da televisão e remete-nos à distorção da realidade apresentada na “telinha”. A cena ocorre em dois planos: no plano esquerdo Robertinho e Daniel, dois amigos, conversam enquanto ouvem as notícias da televisão; ao fundo as sombras de dois atores dispostos atrás do plástico-bolha representam as besteiras da programação televisiva. Enquanto Robertinho e Daniel conversam sobre os acontecimentos da semana, uma voz em *off*, de um jornalista, apresenta manchetes que se contrapõem à visão dos dois amigos, como por exemplo:

ROBERTINHO: Oh, mano, você viu?! Aqueles vagabundos dos sem-terra detonaram aquela empresa lá, a tal de Cu... cu... que cu mesmo?!

JORNALISTA – Ministério Público afirma que a empresa Cutrale ocupou terras públicas de modo ilegal.

Neste caso, a voz em *off* funciona como um comentário à cena e provoca estranhamento em relação ao diálogo entre os dois amigos, que proferem um discurso de extrema-direita. Esta cena abre espaço para improviso e atualização conforme o contexto do momento. Parte dos comentários dos amigos e das manchetes anunciadas em *off* são atualizadas conforme os acontecimentos recentes. Na última temporada do espetáculo o ator Fernando Couto, que faz Robertinho, inseriu a questão das Unidades de Polícia Pacificadora de forma crítica e muito engraçada: sua personagem conta ao amigo Daniel que a situação no Rio de Janeiro melhorou muito com as UPPS, pois eles agora “pá-pá-pacificaram tudo”. Ao dizer “pá-pá-pacificaram” Fernando Couto gestualiza como se atirando com uma metralhadora, o que normalmente gera muitas risadas no público.

Um samba-enredo de carnaval é puxado pela banda e o público é convidado a entrar em cena e dançar, todos se divertem enquanto a música narra a situação do povo trabalhador que descobre que a vida é dura e que os sonhos alimentados pela ideologia do milagre econômico são inalcançáveis para a maior parte da população: “Tratei de armar um barraco pra conseguir viver / fazê puxadinho na tia não era bem o que eu queria, mas pobre não tem querer”. Quando o público começa a se esquentar no samba, a festa é interrompida por uma sirene e todos precisam voltar para os seus lugares, os moradores da favela anunciam: _Sujou! O narrador informa “O general Arthur Costa e Silva anuncia o Ato Institucional número 5 e deseja à família brasileira um Feliz Natal”.

A quebra nesse momento se vale de sentimentos contraditórios proporcionados

ao público: primeiramente a festa, a diversão e, logo em seguida a repressão, que não chega a causar medo no público, afinal, é evidente que se trata de teatro, mas causa o incômodo do prazer interrompido, provocando a reflexão acerca do aparelho opressor do Estado.

Figura 05: apresentação da *Saga do Menino Diamante*.



Fonte: arquivo do grupo.

Atores: da direita para a esquerda: Tita Reis, Fernando Couto, Guga Idelbrando, Cristiano Carvalho, Yane Santiago e Dirce Ane, na cena da escola.

Nova música: *Empinando pipa* engrossa o caldo da ópera periférica, enquanto se desenrola a cena da escola, já apresentada anteriormente. Em seguida, mais uma camada é apresentada: a política comunitária. Na favela, duas lavadeiras descobrem que a água acabou e pedem para que Zé Den'd'água vá até a subprefeitura solicitar água encanada para a comunidade. Na subprefeitura, Zé é tratado com desdém, mas consegue a orientação para passar um abaixo-assinado na comunidade, solicitando água para o local. De volta à subprefeitura outro funcionário recebe o abaixo-assinado e lhe pergunta: “Você é que é o líder comunitário?”. Ao fundo o coro de atores comenta em canto: “líder, diamante, herói!”. Zé hesita, mas responde que sim, a partir daí, e com reforço da comunidade, a identidade de líder paulatinamente vai colar em sua *persona* e o levar para um caminho contrário à luta pelos direitos dos moradores. Apesar das promessas do político Armando Boas Praças, que volta rapidamente à cena, a favela continua sem água.

Figura 06: apresentação da *Saga do Menino Diamante*.



Fonte: arquivo do grupo.

Ator: Luciano Costa, à frente, como Zé Den'd'água.

Eis que “surge do céu” a solução: duas representantes da ONG “Viva a Favela”, patrocinada pela construtora Amargo na Corrêa, chegam à comunidade para fazer uma campanha de conscientização acerca do uso da água, ignorando o fato da comunidade não ter sequer uma bica d’água. O trabalho da ONG se mostra como mais uma faceta do mesmo mecanismo de controle social. Percebendo que foram novamente enganados, os moradores seguem juntos à subprefeitura, com Zé Den'd'água à frente. De forma incisiva, ecoado pelo Coro, Zé anuncia que eles estão unidos e organizados, exigindo água! A resposta da subprefeitura é entregar a conta d’água a Zé. Ao ver a conta o Coro sai correndo e deixa Zé sozinho; nesse momento ele se torna presa fácil para o assessor de Armando Boas Praças e sucumbe à cooptação.

A próxima cena, “Especulação imobiliária”, mostra que mesmo Armando, inicialmente apresentado como herói, é mera marionete das grandes corporações. Em cima de caixotes, Amargo na Correa dialoga com Mc Money (um capitalista estrangeiro, que está investindo no país), enquanto Armando engraxa suas botas.

AMARGO – Mc Money, vamos direto ao assunto: A rodovia tem que cortar o terreno, porque aí, automaticamente, todo o entorno se valoriza. Sua empresa já conseguiu a concessão para a construção da rodovia?

MC MONEY – Yes, está tramitando no assembleio legislativo. O que me

preocupa é o favela.

AMARGO - Isso não é problema. A gente já tem umas ONGs lá e o Estado vai cuidar do resto.

Armando é “pescado” por Amargo na Correa, que o manipula conforme seus interesses e o joga de volta para a favela. Na favela tem início o cadastramento dos moradores, nesse momento Zé Den’d’água já está do lado do Estado, convencendo os moradores a aceitarem a indenização de três mil reais e saírem da favela. Mais um samba *Quero ver quem vai me tirar* narra a insistência dos moradores em continuarem em suas moradias.

Duas “mulheres-acidente”, portando tochas de fogo, vão ao centro da cena, uma voz em *off* lê o panfleto *Gabrielenses dizem não à invasão e aos seus apoiadores* que foi distribuído em 2003 na cidade de São Gabriel, no Rio Grande do Sul, incitando os moradores a cometer atos de violências contra os acampados do MST. Segundo reportagem de André de Oliveira e Jefferson Pinheiro (2012),

Em 2003, 800 famílias sem terra se deslocaram de diversos acampamentos no Estado para pressionar pela desapropriação da Fazenda Southall, na época com 13 mil hectares e uma dívida que somava R\$ 37 milhões junto ao Instituto Nacional do Seguro Social (INSS), a Fazenda Nacional e o Banco do Brasil.

A área teria sido a primeira desapropriação realizada pelo governo Lula, mas o Supremo Tribunal Federal suspendeu seus efeitos em agosto de 2003. Foi aí que fez-se a Marcha ao Coração do Latifúndio, como foi chamada pelo MST. Jamais conseguiu chegar ao seu destino. Ruralistas de várias regiões do Estado se reuniram para deter os integrantes do MST, bloqueando estradas e realizando uma contramarcha (OLIVEIRA; PINHEIRO, 2012, *blog*).

Enquanto trechos do panfleto são lidos, as “mulheres-acidente” cospem fogo, se valendo de técnicas de pirofagia. A leitura do panfleto fascista de São Gabriel, em conjunto com os desenhos do fogo no ar, tende a criar uma atmosfera de silêncio e terror no público. Um documento histórico se torna comentário para a cena épica de desocupação da favela. Nas cidades, no campo, nas terras indígenas, a opressão se reproduz de forma semelhante e é possível reconhecer em todas as situações de desocupação a mão dita invisível do capital, concretizada como especulação imobiliária e agronegócio. Após a leitura do panfleto, as tochas de fogo são largadas na favela, indicando o início de um incêndio, que de acidental não tem nada. Os últimos moradores fogem do incêndio.

Figura 07: apresentação da *Saga do Menino Diamante*.



Fonte: arquivo do grupo.

Cena: mulheres-acidente.

O espetáculo termina com mais um belo exemplo de utilização do efeito de estranhamento, novamente com música, o *Samba do despejo*, de Danilo Monteiro e Renato Gama. Danilo Monteiro relata que a música foi criada a partir de um procedimento formal específico. A intenção foi criar uma música que soasse como canção de amor, mas tivesse uma letra com duplo sentido, que tratasse da luta por um espaço para se viver e da desocupação de áreas de moradia informal.

Ocupei um espaço vazio
No abismo do teu coração
Construí as paredes e o teto
Mas é claro que não tinha chão
Resisti até onde eu pude
Aos apelos da tal gravidade
Mas a força maior que nos une
Não tem dó nem piedade
Abracei o ar em queda livre
Só pensando na indenização
Pra tentar um apê mais decente
Sete palmos abaixo do chão
(Quando o fundo do abismo é a tábua de salvação...)

Ainda segundo Danilo Monteiro, primeiramente eles tentaram causar o

estranhamento usando uma música de amor *strictu sensu* no meio de um processo de despejo, mas isso não surtiu o efeito desejado. Assim, foi preciso criar uma nova música, também de amor, mas que trouxesse a duplicidade de sentido na própria letra. No início a música aparenta ser romântica, mas aos poucos, se percebe que ela está descrevendo um despejo coletivo. A faceta crítica é sublinhada pela cena que ocorre ao mesmo tempo em que a música é executada: a polícia, representada por um único ator que veste um capacete com sinalizador *giroflex*, espanca um a um os moradores da favela, que vêm ao seu encontro. A cena termina com um solo de saxofone e os favelados todos jogados no chão. A gravidade da situação pesa no ar e do alto do barranco se desenrola um grande tapete-rodovia, que passa por cima dos destroços da favela e chega ao centro da cena. A especulação imobiliária venceu.

O segundo ato-festa e os desafios do processo

Após o espetáculo, o público é convidado a participar do segundo ato, uma festa com DJ, música, dança, bebidas e diversão. A festa vara a madrugada e segue até o horário que o metrô volta a funcionar, para que os trabalhadores possam voltar para casa.

Tita Reis explica o objetivo da festa:

A ideia da festa da Saga é causar um estranhamento, a peça termina para baixo, dando uma paulada. Algumas vezes as pessoas aplaudem, mas na maioria das vezes a peça termina e não têm aplausos, as pessoas choram. Daí nós trazemos o pessoal para uma festa, logo a festa tem este intuito de juntar as pessoas, mas com o objetivo de conversar sobre tudo o que se passou na peça. Nós apresentamos muitos elementos reais, diretos, e o que desejamos é que as pessoas se interroguem “Isso é só teatro? nós vamos ficar apenas assistindo?” Mas há coisas para se fazer, há uma discussão ali, e essa discussão é para todo mundo, não devemos ficar lamentando os pobres, pelo contrário, estamos na cidade, o tempo todo sendo massacrados pela sociedade, pelo capital, pela polícia, pela escola e pela igreja, pela repressão. Não sei ao certo se conseguimos aproveitar muito isso.

Tita Reis explica que na ideia original a festa também contaria com intervenções e cenas, mas isso seria muito trabalhoso de fazer e talvez não surtisse o efeito desejado, assim, o grupo optou por não realizá-las. Vários relatos de integrantes do Dolores dão conta de que apresentar a Saga é algo muito cansativo, pois a preparação normal para um dia de apresentação começa em torno das 15 horas, com a montagem do cenário, o início da preparação do caldo - que segue sendo cozido durante o espetáculo e é servido na festa, a preparação do espaço da festa, passa pelo espetáculo em si (apresentado às 22

horas) e segue até cerca de 5 da manhã do dia seguinte, quando a festa se encerra e o salão é limpo. A maior parte do público fica para a festa após o espetáculo e em várias das rodas de conversa formadas os temas da *Saga* são rediscutidos. Em certa medida, a comunidade participa da preparação da festa, parte das pessoas que vêm assistir ao espetáculo chega mais cedo para ajudar a descascar e picar os legumes que farão parte do caldo, bem como ajudar na limpeza e organização do espaço. Em conversa no CDC Patriarca⁴⁶, Luciano Carvalho contou que, no projeto original da *Saga*, a intenção era de que todo o preparativo do caldo acontecesse em cena, com a participação direta do público, reatualizando a experiência das festas em sistema de mutirão, porém, durante os ensaios o grupo verificou que isso não seria viável, pois o tempo do espetáculo não era suficiente para cozinhar um volume de caldo que alimentasse todo o público. Assim, a ideia foi simplificada, a preparação do caldo foi antecipada, para que no início do espetáculo ele já esteja pré-cozido e apenas o seu cozimento final aconteça em cena. Os amigos mais próximos são convidados a chegar mais cedo para ajudar na preparação do caldo, porém devido à limitação do espaço físico da cozinha do CDC e à logística geral de produção do espetáculo, não é possível contar com o auxílio de uma quantidade grande de pessoas para as tarefas que antecedem a apresentação.

É importante destacar que o público médio da *Saga*, na temporada de 2012, girou em torno de 300 pessoas por apresentação, muito mais do que o previsto inicialmente, pois o grupo esperava cerca de 100 pessoas a cada dia. O público que vem assistir à *Saga* é relativamente heterogêneo: pessoas do entorno do CDC (vizinhança); artistas, intelectuais, estudantes de teatro e militantes sociais vindos em grande parte da zona leste, mas também de outras regiões da cidade; e, por fim, grupos organizados de movimentos sociais, oriundos de toda a região metropolitana de São Paulo, que agendam visita e vêm com transporte fretado (custeado com recursos dos projetos aprovados no Fomento ao Teatro); muitas dessas pessoas retornam várias vezes.

Boa parte do público que permanece para a festa, além de ajudar na desmontagem do cenário, geralmente se organiza espontaneamente e forma focos de diversão, paralelos à atração “principal” da festa: o DJ que discoteca no salão no CDC. É comum as pessoas acenderem uma fogueira e sentarem-se em roda, para tocar violão e cantar, também já ocorreu das pessoas formarem rodas de improviso de samba partido-alto.

46 Conversa realizada no dia 22 de março de 2013, por ocasião da apresentação da versão prévia desta dissertação aos integrantes do coletivo Dolores.

Apesar de a festa atingir parte dos seus objetivos, há certa frustração no grupo por não ter sido possível realizar o que estava proposto inicialmente no projeto, há uma sensação do potencial não estar sendo aproveitado ao máximo.

Essa frustração está relacionada principalmente com as crises do processo, entre elas a necessidade de cortar o segundo ato original. O segundo ato interno era um monólogo em que um arquiteto destrinchava o processo de remoção das favelas, a partir do olhar da classe média. O segundo ato externo tinha a intenção de mostrar a continuidade do processo de construção do líder, dando prosseguimento à história do Zé Den'd'água e da comunidade despejada. A proposta era causar uma evidente distinção entre os públicos: o público do ato interno ficaria sentado confortavelmente, enquanto taças de vinho eram servidas, já o público do ato externo continuaria ao relento, assistindo a peça na arquibancada improvisada da arena arbórea. A metáfora seria reforçada na estrutura do espetáculo: o conforto da pequena burguesia é para a minoria, a maioria continua do lado de fora. Os públicos dos dois atos só se encontrariam novamente na festa.

Conforme conta Fernando Couto, acerca do segundo ato externo:

[...] era uma espécie de anteposto dessa história, a gente tinha de ir para a arena preparar o público para dizer “a saída é coletiva”, todos os fodidos estão aqui e a parada é coletiva [...] olha, vamos nos juntar aqui e vamos para cima, vamos com força, porque se ficarmos seremos esmagados de novo, e se individualizar não é a saída.

O segundo ato externo chegou a ser apresentado algumas vezes, a cada apresentação se alterava a estrutura, mas ele não estava bem acabado. Segundo Danilo Monteiro, o ato em questão foi realizado com direção coletiva, mas o grupo não conseguiu se organizar para estruturá-lo no tempo necessário para as apresentações. Assim, foi necessário cortar os dois segundos atos, o que foi um processo traumático. Somente dois anos depois, a partir de um convite de Irací Tomiatto, Luiz Carlos Moreira e Juh Vieira, do Engenho Teatral, o segundo ato interno foi retomado como um espetáculo independente, *Insônias de Antônio*, permitindo ao Dolores recuperar parte do esforço despendido.

Os dolores se recordam que, a despeito das conquistas, o processo de construção da *Saga* foi muito sofrido, caracterizando-se como um momento de transição crucial para o grupo, quando ele praticamente triplicou seu número de integrantes e se propôs o desafio de fazer um espetáculo de porte muito maior do que qualquer outra experiência

do coletivo.

Danilo Monteiro considera que o Dolores “quebrou a cara” algumas vezes no processo de criação da *Saga*,

[...] por não ter os moldes de como poderia funcionar, por muitas vezes não ter a competência técnica para executar e concluir as coisas e também por não ter a competência política, na época, de procurar se entender internamente num momento de crise, por isso batemos na trave, não no conjunto da obra, mas numa parte significativa do processo. Ainda assim, conseguimos reavaliar a tempo e deixar de lado. Foi o formato que a gente conseguiu nessa época.

Por conta da citada crise, Ananza Macedo relata que as primeiras apresentações foram frustradas, “Ninguém queria fazer, fazia porque tinha uma tabela a cumprir, mas todo mundo de alguma maneira estava desgostoso, foi muito sofrido. Ninguém se sentia contemplado, ninguém se sentia realizado”. Ainda segundo a atriz, somente nas últimas apresentações da primeira temporada é que o grupo começou a sentir prazer em apresentar a *Saga*.

Os relatos mostram que o segundo ato interno, com elenco menor (inicialmente apenas um ator em cena, acompanhado da banda) e direção individual conseguiu ser estruturado em apenas um mês, enquanto que o núcleo com maior número de integrantes e direção coletiva não deu conta do trabalho. O limite do grupo naquele momento fica evidente: organizar-se em grupo de maneira horizontal sem ter a necessidade de uma pessoa (mesmo que em rodízio de função) para coordenar o processo. Mesmo afirmando que o grupo amadureceu muito, ainda hoje em dia Luciano Carvalho considera que eles não tenham condições de fazer um espetáculo complexo como a *Saga* apenas com direção coletiva.

Os conflitos em torno da função de diretor remontam à época do espetáculo *Sombras dançam neste incêndio*. Na análise de Gustavo Curado (2012), havia certa confusão, por parte de Luciano Carvalho, entre criação coletiva e direção coletiva, pois este compreendia o papel da direção como se limitado a uma perspectiva autocrática, centralizadora. Curado considera que no processo de criação do *Sombras* Luciano Carvalho se posicionou desde o início como diretor, sem, no entanto, admitir a existência desta função no grupo. O pesquisador e ex-integrante do grupo afirma ainda que a descentralização de fato existe no Dolores, porém a falta de clareza em torno dos papéis assumidos e a não verbalização da função real de diretor instaurou a crise no grupo, naquele momento. Seguindo com Curado, também no processo da *Saga* esta falta

de clareza gerou conflitos e

[...] o próprio Luciano sofreu as consequências de seu equívoco. O grupo, que tinha assumido o discurso de Luciano, guardadas poucas exceções, questionou muito a figura dele ao longo desse processo. Ao se deparar com uma série de dificuldades, diante de um elenco de mais de trinta pessoas e de uma estrutura gigantesca de som e iluminação, Luciano teve que ser mais propositivo em seus direcionamentos, causando um mal-estar entre vários integrantes do grupo. Interessante perceber que, nesse momento, finalmente Luciano se assume como diretor, mas, ainda assim, continua a sustentar em seu discurso que, no Dolores, o que existe mesmo é direção coletiva.

Não se quer aqui fazer qualquer juízo de valor da figura de Luciano. Inclusive, a resistência do grupo no processo da *Saga do menino diamante* foi extremamente cruel, fazendo com que alguns integrantes tivessem um tratamento pessoal indelicado com Luciano. O que queremos registrar é que, muitas vezes, um grupo em uma construção realmente libertária passa por questões que devem ser observadas e analisadas em suas contradições (CURADO, 2012, p. 110).

A partir do processo de pesquisa realizado para esta dissertação, pude observar que o Dolores tem amadurecido bastante o debate acerca do tema direção, inclusive na entrevista a mim concedida e nas demais conversas que tivemos, Luciano Carvalho apresenta extrema clareza na definição do papel do diretor e ressalta a dificuldade de se criar um espetáculo com direção coletiva, quando o elenco é numeroso e o tempo exíguo. O fundador do Dolores traz o exemplo de outros trabalhos “bem sucedidos” os quais ele participou, com número menor de pessoas e sem prazo pré-definido, que foram criados por meio de direção coletiva, como *Conjugado*⁴⁷ e *Casa de Dolores*.

De qualquer forma, o tema ainda gera polêmica no grupo, tendo sido o assunto mais debatido no dia em que apresentei a versão prévia desta dissertação ao Dolores, pois alguns integrantes não concordam com a análise de Gustavo Curado, mas admitem que a dificuldade em torno da direção foi o principal motivo do fracasso do segundo ato externo, como apontado na presente pesquisa. Após o debate coletivo, alguns integrantes, pessoalmente, destacaram a importância desses apontamentos para o desenvolvimento do grupo, pois não há consenso acerca desse assunto e isso gera impasses nos processos criativos. Ou seja, a horizontalidade radical continua sendo um desafio ao Dolores e deve ser encarada como um processo interminável, em permanente construção.

47 Espetáculo criado por integrantes do Dolores, Nhocuné Soul e Cia. Estável.

Prêmio Shell: o ato inesperado

Em meio às temporadas da *Saga* e a diversas atividades, em meados de 2011 o Dolores recebe uma notícia inusitada: havia sido indicado à categoria especial do prêmio Shell⁴⁸, uma das principais premiações do teatro brasileiro. Tita Reis comenta que foi uma surpresa, num primeiro momento o grupo ficou empolgado, por reconhecer a repercussão do prêmio, mas em seguida questionou se deveria ou não recebê-lo. Afinal, a atitude de aceitar tal prêmio poderia corroborar o sistema competitivo e meritocrático, que julga e distingue as criações artísticas entre “melhores” e “piores”. Além disso, em alguma medida, tratava-se de associar o nome do grupo à empresa patrocinadora que dava nome ao prêmio - a Shell, transnacional presente em mais de 80 países e territórios, que atua nas áreas de energia e petroquímica (SHELL, 2013), explora o trabalho de mais de 90.000 empregados e é conhecida no âmbito da militância social de esquerda por conta do envolvimento com guerras e desastres ambientais – e reconhecê-la como capaz de classificar e distinguir o “bom teatro” do “mau teatro”.

Figura 08: Atriz Maria Eunice despeja tinta preta, simulando petróleo, na cabeça do ator Tita Reis, durante cerimônia do Prêmio Shell (2011)



Fonte: *blog* Sujeito Periférico. Disponível em: <http://titareissujeitoperiferico.blogspot.com.br/> Acesso em: 23.04.2012.

48 Tal acontecimento foi anteriormente descrito por Gustavo Curado (2012, p. 29-31), porém por se tratar de fato marcante e indissociável da história do espetáculo *Saga do menino diamante*, consideramos necessário também descrevê-lo brevemente na presente dissertação.

O grupo concluiu que não poderia simplesmente receber o prêmio, sem se manifestar. Por isso, decidiu participar da cerimônia e, caso não vencesse, iria interromper a premiação para realizar um protesto; caso vencesse, como foi o caso, seria chamado ao palco e poderia se valer da ocasião para expressar sua posição política, denunciar a Shell e gerar discussão pública em torno do tema. Tita Reis e Maria Eunice Sobrinho, por serem negros, foram escolhidos para representar o grupo na premiação.

Enquanto Maria Eunice virava uma embalagem de óleo Shell cheia de tinta preta, simulando petróleo, sobre a cabeça de Tita Reis, este lia o seguinte texto:

Para nós do coletivo artístico Dolores é uma honra participar deste evento e ainda ser agraciado com uma premiação.
Nosso corpo de artista explode numa proporção maior do que qualquer bomba jogada em crianças iraquianas.
Nosso coração artista palpita com mais força do que qualquer golpe de estado patrocinado por empresas petroleiras.
Nossa alegria é tão nossa que nenhum cartel será capaz de monopolizar.
É muito bom saber que a arte, a poesia e a beleza são patrocinadas por empresas tão bacanas, ecológicas e pacíficas.
Obrigado gente, por essa oportunidade de falar com vocês.
Até o próximo bombardeio...
...quer dizer, até a próxima premiação!!! (DOLORES, 2012, *blog*).

O protesto gerou tamanha repercussão que pode ser considerado o quarto ato da *Saga do menino diamante*⁴⁹. Vários veículos da mídia noticiaram o ocorrido, entre eles os jornais Folha de São Paulo, O Estado de São Paulo, Brasil de Fato, as revistas Isto É e Caras (na versão digital ou impressa); o portal de notícias Terra, além de diversos *blogs* da internet. Foi, provavelmente, o momento de maior visibilidade do Dolores na grande mídia, tendo recebido muitas críticas, mas também muitos apoios. No mesmo ano, a *Saga* foi vencedora ainda do Prêmio da Cooperativa Paulista de Teatro na categoria “espetáculo realizado em espaços não convencionais”.

Entre os conceitos consolidados e as (re)invenções cênicas

Com o que foi descrito até aqui, é possível traçarmos um quadro analítico que sintetiza os procedimentos cênicos observados na encenação da *Saga*, cientes de que toda classificação, por ser esquemática, é reducionista e simplificadora da realidade, mas ainda assim pode ser útil em termos de aprendizagem e reflexão acerca das complexas experiências cotidianas de criação artística. Tendo como centro de análise o conceito de estranhamento na perspectiva brechtiana, poderíamos classificar os

49 Metáfora proposta pelo professor Francisco Alambert, durante exame de qualificação deste trabalho.

expedientes utilizados no espetáculo em relação a: música, discurso verbal, discurso verbal e gestual, espaço cênico e participação do público.

Vale ressaltar que na acepção de Brecht o *gestus* compreende não apenas a expressão corporal, mas também o conjunto de ações e atitudes de determinado sujeito, ou seja, a fala também pode ser considerada parte do *gestus*. Porém, para tornar mais sintética a classificação apresentada, utilizamos o conceito de gestualidade em referência à expressão corporal. No tocante à música, a classificação se desdobra na tabela 1, a seguir:

Tabela 1. Expedientes de estranhamentos em relação à música no espetáculo *A saga do menino diamante*

Tipo	Exemplo
Ambiente musical <i>x</i> discurso dos atores	Pré-prólogo, cena do cafezinho.
Trechos falados <i>x</i> trechos cantados	Cena do cortejo migratório
Letra <i>x</i> estilo musical; dualidade da própria letra; música <i>x</i> gestualidade na cena.	Cena do despejo

Já em relação às demais categorias de estranhamento, o quadro analítico pode ser estruturado da seguinte forma:

Tabela 2 – Demais categorias de estranhamento no espetáculo *A saga do menino diamante*

Categoria	Detalhamento	Exemplo
Em relação ao discurso verbal	Narração teórica <i>x</i> humor	Prólogo
	Textos em primeiro plano <i>x</i> textos em segundo plano	Cena da televisão
Entre gestualidade e outras formas de discurso	Discurso falado histriônico <i>x</i> gestualidade grave	Cena do desfile de moda
	Partitura corporal lúdica <i>x</i> contexto crítico	Cena do pau de fita
Em relação ao espaço cênico	Uso lúdico e concreto do espaço <i>x</i> significado crítico denotado pelo discurso da cena	Cena do futebol
Em relação à participação do público	Estímulo à participação e subsequente repressão	Cena do carnaval

No processo de conversas com o Dolores, essa categorização também gerou intenso debate e foram enunciadas críticas pertinentes quanto à parcela dos esforços analíticos praticados na Academia. Apresento a seguir alguns dos comentários acerca do

tema, surgidos neste dia. Tiago Mine ressaltou a precariedade, por parte dos meios acadêmico e artístico, de recursos e referenciais teóricos para se analisar alguns tipos de experiências cênicas contemporâneas. O integrante do Dolores afirma que é preciso tomar cuidado para não querer “enquadrar” coisas vivas em conceitos que já não respondem mais à complexidade da realidade. Em sua posição, o arcabouço brechtiano é extremamente relevante, porém sozinho não dá conta das experiências teatrais militantes em curso nas periferias de São Paulo (para não citar outras experiências Brasil afora e também no exterior). No mesmo sentido, Danilo Monteiro comenta que se o Dolores tivesse se guiado por procedimentos puramente brechtianos não teria chegado a certas formulações da *Saga*, especialmente no que tange à participação do público e à ocupação espacial. Ainda em torno da mesma questão, Luciano Carvalho afirma que o Dolores faz um teatro desconfiado de quaisquer padrões estanques, seja da academia ou de outras esferas da sociedade.

Em consonância com as reflexões apresentadas, consideramos que o Dolores avança na radicalização de procedimentos no escopo do teatro épico e político, desde sua organização interna e processo criativo - em relação à busca de horizontalidade na concepção e condução do processo, até a forma final de seus espetáculos que, como no caso da *Saga*, propõem com ousadia novas relações com o público e com o espaço de encenação, entre outras características. Brecht, por motivos óbvios, não tinha como imaginar a maneira como se estruturaria o teatro político em um país periférico como o Brasil no início do século XXI. Por isso, seus apontamentos acerca do teatro épico-dialético não abarcam por completo a diversidade de experiências possíveis na contemporaneidade. A obra do teatrólogo alemão é imprescindível para a compreensão da *Saga do menino diamante*, pois o Dolores, em certa medida, se vale do referencial brechtiano, mas sua práxis transborda para além dele, subverte-o e nos permite refletir acerca de novos procedimentos de criação artística e experiência social.

5. ALMA: um coletivo que decide fazer teatro “antes que a Terra fuja”

O solo pedregoso onde brotou a Aliança

A Aliança Libertária Meio Ambiente nasceu do encontro de jovens moradores da COHAB II, em Itaquera, em outubro de 2003. O grupo começou a se reunir na Casa de Cultura Raul Seixas, situada dentro do Parque Raul Seixas, no Conjunto José Bonifácio, para ler e escrever poesias. No princípio eram quatro integrantes: Euclides Ferreira (conhecido como Crido), com mais ou menos 26 anos; Thabata Ottoni, com 19 anos; Gregory Pontes, de dezesseis e Rodrigo Vidal, de 14 anos. Como narra Thabata Ottoni⁵⁰:

[...] o ALMA surgiu de um encontro de pessoas que tinham necessidades parecidas, impulsos e desejos de dialogar com o ambiente do bairro onde moravam por meio de uma linguagem artística, para que as pessoas parassem para ouvir o que nós tínhamos a dizer ou a questionar sobre aquele lugar: o Conjunto José Bonifácio.

Dos integrantes que fundaram o grupo apenas Thabata Ottoni possuía experiência anterior em teatro, os demais se iniciaram na linguagem teatral com a experiência no ALMA. A atriz havia feito oficinas e participado de montagens teatrais na Casa de Cultura da Penha, no mesmo espaço cultural onde Crido Ferreira tinha feito oficinas de percussão. Ela e Gregory Pontes já se conheciam de um grupo chamado Mocidade Espírita, do Centro Espírita Kardecista Anjo Ismael, porém já nos primeiros anos do grupo Thabata Ottoni se afastou do espiritismo kardecista.

As primeiras atividades do grupo eram chamadas de “Encontro de Poesia Coletiva”, cada integrante trazia um excerto de poesia, a partir de cuja reunião criava-se uma poesia coletiva. A problemática do meio ambiente era presente entre os temas trabalhados nas poesias e, segundo conta Thiago Silva – músico que se integrou ao grupo em 2004 – isso ocorreu em grande parte por influência de Crido Ferreira, que participava de outros movimentos envolvidos com música, além de grupos que organizavam excursões a praias e locais na Mata Atlântica. Crido Ferreira era um dos fundadores do Setor HC⁵¹, grupo de *punk rock* da COHAB José Bonifácio, com forte

50 Como anunciado na introdução, todas as citações de Ana Rolf, Letícia Amoroso, Marcello Nascimento de Jesus, Samara Costa, Thabata Ottoni e Thiago Silva referem-se ao processo de entrevistas a mim concedidas. Entrevistas disponíveis no Anexo II.

51 HC é abreviação de Humildade e Consciência, mas também um jogo de palavras com Setor H (setor da COHAB onde o grupo era sediado) e com *hard core*, um ritmo musical derivado do rock.

discurso político ambientalista e de esquerda.

Durante os encontros iniciais, a partir das poesias criadas, surgiu o nome ALMA e o símbolo, a planta de quatro folhas, porém o grupo ainda estava formando sua identidade, tentando entender para onde desejam ir. Thabata Ottoni relata:

Essas poesias nasciam das reflexões sobre o lugar onde a gente vivia, como nos sentíamos nele, como vivíamos e o que fazíamos por ele... Estava tudo horrível, mas aquela poesia representava um momento de desabafo, de tentar, a partir da arte, criar algumas saídas. Tínhamos uma relação de inconformismo com o lixo nas ruas. E não apenas o lixo em si, mas também a forma como eram tratadas as pessoas que trabalhavam com ele nas ruas. Víamos isso nos prédios, nas ruas do bairro... Na forma como as coisas estavam não havia muita diferença entre lixo, flor, ser humano; as flores indiferentes ao lixo, o lixo indiferente às flores... Víamos os espaços de ocupação pública, de convivência, virando garagem, as crianças confinadas, a falta de espaço para encontros, para se expressar [...].

Durante os encontros de poesia surgiu o desejo de criar uma peça teatral para apresentar nos prédios da COHAB, tratando da questão ambiental e, mais especificamente, do lixo. Os integrantes faziam dois encontros semanais: o primeiro focado em estudos acerca da temática de meio ambiente (coordenado por Crido Ferreira) e o segundo com foco no trabalho expressivo cênico (coordenado por Thabata Ottoni). A dramaturgia teve como base as poesias criadas no grupo e também a obra de literatura infantojuvenil *Antes que a Terra fuja*, de Julieta Godoy Ladeira⁵² (1996). O espetáculo criado pelo grupo foi batizado com o mesmo nome do livro e teve sua primeira apresentação em junho de 2004, durante a 1ª Semana de Meio Ambiente do Parque Raul Seixas.

De 2004 a 2009 o espetáculo *Antes que a Terra fuja* (AQTF) teve várias versões, com mudanças de texto, encenação e elenco. De forma simplificada, é possível dizer que o espetáculo teve as seguintes temporadas e elencos⁵³:

52 Julieta de Godoy Ladeira (1935-1997) escritora e publicitária paulistana, deu aulas na Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM), em São Paulo. Escreveu romances, contos e literatura infantil. Recebeu vários prêmios, com destaque para o Prêmio Jabuti de Melhor Livro de Contos pela obra *Passe as férias em Nassau* (1963). Seus textos infantojuvenis frequentemente tratam de temas ligados à ecologia e cidadania (IEB, 2013; PRÊMIO JABUTI, 2013).

53 Os elencos foram agrupados de forma resumida, a fim de facilitar a compreensão do leitor, indicando em cada um dos períodos as pessoas que participaram da maior parte das apresentações. Em algumas temporadas houve artistas que estiveram apenas nos ensaios ou em poucas apresentações, por isso não foram indicados na descrição resumida dos elencos. Além dos nomes citados anteriormente, também fizeram parte do processo do AQTF entre 2004 e 2009: Adriana Braga, Andreza Gemelgo, Arthur Iraçú, Cleiton Willian, Edson “Bolinha”, Carlos Godoy, Daniel Dias Filho, Graziela Dias, Nilton Claudino, Patrícia Reis e Patrícia Rocha.

- 2004: primeira temporada, apresentada no Parque Raul Seixas, no Engenho Teatral e em alguns prédios do Conjunto José Bonifácio. Elenco: Ana Rolf, Crido Ferreira, Gregory Pontes, Juliana Mangaba, Rodrigo Vidal, Thabata Ottoni e Thiago Silva.
- 2005: segunda temporada, primeira vez em que o grupo é contemplado pelo programa VAI. O espetáculo é apresentado em diversos prédios do Conjunto José Bonifácio e em espaços da zona leste de São Paulo, como CEU Aricanduva e Parque Raul Seixas. Elenco: Ana Rolf, Diego Morroni, Gregory Pontes, Juliana Mangaba, Marcello Nascimento de Jesus, Thabata Ottoni e Thiago Silva.
- 2006: terceira temporada, segunda vez em que o grupo é contemplado pelo programa VAI. O espetáculo é apresentado prioritariamente em prédios do Conjunto José Bonifácio, mas também circula por alguns espaços públicos de São Paulo, como o Espaço Cultural Casa da Fazenda (no bairro Cidade Tiradentes) e na Praça Rotary (Centro). Elenco: Alexandre Falcão, Diego Morroni, João Júnior, Marcello Nascimento de Jesus, Mauro Grillo Mineiro, Samara Costa, Thabata Ottoni e Thiago Silva.
- 2007: quarta temporada, onde houve alterações consideráveis no texto e na encenação, além de alteração de grande parte das músicas do espetáculo. Essa temporada teve poucas apresentações, devido à escassez de recursos. Foram realizadas algumas apresentações em espaços públicos da zona leste de São Paulo, como Parque Raul Seixas, CEU Água Azul e Praça Ocaruçu e outra no interior do Estado, em Piracicaba. Elenco: Alexandre Falcão, Diego Morroni, Letícia Elisa Leal, Marcello Nascimento de Jesus, Mauro Grillo Mineiro, Pedro Nunes, Thabata Ottoni, Thiago Nascimento e Thiago Silva.
- 2008-2009: quinta temporada, com poucas alterações em relação à versão anterior, mas grande mudança no elenco. Premiada com edital do Centro Cultural da Juventude - CCJ, essa temporada consistiu de apresentações em prédios do Conjunto José Bonifácio, em espaços públicos de São Paulo, como o próprio Centro Cultural da Juventude (na Vila Nova Cachoeirinha, zona norte) e no núcleo habitacional Monte Azul (zona sul) e, por fim, circulação pela Grande São Paulo e interior

do Estado, nas cidades de Osasco, Campinas, Caconde, São José do Rio Pardo e Barra Bonita. Elenco: Fábio Bertassi, Irving Herus, José Maria Silva, Juan Velasquez, Letícia Elisa Leal, Marcello Nascimento de Jesus, Marcello Roy, Maria Cecília Mansur Oliveira, Mauro Grillo Mineiro, Thabata Ottoni e Thiago Silva.

Foram entrevistados para esta pesquisa participantes de várias temporadas do espetáculo *Antes que a Terra fuja* e que continuam a integrar o coletivo ALMA. Dessa forma, foi possível estabelecer uma trajetória do espetáculo, que é concomitante à trajetória de amadurecimento do grupo, uma vez que este praticamente foi fundado a partir das apresentações e ações culturais correlatas ao AQTF.

Como afirmado anteriormente, no início o grupo era formado exclusivamente por moradores da COHAB José Bonifácio, e isso perdurou de 2003 a 2006, momento em que se convidaram integrantes de outros bairros e municípios da Grande São Paulo. O relato dos almalinos⁵⁴ moradores de Itaquera é consensual em relação às precárias condições socioculturais do bairro no período de surgimento do ALMA. Desse modo, afirma Ana Rolf:

Eu recordo que durante minha infância a cultura no bairro era zero. Ainda hoje não tem muito. Fui pela primeira vez ao cinema, acho, com 18 anos; teatro só quando fiz *o Antes que a Terra fuja*. Participar do ALMA me despertou maior interesse pela arte [...]. A escola não cumpria esse papel, me lembro de ter ido pela escola a excursões para um circo e locais de lazer, agora, para assistir outros espetáculos culturais ou artísticos, não [...]. Aqui era muito precário. Por isso, é possível pensar na importância do nosso trabalho com a comunidade, pois ainda hoje a região sofre com falta de acesso à cultura.

Ana Rolf, Thiago Silva e Marcello Nascimento de Jesus, com mais de 18 anos de idade, tiveram o primeiro contato com teatro por meio do ALMA. Eles não apenas estavam fazendo teatro pela primeira vez, mas praticamente até então não haviam assistido a nenhuma peça de teatro, porque o acesso a esse tipo de atividade no Conjunto José Bonifácio era extremamente limitado. A memória dos três em relação à educação formal pública na região também é bem semelhante: as escolas eram muito ruins e não havia incentivo à formação cultural ou artística dos estudantes. A experiência escolar é lembrada como importante para a socialização durante a infância e

54 Forma como os integrantes do ALMA são chamados dentro do grupo.

adolescência, mas não como espaço de formação no sentido crítico.

No distrito de José Bonifácio, que tem mais de cem mil habitantes, havia apenas um equipamento público de cultura, a Casa de Cultura Raul Seixas⁵⁵. Porém, muitos só foram tomar contato com as atividades da Casa após terem entrado no ALMA. Thiago Silva destaca que informação e formação são elementos cruciais para o acesso à cultura e que, em geral, os jovens do bairro não ficavam sabendo das atividades realizadas na Casa de Cultura ou não tinham interesse por elas. Marcello Nascimento comenta:

Ter participado do *Antes que a Terra fuja* abriu bastante a minha cabeça. Até os vinte e dois, vinte e três anos, era só diversão, eu não tinha um entendimento do mundo, sabe? Quando paro para pensar, percebo que o ALMA me influenciou em bastante coisa. Vivemos num mundo todo torto e vamos ficar só na “gozolândia”? Tem outras coisas acontecendo, que é preciso ficar antenado, começar a ir atrás, procurar entender. O ALMA contribuiu para caramba para eu poder entender um pouco mais o mundo. [...] tive contato com muitas coisas que até então não sabia, que nunca tinha parado para pensar [...].

A despeito de falar que só queria saber de diversão, Marcello Nascimento narra também que trabalhou desde cedo e passou muitas dificuldades econômicas. Os subempregos e trabalhos mal remunerados como *office boy*, *motoboy* e operador de *telemarketing*, entre outros, foram constantes nas vidas dos primeiros integrantes do ALMA. Boa parte do dia era consumida em trabalhos alienados e outra no sistema escolar precário, assim, as horas de folga e de lazer eram canalizadas para o entretenimento popular disponível no bairro: festas, bares e afins. A possibilidade de utilizar o escasso tempo de lazer em uma atividade que integrasse diversão, ação política e produção cultural foi inovadora para os jovens precursores do grupo. Nas palavras de Thiago Silva: “de certa forma, a gente não tinha acesso à arte, daí criamos o acesso”.

Um exemplo da forma de envolvimento dos jovens que criaram o grupo ALMA, em seus primeiros anos de existência, é a que ocorreu com Marcello Nascimento. Filho de nordestinos, vindos do sertão da Bahia, desde criança ele mora na COHAB II e conta que começou a se interessar pela questão ambiental devido às viagens para a praia, que fazia aos finais de semana e feriados com os amigos do bairro. Aos poucos ele percebeu

55 Até hoje a Casa de Cultura Raul Seixas ainda é o único equipamento público com programação cultural no bairro e, desde o início de 2012, ela tem sofrido constantes ameaças de fechamento por parte da Subprefeitura de Itaquera. O coletivo ALMA e vários grupos da região vêm se articulando e têm impedido que isso ocorra.

não apenas a beleza das praias, mas também os problemas socioambientais que emergiam daquele contexto. Em razão da percepção ambiental e interesse que as vivências no litoral despertavam, Marcello Nascimento foi fazer um curso técnico em meio ambiente, cuja tônica era voltada para o campo empresarial e as certificações ambientais no âmbito da indústria. Ele sentia vontade de desenvolver um trabalho comunitário e ligado à terra, assim, em novembro de 2004, ele conheceu o ALMA, por meio da Thabata Ottoni, que o convidou a conhecer o grupo e participar de suas atividades. O jovem itaquerenense incorporou-se ao grupo primeiramente para atuar na horta comunitária, que estava sendo implantada em parceria com o posto de saúde Boni III⁵⁶. Nesse momento, é possível refletir acerca de uma das características que aproxima o ALMA do coletivo Dolores: o que atrai novos integrantes para os grupos não são somente suas ações artísticas *strictu sensu*, mas o conjunto de atividades realizadas pelos coletivos. A entrada de Marcello Nascimento no ALMA tem semelhanças com a de Tita Reis e Fernando Couto no Dolores, pois estes começaram a participar dos mutirões, plantios e projetos de horta no CDC Patriarca para posteriormente participar de espetáculos do grupo.

O estudante do curso técnico em meio ambiente passou seis meses trabalhando na horta do Boni, sem se envolver com as outras ações do ALMA, mas em dado momento o grupo estava precisando de um músico para fazer percussão na peça e convidou-o, pois ele tocava zabumba em festas que realizava em sua casa. Ao entrar como músico percussionista, ele já “ganhou” um personagem, com alguns trechos curtos de texto. Apesar de sua timidez e inexperiência no campo teatral, ele aceitou o desafio, pois reconhecia a importância do projeto político do grupo.

Assim como Marcello Nascimento, Thiago Silva também pertencia a um grupo com o qual ia para praias e cachoeiras acampar e seu interesse pela problemática do meio ambiente foi despertado principalmente nas práticas de acampamento e trilhas na Mata Atlântica. Porém, a trajetória que o levou até o ALMA foi um pouco distinta. Além dos acampamentos, Thiago Silva tocava baixo na banda Setor HC, junto com Crido Ferreira, e por meio deste conheceu o ALMA, em meados de 2004. O baixista primeiramente acompanhou os encontros de poesia coletiva e alguns meses depois se integrou ao elenco como músico.

Por conta do Setor HC, Thiago Silva já vinha de uma experiência de militância política, pois a banda trazia em suas músicas e na postura pública um discurso crítico,

56 Atual Unidade Básica de Saúde (UBS) Boni III, na Rua Sílvio Barbini, 40, Conjunto José Bonifácio.

que chamava a atenção para os problemas sociais e ambientais do país e do mundo. Junto aos amigos do Setor HC, o músico participou de uma ocupação do MST na região metropolitana de São Paulo, que marcou sua vida e que ele rememora como sua mais emblemática experiência política. O artista destaca ainda a importância de seu envolvimento com os movimentos culturais do bairro, desde a adolescência, pois em sua geração o assédio do crime organizado era grande. Um de seus amigos, com quem havia estudado durante oito anos, se tornou assaltante e acabou sendo baleado durante um roubo a banco. Por isso, ele ressalta o papel dos movimentos culturais em sua vida:

[...] trazer um novo ponto de vista, uma nova possibilidade, apontar para um novo caminho, porque isso faz muita diferença. Por exemplo, muita gente poderia questionar a importância de se ter uma banda de *punk rock* que ensaia numa garagem, mas isso mudou a minha vida, hoje eu poderia estar morto como meu amigo, eu poderia estar em outro caminho, mas a arte me atraiu, foi uma oportunidade que me apareceu. Isso, claro, junto com várias pequenas coisas que mudam nossa vida completamente. Sem essas coisas hoje eu seria completamente diferente.

Os demais integrantes: Mauro Grillo Mineiro, Samara Costa e Letícia Elisa Leal, que se integraram ao grupo após 2006, são oriundos de outros bairros. Mauro Grillo é de São Mateus, e Samara Costa, da Vila Rica, ambos os bairros da zona leste de São Paulo. Letícia Leal é de Santo André.

Um teatro para enxergar a si próprio em relação com o ambiente

Após a experiência de estrear o espetáculo *Antes que a Terra fuja* o grupo partiu para as apresentações dentro dos prédios da COHAB, onde eles próprios moravam. Dar esse passo foi um grande desafio para o grupo, pois se tratava de um processo de aceitação, de encarar a própria realidade, enfrentar os problemas que existiam nos locais de moradia e assumir que eles podiam fazer alguma coisa para transformar aquela situação. Thabata Ottoni afirma:

De certa forma, nós rejeitávamos o lugar onde morávamos. Então, demorou a gente entender que o lugar, que o ambiente com o qual a gente queria dialogar, começava de dentro... Tínhamos de começar dentro da nossa casa, a partir das nossas dificuldades como moradores da COHAB. [...] Então, nos colocamos um desafio: nos apresentar nos prédios onde morávamos, teríamos que encarar os síndicos que não suportávamos, e todos os vizinhos aos quais não dávamos bom dia... me divirto muito quando me lembro disso. Tínhamos todo aquele discurso poético sobre as relações humanas, mas quando entrávamos no prédio, mal falávamos, sequer olhávamos para o lado, esse foi o nosso primeiro desafio. [...] Antes eu era bem desconectada do bairro, tinha

uma negação muito grande do lugar onde morava e acho que uma das principais coisas que contribuíram com a minha formação artística foi a aproximação e a aceitação do lugar. Foi quando começou a existir um diálogo entre mim e tudo o que eu negava: o lugar, as pessoas, a condição social e o ambiente. Essa transformação foi fruto direto da experiência com o *Antes que a Terra fuja*.

A peça foi estruturada a partir da fábula do livro de Julieta de Godoy Ladeira. No livro, a Terra está cansada de ser maltratada e pensa em fugir, sua amiga Lua está indecisa quanto a acompanhá-la ou não, até que surge um Anjo que, falando das crianças e do trabalho dos ecologistas, convence as duas a ficarem no sistema solar. O livro tem estrutura paradidática, em meio à ficção são inseridos quadros explicativos dos conceitos que surgem na história, como: camada de ozônio, efeito estufa, meteorito, satélite, eclipses, arte barroca e até a apresentação da ONG Greenpeace. A autora, evidentemente cristã, fez questão de incluir o mito da Arca de Noé na história, além de explicar o que é a Bíblia. A dramaturgia da primeira versão do espetáculo foi costurada, por Thabata Ottoni e Crido Ferreira, a partir da fábula inicial do livro de Ladeira e das poesias e textos escritos pelos integrantes do grupo. Foram inseridas novas personagens e excluídas personagens e situações que fizessem alusão ao cristianismo, além disso, músicas entraram como recheio do enredo, mas, mesmo assim, a estrutura mista de literatura e livro didático acabou influenciando a dramaturgia, que continha grandes trechos de textos explicativos, mais concernentes a aulas do que a teatro. Por influência de Crido Ferreira, que era estudante de biologia, a dramaturgia possuía bastante conteúdo de ciências naturais, por exemplo, no momento em que a personagem Marte era apresentada, havia uma interrupção para narrar as características químicas e físicas do planeta. O conteúdo do texto era difícil até para os próprios atores, que ainda não entendiam bem alguns dos temas presentes na dramaturgia, como a teoria do *big bang* e o funcionamento do sistema solar.

A respeito do didatismo no teatro é interessante trazermos as considerações da bióloga Érika Pioltine Anseloni em sua dissertação de mestrado *Atuando em novos palcos: Diálogos entre o teatro e a educação ambiental*. A autora afirma que na criação de espetáculos se deve

[...] evitar entendimentos e proposições nas quais as peças acabam por se caracterizar como um mero meio de transmissão de informações. Certamente esta é uma visão liberal de educação de cunho tradicional. O espetáculo, neste sentido, deixa de ser entendido enquanto obra de arte, identificando-se como uma aula expositiva “mascarada”, muitas vezes recheado por

explicações de conceitos recaindo a um didatismo desinteressante. Neste sentido, se pensarmos no lado teatral, uma peça quando concebida para transmitir informações perde seu valor como construção artística, criação descompromissada com conteúdos certos ou errados, força de expressão e imaginação humana (ANSELONI, 2006, p. 165).

A pesquisadora salienta que o potencial educativo de uma obra teatral está diretamente relacionado à estética, à sua forma, e que é preciso evitar o teatro educativo de perspectiva moralizante, que tem por objetivo transmitir “mensagens” aos espectadores.

Em consonância às provocações de Érika Anseloni, a fragilidade da dramaturgia, somada à inexperiência dos atores tornava difícil o alcance do objetivo proposto pelo grupo: comunicar-se com os moradores da COHAB acerca da temática do lixo e do meio ambiente. Os artistas que participaram da experiência inicial do *Antes que a Terra fuja* hoje riem ao se lembrar da aridez das primeiras apresentações. Thabata Ottoni conta:

No início não tínhamos preocupação com a estética do espetáculo, tínhamos até certa resistência em pensar em um figurino melhor ou qualquer coisa do tipo, tudo era muito precário. É engraçado recordar isso, porque demoramos a perceber que o nosso figurino assustava as crianças [...] No princípio foi bem difícil [...] Eu pensava: “Nunca mais vou voltar a fazer isso!”, “Que vergonha, como é que eu vou sair na rua”, “Como é que eu vou descer as escadas do prédio, agora?”. Às vezes pensávamos isso no final da apresentação, quando acabava a peça e ninguém aplaudia ou quando as pessoas saíam no meio. Em seguida vinha a certeza: “Nossa, é isso mesmo! Temos que continuar!”. Havia a sensação de que tínhamos algo para dizer e as pessoas ainda iam parar para nos ouvir. No início não nos preocupávamos se as pessoas poderiam ou não entender [...].

Thiago Silva comenta que havia trechos do texto que eram cansativos e que a interpretação também era precária; assim, às vezes, o público parecia assistir ao espetáculo praticamente por educação. Thabata Ottoni lembra ainda que depois das experiências de resistência do público, o grupo passou a propor uma conversa após as apresentações; em suas palavras: “[...] na conversa a gente explicava o propósito de estar ali. Aliás, no ato de explicar o propósito é que o próprio foi se esclarecendo, porque no início sequer isso era claro”.

Durante as conversas surgiu a proposta de uma ação efetiva, como por exemplo, fazer a coleta seletiva ou conversar sobre a questão dos catadores que entravam nas lixeiras para retirar os recicláveis. Aos poucos, consolidou-se a percepção da necessidade de fazer algo para enfrentar a questão dos catadores e do lixo e que se

tratava de uma responsabilidade comum. As primeiras propostas de ação efetiva, ou ações pragmáticas, como por exemplo: implantação da coleta seletiva, parceria com cooperativa de reciclagem e oficinas com adultos e crianças, foram desenvolvidas no projeto intitulado *Ação Recicla COHAB*, primeiro projeto do grupo inscrito em um edital do programa VAI, selecionado e iniciado em 2005.

Vale ressaltar que, a despeito da fragilidade dramática, do caráter explicativo do texto, a potência das primeiras apresentações do *Antes que a Terra fuja* na COHAB José Bonifácio não pode ser avaliada apenas em termos formais, pois o contexto no qual se realizou a experiência envolvia, entre outros fatores, a paixão e militância dos jovens moradores do local, as péssimas condições de trabalho dos catadores de recicláveis (situação observada cotidianamente nos locais de apresentação) e a recepção e fruição estética de um público que, em grande parte, estava assistindo teatro pela primeira vez. Dessa forma, independente da fragilidade técnica, foi extremamente importante se propor a apresentar um espetáculo na temática “lixo e meio ambiente” dentro dos prédios da COHAB, inclusive porque essa iniciativa permitiu ao grupo consolidar seus objetivos e avançar estética e politicamente, desenvolvendo uma proposta de ação efetiva na comunidade em paralelo à reconstrução contínua do espetáculo.

Figura 09: Cortejo inicial do espetáculo AQTF em prédio COHAB José Bonifácio (2005).



Fonte: arquivo do grupo. **Integrantes do grupo:** da esquerda para a direita: Gregory Pontes, Juliana Mangaba (como Lua), Thabata Ottoni (Terra), Diego Morroni (Marte) e Rodrigo Vidal (Catador).

Ao longo desse processo e pela inserção de novos integrantes, o espetáculo foi se transformando. Juliana Mangaba tinha experiência em dança e trouxe para o espetáculo elementos de expressão corporal que dinamizaram a encenação. Esta passou a ser menos focada no texto e abriu mais espaço para jogos relacionais entre atores e público. Juliana Mangaba realizou juntamente com Thabata Ottoni o processo de reescrita da dramaturgia da temporada de 2005, quando o texto foi limpo de vários “bifes”. Porém, mesmo assim, o caráter de aula de ciências ainda se mantinha, o espetáculo estava mais relacional, permitia maior envolvimento do público, mas continuava sendo “textocêntrico”, talvez como resquício do processo de criação dramaturgica, a partir das poesias e da obra infantojuvenil de referência.

Thiago Silva trouxe para o grupo a influência de outra linguagem: a música. O artista já vinha de experiências anteriores como músico amador e, em 2005, da parceria entre ele e Thabata Ottoni, nasceu, por exemplo, a música do cortejo inicial do espetáculo, cuja letra continha:

Alguma coisa acontece com a nossa Mãe Terra que se não pararmos para pensar e agir, ficaremos sem lugar para morar e evoluir, evoluir, evoluir.
Abra a janela e venha ouvir o que viemos lhes dizer;
A mãe Terra é muita vida e não cabe na TV;
Essa coisa escraviza e não deixa perceber;
Então, você que quer viver e deixar viver a vida:
Preste atenção! Antes que a Terra fuja e não tem
jeito mais não, jeito mais não, jeito mais não...⁵⁷

A música, em formato de marcha, acompanhada por caixa e zabumba, tinha por objetivo chamar a atenção dos moradores dos prédios para que eles viessem assistir à peça. A proposta lúdica da melodia e a letra que dialogava diretamente com o espaço das apresentações (“abra a janela e venha ouvir o que viemos lhes dizer”) chamava a atenção e atraía o público, pois o elenco passava tocando nos corredores dos prédios, ao lado das portas e janelas dos apartamentos. A música surtiu o efeito esperado, pois era muito mais atrativa do que a estratégia anterior, em que os atores saíam gritando pelos blocos dos prédios para convidar o público.

O envolvimento de Ana Rolf no grupo também foi muito importante, pois ela

57 As citações de músicas e trechos de texto do espetáculo *Antes que a Terra fuja* têm como base as versões de textos disponíveis no arquivo do grupo. Foi possível recuperar as versões de 2006, 2007 e 2008 - 2009. As citações do texto do espetáculo, quando não especificadas, referem-se à versão mais recente, de 2008 - 2009, constante no anexo I desta dissertação. Não foi possível recuperar os textos das versões de 2004 e 2005 do espetáculo.

assumiu a coordenação da confecção dos figurinos e ficou responsável pela condução das oficinas com as crianças após os espetáculos. A artista conta que a criação dos figurinos teve como base o estudo das características dos planetas e dos materiais existentes na sociedade (embalagens, tecidos, papéis, plásticos etc.), bem como dos impactos que esses materiais causam ao meio ambiente. A primeira ideia foi reutilizar materiais descartados (lixo) para a confecção dos figurinos. A partir do estudo dos planetas se definiam as “características” da personagem, que iam desde o tipo de vestimenta até as suas cores. Como por exemplo, Marte tinha o arquétipo do guerreiro, por ser quente, ter fogo, então se optou pela cor vermelha. Ana Rolf faz questão de realçar que, apesar de ela ter sido a responsável pela coordenação de figurino na temporada de 2005, as decisões eram coletivas e todos ajudavam na resolução dos problemas. Segundo a almalina os figurinos eram extremamente precários, com exceção do vestido da Lua, todo feito de caixa de leite, pois devido à inexperiência, para as demais personagens não havia sido possível chegar ao resultado desejado.

Figura 10: Cortejo do espetáculo AQTf em corredor de prédio da COHAB José Bonifácio (2006).



Fonte: arquivo do grupo.

Atores: da esquerda para direita, Alexandre Falcão (Sol), Samara Costa (Lua) e Thiago Silva (músico).

Nessa etapa da trajetória do ALMA, a história da artista plástica e arte-educadora Samara Costa começa a se entrecruzar à história do grupo, pois ela conheceu alguns

integrantes do ALMA em fóruns de discussão sobre cultura, realizados nos CEUs⁵⁸, na gestão da prefeita Marta Suplicy. A experiência da artista plástica em juntar em sua casa, durante um ano, seu próprio lixo reciclável ou reutilizável, para construir uma intervenção artística a partir do material, gerou grande interesse nos almalinos e eles convidaram-na a colaborar com o grupo.

Samara Costa era mais velha que os integrantes do grupo e conta que achou inusitado ver um grupo de jovens tão novos interessados em questões ambientais. Ela relembra que gostou muita da proposta do grupo:

[...] assisti a apresentação do espetáculo *Antes que a Terra fuja* em uma de suas primeiras versões, em um CEU⁵⁹. O auditório estava lotado de crianças de EMEI⁶⁰, crianças muito pequeninhas, acompanhadas das professoras. O grupo atrasou um pouquinho e de repente apareceu lá de trás, com roupas feitas de TNT, batucando e cantando uma musiquinha [...]. Só que devido à acústica do CEU e à inexperiência deles, o texto não ficava muito claro. Eles eram todos amadores e não tinham uma impostação de voz bacana, era meio confuso, chamava atenção, mas não dava para entender o que eles falavam. Aos poucos, fui percebendo o que diziam o texto e as músicas e achei muito bom, em termos de discussão da questão do meio ambiente, mas para aquelas crianças de EMEI, que estavam assistindo, não tinha nada a ver, era muito “cabeção” o texto. Eu adorei, mas as crianças pareciam não haver entendido nada, foi muito engraçado [...].

Devido ao pouco tempo que poderia disponibilizar, a princípio Samara Costa fez algumas colaborações pontuais, orientando os integrantes do ALMA acerca de como desenvolver atividades com as crianças, após as apresentações. Ela trouxe sugestões de oficinas com tampinhas de plásticos e outros materiais, que serviam de mote para vivenciar com as crianças questões relativas à ética, meio ambiente e relações humanas. Ana Rolf relata que era grande a participação das crianças nas oficinas:

Funcionava assim: depois da peça um dos atores chegava para o público e dizia “agora a gente queria conversar um pouquinho com os moradores e vai fazer também uma oficina com as crianças” As crianças vinham e nós juntos construíamos brinquedos. A gente falava sobre aquele material, conversava: “Então galera, do que vocês acham que é feito esse material? Como ele é? Para onde que ele vai? Vocês reciclam?” [...]. Voltando às apresentações, a recepção nos prédios era muito bacana, a galera participava, as crianças, que eram o principal público, adoravam as oficinas.

58 Centros de Ensino Unificado: equipamentos públicos construídos na periferia de São Paulo que oferecem à população atividades de educação, cultura e esporte e dispõem de infraestrutura composta por salas de aula (para educação formal e não formal), teatro, quadras poliesportivas, piscinas etc..

59 Apresentação realizada em 2005, no CEU Aricanduva.

60 Escolas Municipais de Educação Infantil.

Assim como acontece hoje, não era todo mundo do prédio que participava, mas quem ia assistir recebia bem, elogiava o trabalho e ficava para as rodas de conversa.

Aos poucos, a roda de conversa com os adultos passou a contar com a presença de representantes da Cruffi – Cooperativa de Reciclagem União Faz a Força de Itaquera, que propunha uma parceria para coletar os materiais recicláveis dos prédios. Assim, o projeto de sensibilização em relação às questões ambientais se desdobrava também em uma proposta concreta de ação contínua no cotidiano do prédio.

O trabalho do grupo veio em crescente, de 2004 para 2005, agregando novos integrantes, incrementando a parte musical do espetáculo, incorporando a oficina com as crianças e a roda de conversa com os adultos após as apresentações. Foi nesse contexto que se deu a escrita do primeiro projeto para o VAI, que gerou grande aprendizado para o grupo, pois nesse momento se definiu um novo rumo para o ALMA. Mas, as decisões acerca dos caminhos a serem trilhados geraram inúmeras discussões, conflitos e cisões.

Thabata Ottoni conta que os primeiros debates envolviam a questão de captar ou não recursos para desenvolver o trabalho. Apenas Crido Ferreira e Juliana Mangaba tinham experiência em desenvolver projetos culturais, com recursos de editais. Segundo a fundadora do grupo, o primeiro tinha experiências negativas quanto a captar recursos e defendia de forma consistente seus argumentos, pois em sua perspectiva anarquista e “libertária” usar dinheiro público seria como se o grupo estivesse vendendo sua arte. Até a própria Thabata Ottoni lembra que também não se via recebendo dinheiro (por menor que fosse a quantia), para fazer o trabalho que eles vinham desenvolvendo. Em suas palavras: “[...] acho que esse pensamento era também influência do centro espírita, que tinha a questão do trabalho voluntário, da doação, e do sagrado. E, de certa forma, eu enxergava o dinheiro como algo sujo”⁶¹.

Mas, Juliana Mangaba, que trouxe a proposta de escrever o projeto para o VAI, apresentou outra perspectiva, a partir da qual o dinheiro público realmente tinha de ser utilizado pelos grupos que fazem arte na periferia, pois assim o recurso teria um retorno também público. Ela orientou o processo de escrita e, segundo os relatos de Ana Rolf, Thiago Silva e Thabata Ottoni, a redação do projeto começou na garagem do Setor HC,

61 Segundo STOLL (2005), no Brasil a vertente mais tradicional do espiritismo kardecista (com forte influência do médium Chico Xavier) é pautada no princípio cristão da caridade, entendida como missão e exercício de doação pessoal.

mas a maior parte, inclusive a finalização, foi realizada no apartamento da própria Juliana Mangaba, na Vila Carmosina, em Itaquera.

Ana Rolf aponta que, apesar de teoricamente não ser difícil escrever um projeto para o edital do programa VAI, os almalinos, com exceção de Juliana Mangaba, tinham bastante dificuldade em sistematizar no papel as propostas no grupo. Thabata Ottoni comenta: “[...] para nós foi uma delícia saber que poderíamos escrever uma ideia, porque na medida em que a gente escrevia também entendia mais do que estava fazendo, começava a entender aquilo como uma ação política, não só uma ação sagrada, voluntária e de cunho artístico e espiritual”.

Durante a escrita do projeto, os conflitos aumentaram, envolvendo não apenas as escolhas acerca do destino do grupo, mas também questões de relacionamentos interpessoais. O projeto foi selecionado e nesse ínterim Crido Ferreira se desligou do grupo.

É interessante notar o tamanho do conflito gerado em torno da questão de receber ou não o recurso público do programa VAI, porque em termos concretos, o valor a ser recebido por cada um dos integrantes era bem baixo, mesmo se comparado à remuneração que os jovens do grupo recebiam nos demais trabalhos que realizavam fora do âmbito artístico. No primeiro projeto aprovado pelo VAI, por conta dos conflitos relacionados aos recursos de editais públicos, o grupo optou por solicitar apenas metade do valor total permitido pelo edital, assim o projeto foi realizado com o mínimo possível, os integrantes praticamente não receberam nada pelo trabalho. Já a partir do segundo projeto aprovado pelo VAI (2006), os integrantes recebiam apenas pelas apresentações realizadas, não havia recurso para pagar os ensaios e o valor recebido por cada apresentação praticamente servia como ajuda de custo para transporte e alimentação ao longo do projeto. O restante do recurso era destinado para compra de materiais para confecção dos figurinos e cenário, produção e impressão do material de divulgação, transporte dos materiais do cenário e compra de equipamentos para implantação da coleta seletiva nos prédios. A diferença é que com o recurso do VAI, os integrantes do grupo não precisavam mais colocar dinheiro do próprio bolso para realizar as atividades e, considerando que eram todos oriundos de classe popular e que a maioria contribuía com o sustento das próprias famílias, nada mais justo e necessário do que contar com o fomento público para desenvolver aquelas atividades que afinal de contas, também tinham finalidade pública.

Porém, a situação econômica de boa parte dos integrantes era muito difícil e o

descontentamento com os trabalhos alienados realizados fora do grupo também era muito grande. Assim, a possibilidade de receber para trabalhar com arte no próprio bairro, mesmo que fosse um valor bem abaixo de um salário mínimo, era um princípio de liberdade, de respiro dentro do árduo cotidiano da periferia. A expectativa gerada em torno dessa remuneração, associada à dificuldade de lidar com o recurso público, e a ideologia espiritualista de caridade, de cunho espírita kardecista, gerou resistências iniciais e conflitos, que aos poucos foram sendo enfrentados e dialeticamente superados. Os conflitos em torno da remuneração dos integrantes se desdobraram em diversas reflexões e desde 2012, o coletivo vem se propondo a uma experiência de caráter socialista, onde os integrantes recebem o mesmo valor, independentemente da função desempenhada. Essa proposição ainda gera discussão e carece de aprimoramentos, porém é consenso no grupo a necessidade de promover a igualdade de condições materiais entre os integrantes.

Retornando ao primeiro projeto do grupo aprovado pelo edital do VAI, os relatos dão conta de que a execução do mesmo ao longo de 2005 foi marcada por várias crises internas. Antes do início do projeto, Crido Ferreira já havia se afastado e, logo na sequência, no início do projeto, Juliana Mangaba fez o mesmo. Esta decidiu mudar radicalmente de vida, abandonar a faculdade, deixar a cidade de São Paulo e ir para o sertão do Ceará, onde morava sua avó. Ela tinha intenção de cuidar da anciã e aprender o conhecimento tradicional de cura com ervas medicinais. Além disso, ela decidiu fazer o percurso em cima de uma bicicleta, como parte de seu ritual de desapego da vida urbana. O grupo perdeu uma integrante que era extremamente propositiva e que já tinha experiência no campo das artes cênicas e para complicar mais a situação, Juliana Mangaba havia sido ainda a proponente do projeto junto ao VAI, ela era a pessoa física responsável pela coordenação e prestação de contas do projeto. Assim, foi preciso alterar a proponente junto ao programa. Para tanto, a artista precisava escrever uma carta justificando os motivos de sua saída como proponente. Apesar dos almalinos insistirem para que ela desse uma justificativa mais plausível do ponto de vista da administração pública, ela redigiu uma carta que já é lendária no grupo, dizendo, muito sucintamente, que estava saindo do projeto por “motivos ideológicos e espirituais”. Atualmente, Juliana Mangaba mudou de nome, virou monja de uma seita espiritualista esotérica e leva uma vida ascética em uma comunidade rural no interior de Minas Gerais. Curiosamente, anos mais tarde, Fábio Bertassi, que fez o papel de Sol na temporada de 2008-2009, também decidiu abandonar a vida urbana e partir pelo mundo

de bicicleta. Ele também se envolveu em seitas espiritualistas e por meio de seu trabalho nestas circulou por diversos estados do Brasil e por outros países.

Enfim, retomando à narrativa da crise enfrentada pelo grupo em 2005, Marcello Nascimento substituiu Juliana Mangaba como proponente do projeto junto ao VAI e o grupo deu sequência à execução das atividades. Ainda no início do projeto Thabata Ottoni ficou grávida de Thiago Silva, que era seu namorado e também integrante do grupo. Thabata seguiu participando do espetáculo até o oitavo mês de gravidez, mas precisou se afastar no último mês de gestação e nos meses subsequentes ao nascimento de sua filha, Nuita Jasmim.

A gravidez da integrante influenciou diretamente o espetáculo, não apenas pela ausência da atriz ao final da temporada, mas porque ela fazia a personagem Terra e o arquétipo da mãe se incorporou à encenação nas próximas temporadas. Um fato concreto e biológico e as correlatas experiências em torno da gravidez influenciaram radicalmente o texto e a encenação. Samara Costa conta que na primeira vez em que assistiu ao espetáculo, ela achou que a barriga fosse cenográfica, mas quando foi conversar com Thabata Ottoni percebeu que esta estava realmente grávida. Em 2006, Samara Costa se integrou definitivamente ao grupo e assumiu a coordenação de figurino. Ela conta que:

[...] quando fomos fazer o figurino da Terra, compramos um tecido azul, para remeter ao mar e colocamos nuvens, ficou um tecido largo, rodado e eu teimei que tinha de ter uma barriga. Ninguém pensava em fazer a Terra com uma barriga de grávida, mas para mim a gravidez dela fazia toda a diferença, a simbologia de ser mãe, que gera, que dá vida, que provê tanta coisa, então, eu achava que essa figura feminina grávida tinha tudo a ver com o contexto da peça e realmente fez a diferença, foi incorporado no próprio texto, era algo que não havia anteriormente.

Ainda durante a temporada de 2005, devido a desentendimentos e conflitos internos, Ana Rolf também saiu do grupo, retornando posteriormente, em 2008. A pequena experiência dos integrantes do grupo, tanto na direção, como no elenco como um todo, tornava difícil o estabelecimento de acordos quanto à forma de condução dos ensaios, adaptações do texto e realização das apresentações e isso gerava muitos conflitos.

Desde o início a direção do espetáculo *Antes que a Terra fuja* foi assumida por Thabata Ottoni. Como ela narra, até 2004: “[...] eu era a única que tinha tido experiência em teatro. Por isso o processo de assumir a direção foi orgânico, nesse sentido, porque

eu era a única que fazia teatro, ninguém mais fazia. Era muito engraçado, um grupo de teatro formado por gente que nunca tinha sequer pensado em fazer teatro antes”.

Assim como no Dolores, no ALMA a função de direção também gera inúmeros debates, porém com características distintas. Ao longo da experiência do AQTF, Thabata Ottoni, além ser fundadora do grupo, era uma das integrantes com mais tempo de experiência na área teatral, seu papel de liderança era evidente, mas não deixava de ser polêmico. As discussões em torno da horizontalidade e participação no processo criativo eram constantes, mas com o passar do tempo, a entrada de novos integrantes e a emergência de novas figuras de liderança minimizaram as polêmicas. De qualquer forma, o desafio da horizontalidade é constante e segue sendo perseguido pelo grupo.

Em relação às oficinas, a condução que anteriormente era responsabilidade de Ana Rolf, ficou a cargo de Diego Morrone, jovem de 18 anos, também morador de Itaquera, que havia entrado no grupo no início de 2005. Diego conheceu Thabata Ottoni e Juliana Mangaba no projeto Aprendiz Comgás (projeto social mantido pela Companhia de Gás de São Paulo – Comgás - em parceria com a organização social Associação Cidade Escola Aprendiz), onde estudava. É interessante notar que a despeito dos limites de um projeto educativo mantido pela iniciativa privada, o projeto Aprendiz Comgás foi bem importante no início do ALMA, pois o jovem itaquerense conta que foi no projeto em questão que ele se envolveu com ações culturais e sociais. Além disso, Juliana Mangaba também havia aprendido a elaborar projetos culturais e sociais em cursos no projeto Aprendiz Comgás e foi numa dessas atividades que ela conheceu Diego Morrone e convidou-o a integrar o ALMA.

Com o afastamento de Thabata Ottoni, em razão da gravidez, no grupo restaram apenas homens: Diego Morrone, Gregory Pontes, Marcello Nascimento de Jesus e Thiago Silva, todos sem experiência teatral anterior ao ALMA. Thiago Silva e Marcello Nascimento de Jesus contam que foi uma experiência muito rica e desafiadora terminar a temporada de 2005 só em quatro pessoas. Marcello Nascimento afirma:

Até então eu nunca tinha ido ao teatro. E, de repente, eu estava fazendo teatro no quintal das casas das pessoas, no quintal da minha própria casa, porque eu sempre morei aqui. Era a maior doideira, era muito amador, mas ao mesmo tempo em que tinha o amadorismo, nos identificávamos com a causa, queríamos fazer acontecer, de verdade. E isso é um puta diferencial. Às vezes o artista pode ter um grande talento ou estudo, mas chega na hora de fazer não rola. Então nós nos apresentávamos e a galera gostava muito, no final era um grande carinho da molecada e dos adultos também. [...] era um carinho que não tinha nada que pagasse, a gente sentia a energia, estávamos lá, o público e a gente, todo mundo junto [...] acredito que a nossa simplicidade

transparecia no trabalho, o figurino era todo de TNT, digamos que não tinha nenhuma sofisticação. A gente catava uns “bagulhos” do lixo e usava na peça. É divertido lembrar: era tudo “faça você mesmo” em um minuto. O público reconhecia o nosso esforço, se identificava com nosso trabalho [...].

A despeito das dificuldades, o grupo considerou que o esforço era válido e, ao final da temporada, decidem continuar o trabalho, Thabata Ottoni retorna da licença-maternidade, um novo projeto é escrito para o VAI e o grupo é contemplado pela segunda vez consecutiva.

Sementes de outras pradarias (e periferias) chegam ao solo de Itaquera

Com o novo projeto a proposta era dar continuidade ao trabalho anterior, de circulação com apresentações, oficinas e implantação da coleta seletiva solidária (em parceria com a cooperativa de reciclagem Cruffi) nos prédios da COHAB José Bonifácio. Mas, a equipe teria nesse momento uma alteração importante. O grupo que até então era formado somente por moradores da COHAB, a grande maioria sem experiência em teatro, iria sofrer uma mudança. O trabalho técnico teatral vinha se verticalizando, a periodicidade e o rigor dos ensaios estavam aumentando e muitos dos participantes não desejavam de fato trabalhar com teatro ou se aprofundar nessa linguagem. Segundo os relatos de Ana Rolf esse foi um dos motivos da saída de vários dos integrantes do grupo e isso determinou a escolha do grupo em, a partir daí, convidar pessoas que já tivessem experiência em teatro. A intenção era convidar pessoas que tivessem relação ou interesse com a militância socioambiental e tivessem também experiência anterior em teatro.

Entre os conhecidos de Itaquera não havia pessoas que tivessem esse perfil e, ao mesmo tempo, disponibilidade e interesse em se integrar ao grupo. Assim, foram convidadas pessoas de outras regiões.

Foi nesse momento que Samara Costa entrou definitivamente no grupo. Ela foi convidada para fazer o figurino para a nova temporada do espetáculo *Antes que a Terra fuja*, porém o recurso previsto era pequeno, porque os integrantes ainda não tinham noção do valor de mercado desse tipo de serviço e também porque o recurso dos projetos do VAI é pequeno, então não seria mesmo possível orçar um valor de mercado. O valor orçado no projeto seria suficiente apenas para confeccionar, de forma econômica, a roupa de uma personagem, porém a artista plástica estava tão interessada no trabalho que o grupo vinha realizando que decidiu aceitar, independentemente do recurso, e fazer uma contraproposta: ela coordenaria a confecção dos figurinos, mas

todo mundo construiria junto, botaria a mão na massa, assim todos aprenderiam o processo e ela não ficaria sobrecarregada. Além disso, Samara Costa aceitou também coordenar as oficinas realizadas após as apresentações, isso apenas recebendo uma quantia pequena, que quase se equivaleria à ajuda de custo de transporte e alimentação. Ela afirma que: “[...] o figurino anterior era feito de TNT, bem colorido, mas muito pobre e bagunçado. É possível fazer um figurino rico com material de lixo [...]. A minha ideia era transformar esse material qualquer numa coisa forte, intensa, como pediam as personagens”.

Figura 11: apresentação do espetáculo AQTF em prédio da COHAB. À frente, em destaque, a personagem Terra (2006).



Fonte: arquivo do grupo.

Atores: da esquerda para a direita, Marcello Nascimento (Saturno), Diego Morroni (Marte), Mauro Grillo (Catador), Thabata Ottoni (Terra), Alexandre Falcão (Sol) e Samara Costa (Lua).

Para alcançar sua proposta o desafio enfrentado era alcançar boa qualidade no trabalho, a despeito da inexperiência ou da falta de habilidades manuais dos integrantes, pois ninguém tinha experiência profissional em artes plásticas ou em costura. Em sua narrativa,

Fazer os figurinos foi uma experiência incrível, porque é trabalhoso transformar um monte de saquinho num figurino, tem uma demanda de mão

de obra bem refinada, o figurino tem de ser resistente o suficiente para aguentar durante muitas apresentações. Eu queria fazer com cuidado e primor, mas eram todos amadores e eu não fazia a menor ideia de quem tinha habilidade em trabalhos manuais. De qualquer forma, era o que tinha disponível e estava todo mundo muito disposto a fazer [...]. Mas, no meio do exercício a gente foi percebendo algumas dificuldades e eu orientava "olha, vamos fazer assim, costurar..." [...] o processo foi muito rico, porque até a escolha das cores e dos materiais foi uma coisa pensada junto, de acordo com as características das personagens. O grupo participou muito nas escolhas, do que fazer e como fazer, foi bem coletivo [...] e eu tive bastante surpresas. Por exemplo, o Diego, que fazia Marte, foi uma feliz surpresa, porque a gente acabou fazendo uma espécie de colete com sementes de jacarandá mimoso e ficou parecendo uma armadura, pois Marte é o deus da Guerra. Além disso, tinha uma tela de ventilador, que era o escudo dele. [...] Eu lembro também que como eu já juntava material, levei muita coisa e trouxe muitas propostas. Conforme as personagens mostravam as necessidades eu ia sugerindo alguns materiais. Para o Sol, por exemplo, eu levei aquele saquinho de pó de café Melitta, porque ele tem uma embalagem dourada, de cor forte, e como minha mãe consumia desse café, eu já tinha guardado um tanto que era suficiente para fazer o chapéu da personagem. O chapéu do Sol era uma coisa pegando fogo, uma chama [...]. As formas de amarrar os materiais e muitas coisas foram se dando no exercício conjunto [...].

Como já foi indicado no relato de Samara Costa, na recriação do espetáculo durante a temporada de 2006 a mitologia greco-romana foi usada de referência para a construção das personagens. Características dos deuses greco-romanos que tinham os mesmos nomes ou faziam referência aos planetas do sistema solar (exemplo: Marte, Saturno e Sol) serviram de base para os planetas-personagens da peça. Na recriação do figurino foram levadas em conta as situações das personagens da fábula e seus comportamentos correlatos, bem como as referências da mitologia greco-romana e as características físico-químicas dos planetas. A artista plástica recorda:

Por exemplo, o Sol, é o astro da luz, é grande e forte, então ele era muito exuberante, tinha fitas brilhantes para tudo quanto é lado [...] que se expandiam, ele fazia movimentos e essas fitas eram como se fossem os raios do sol, chegando longe.

A Lua tinha uma brancura e frieza, o tom prata estava bem presente. Marte tinha a questão da guerra e de ser o planeta vermelho, então ele tinha um colorido mais para o vermelho, mas com tons de terra, um vermelho meio terra. E tinha também a coisa da armadura, uma roupa que lembrava um guerreiro. Saturno tinha os anéis e a gente descobriu que ele era um planeta muito leve, porque ele não tem muita matéria, é feito de gases, então a gente também queria fazer uma coisa leve.

A confecção de cada figurino foi assumida pelo ator ou atriz que apresentava a personagem, contando com a colaboração de todos e a orientação geral de Samara

Costa. Como alguns dos integrantes do elenco tinham mais habilidade ou tiveram mais paciência e dedicação, parte dos figurinos ficou mais bem acabada e outra nem tanto. Os figurinos das personagens Terra, Marte e Lua ficaram bem resolvidos, esteticamente mais atraentes e cenicamente funcionais. O figurino de Sol atingiu um resultado razoável, passando por alterações até a temporada de 2007, a fim de favorecer a movimentação do ator em cena. O figurino de Saturno não ficou a contento do grupo, mas foi o resultado possível naquele momento e o grupo assumiu esse limite de aprendizado, usou o figurino confeccionado coletivamente até o fim da temporada de 2006. O figurino de Saturno foi o único que sofreu constantes alterações, de 2006 até 2009, e até a última temporada ele não era considerado bem resolvido.

Figura 12: O Personagem Sol conversando com crianças em apresentação do AQTF em Campinas (2009).



Fonte: arquivo do grupo.

Ator: Fábio Bertassi. Ano: 2009.

Além da coordenação da produção dos figurinos e da condução das oficinas após as apresentações, Samara Costa acabou por entrar em cena. Desde a saída de Juliana Mangaba, o grupo não tinha encontrado uma atriz para fazer o papel de Lua. Samara já passara por exercícios de teatro durante sua graduação em Educação Artística e algumas experiências pontuais em artes cênicas, mas não se considerava atriz. Porém, como havia identidade com o projeto do grupo ela se propôs a encarar o desafio e assumir a

personagem. Novamente, em suas palavras:

Adorei fazer o figurino da Lua, mas fazer a personagem foi mais difícil, porque decorar um parágrafo de duas linhas pra mim já é um absurdo [...]. Os ensaios regulares, no começo, até eram divertidos, porque havia uma parte anterior ao ensaio propriamente dito em que fazíamos exercícios de respiração e preparação corporal [...]. Estar com as pessoas também era uma coisa boa, havia uma identidade ideológica, com o jeito como elas lidavam com o mundo, com a vida, a convivência era prazerosa. Mas depois os ensaios começaram a ser um martírio, porque tem essa coisa de decorar, entrar em cena e fazer, e também as relações pessoais começaram a se embolar com as necessidades da peça. Afinal, éramos todos inexperientes, a gente não tinha nenhum diretor, uma pessoa especializada, todos continuavam sendo amadores, com a experiência adquirida ali, no andar da carruagem, e a gente ia andando assim mesmo. Era bem complicado, mas divertido também [...].

Ter assumido o papel de Lua trouxe também uma grande diferença na realização das oficinas. A educadora relata que:

Eu já fazia oficinas com outros grupos, com adulto, com criança, mas o diferencial do trabalho com o ALMA era que eu fazia a oficina com as crianças depois de ter feito a apresentação teatral, ainda estava com alguns adereços da personagem, então eu coordenava a oficina quase caracterizada de Lua e isso tinha um caráter mágico. Para aquelas crianças eu ainda era um pouco Lua, era meio fantástico, elas olhavam para mim de outro jeito! Isso atraía a criançada para a oficina, era bem legal.

O procedimento de manter os atores caracterizados enquanto conduziam as atividades pós-apresentações reforça o caráter explicitamente épico da encenação. Por estarmos falando de teatro de rua o caráter épico já é indicado desde o preparo das apresentações. Algumas horas antes da encenação os atores passavam de porta em porta nos apartamentos dos prédios em que a peça seria apresentada, falando das atividades culturais que seriam realizadas no local e perguntando se o morador ou moradora teriam interesse em participar da iniciativa de coleta seletiva em parceria com a cooperativa de reciclagem do bairro. Na sequência os atores iam vestir o figurino, se maquiar e se aquecer. Todos estes passos eram realizados ao ar livre, o que já atraía o olhar do público e aguçava a curiosidade das crianças.

Adailton Alves, afirma que “[...] são nos momentos que antecedem o espetáculo que se constroem as relações, que se criam afinidades com o lugar e com as pessoas. Nas comunidades, até por desconfiança dos adultos, quem sempre se aproxima primeiro dos atores são as crianças, que têm grande curiosidade” (ALVES, 2012, p. 121-122).

As oficinas pós-espetáculo mantinham a mesma lógica da preparação anterior à apresentação e a ludicidade instaurada na relação inicial com o público permitia que novas camadas de significados se formassem, reforçadas pelo fato de que boa parte dos atores eram moradores da própria comunidade. A fantasia instaurada pela peça e que tinha continuidade durante as oficinas não dependia de quarta-parede e ilusionismo. O jogo explicitado em que os atores se mostram como atores fazendo as personagens é que criava a magia do teatro, aceita como tal pelas crianças e por todos os presentes.

Figura 13 – Oficina com crianças após a apresentação do AQTf em prédio do Conjunto José Bonifácio (2006).



Fonte: arquivo do grupo.

Integrantes do grupo: à esquerda João Júnior e ao centro Samara Costa.

As oficinas tinham como mote a confecção de brinquedos, a partir de materiais reutilizáveis. Uma das atividades de melhor retorno era a confecção de bonecos a partir de papel jornal e retalhos. A intenção era transformar qualquer material em brinquedo e estimular que a criança fizesse isso com suas próprias mãos, sem esperar receber um brinquedo pronto. Samara Costa considera que a experiência de criar o próprio brinquedo é muito significativa para as crianças, pois além de desenvolver diversas habilidades motoras, trabalha com uma carga de afetividade muito grande, a criança cria uma relação concreta e subjetiva com o boneco. Ao mesmo tempo, a atividade serve de mote para refletir sobre os materiais descartados em nossa sociedade e o padrão de

produção e consumo que geram essa quantidade imensa de lixo.

Em 2006, além de Samara Costa também se integraram ao grupo o ator Mauro Grillo Mineiro e o autor desta dissertação. A busca por pessoas que já tivessem experiência anterior em teatro, levou os integrantes do ALMA a conhecer estudantes de teatro que gravitavam em torno da Escola Livre de Teatro de Santo André (ELT)⁶². Nesse momento nenhum dos integrantes e dos convidados a se integrar ao grupo eram formados em teatro, porém todos os que foram convidados já dispunham de experiências anteriores nesse campo, especialmente com teatro amador, em oficinas culturais.

O ator e palhaço Mauro Grillo já conhecia o ALMA desde 2004, pois havia feito uma oficina de *clown* junto com Juliana Mangaba e esta lhe apresentou a Thabata Ottoni. Desde essa época, o ator havia sido convidado a participar do ALMA, ele chegou a colaborar no evento *Rebelião Cultural*, realizado pelo grupo na Praça Mãe Menininha do Gantois (conhecida como Praça Brasil), no Conjunto José Bonifácio. Porém, como ele já participava de outros dois grupos (Seres Ilusionários e Tripé) declinou do convite e seguiu sendo colaborador pontual e amigo do grupo. Em 2006, Mauro Grillo reencontra a diretora do ALMA na ELT, pois os dois haviam sido aprovados como atores aprendizes do Núcleo de Direção Teatral da citada escola. Como o ALMA havia sido contemplado pela segunda vez no programa VAI e estava precisando de novos atores para se integrar ao elenco, Thabata Ottoni o convida novamente e dessa vez ele aceita o convite.

Mauro Grillo entra na peça *Antes que a Terra fuja* para fazer o personagem Catador, que compunha uma nova cena surgida durante a temporada de 2005, entre catador e moradores da COHAB. A cena aproxima o espetáculo do contexto do bairro, com a chegada do catador e dos moradores da COHAB a fábula da peça é ressignificada e passa a ser não apenas metafórica, mas também uma referência concreta à realidade cotidiana da região. Vale ressaltar que no coletivo ALMA os limites entre realidade e ficção eram sutis na temática da catação de lixo. Vários dos integrantes do ALMA, como Diego Morroni, Patrícia Reis e Rodrigo Vidal trabalharam como catadores cooperados da Cruffi.

Diego Morroni é formado no Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial

62 Escola pública de formação teatral, com forte influência na cena de teatro de grupo paulista. Mantida pela Prefeitura Municipal de Santo André, a ELT foi criada em 1990, durante a primeira gestão do Prefeito Celso Daniel (1989-1992), a partir da ideia do ator e diretor teatral Celso Frateschi e do projeto pedagógico da pesquisadora e diretora teatral Maria Thais Lima Santos (SANTO ANDRÉ, 2000).

(SENAI) como técnico em ferramentaria. No início da temporada de 2006 ele estava trabalhando no setor industrial, porém, não se sentia realizado no trabalho. Sua rotina repetia a trajetória comum a muitos dos moradores da periferia: grandes deslocamentos para chegar ao local de trabalho, atividade mecânica e repetitiva, remuneração baixa. Em dado momento, seu envolvimento com os propósitos do coletivo ALMA se tornou muito forte e transbordou para além da esfera artística: ele abandonou o trabalho industrial para se dedicar exclusivamente à causa socioambiental. Passou a trabalhar durante a semana como catador cooperado da Cruffi e aos finais de semana como artista e educador do ALMA. A rotina de trabalho na Cruffi era extremamente pesada: acompanhar o caminhão de coleta de recicláveis, indo de porta em porta, recolher os materiais e, depois, fazer a triagem dos recicláveis no galpão da cooperativa. Apesar da exigência física do trabalho, Diego Morroni se sentia muito mais realizado desenvolvendo este tipo de atividade do que anteriormente como empregado assalariado de uma fábrica de rolamentos. Infelizmente, a situação socioeconômica da Cruffi era extremamente precária e, diferentemente de gestões anteriores, o governo municipal não estava dando o apoio necessário à continuidade das atividades e a cooperativa sofria com falta de condições para coletar os materiais e estruturar o espaço de forma a obter um retorno financeiro digno pelo trabalho. Assim, após alguns meses recebendo quantias muito baixas e outros meses sem conseguir obter remuneração nenhuma pelo trabalho realizado na catação, o jovem almalino precisou sair da cooperativa para buscar novamente um emprego assalariado, onde pudesse receber um salário que ajudasse a pagar suas contas e colaborar no sustento da família.

O envolvimento do ALMA com a Cruffi foi de fato muito grande, não se restringindo a iniciativas individuais de seus integrantes. No projeto do VAI desenvolvido em 2006, parte do recurso do projeto foi destinada à compra de equipamentos para a cooperativa: balança e empilhadeira industriais. Guardadas as particularidades, o envolvimento do ALMA com o movimento dos catadores se assemelha ao envolvimento do Dolores com o MST, uma vez parte dos recursos obtidos para produção cultural são remanejados para ações de cunho militante, que não estão diretamente relacionadas à ação cultural *strictu sensu*. O principal objetivo específico do projeto do ALMA apresentado ao VAI em 2006 era, em parceria com a cooperativa Cruffi,

[...] integrar os catadores do bairro, oferecer estrutura base à humanização deste ofício e realizar a implantação da coleta seletiva consciente nos

condomínios do Conjunto José Bonifácio, com as respectivas atividades:

- Sensibilização porta a porta;
- Apresentação do espetáculo *Antes que a Terra fuja*, aos sábados;
- Oficina de construção de brinquedos e instrumentos musicais;
- Bate papo com os moradores sobre o tema: “Lixo, de onde vem, para onde vai?” (ALMA, 2006a).

Ou seja, nesse momento, a ação cultural era evidentemente uma ferramenta a serviço da militância socioambiental e por isso, na perspectiva dos integrantes, era necessário não apenas fazer teatro, mas também colaborar com o fortalecimento da cooperativa. Porém, a proposição dos jovens do ALMA era, de certa forma, ingênua, pois a situação de trabalho dos catadores, quer individualmente ou organizados em cooperativas, dependia de muitos outros fatores que fugiam ao controle do grupo; as relações com órgãos públicos, mercado de reciclagem, além de fatores ligados à saúde física e mental dos catadores formam uma teia de relações complexas, que não seriam resolvidas apenas com a ação cultural junto a uma parcela dos moradores da COHAB. Os desdobramentos das ações pragmáticas do grupo geraram grande aprendizado e são fruto de intensos debates até hoje no cotidiano do grupo. Antes de aprofundar mais a análise da relação entre ação militante pragmática e ação cultural do Coletivo ALMA, é importante retornar à narrativa da integração de novos artistas ao grupo e como esse envolvimento transformou o próprio trabalho do coletivo.

Como citado anteriormente, Mauro Grillo assumiu o papel de Catador no espetáculo, ele, desde a infância mora em São Mateus, bairro próximo a Itaquera e, até recentemente não conseguia se sustentar apenas com o trabalho no teatro, dependia também de outros ofícios ou bicos, já tendo trabalhado em diversos tipos de atividades para garantir sua subsistência, como por exemplo, vendendo livros e vários outros produtos nos semáforos de grandes avenidas da zona leste e em locais públicos em geral. Sua caracterização e interpretação como Catador eram muito contundentes e parte do público muitas vezes achava de fato que Mauro Grillo trabalhava como catador no dia a dia. Apesar de ele não trabalhar propriamente com catação de recicláveis, em alguns períodos de sua vida já recolheu material reciclável para vender em ferros-velhos, como forma de complementar a renda, além disso, a catação não era uma realidade distante do cotidiano do grupo, pois, como dissemos, Diego Morrioni teve experiência como catador e todos os integrantes do ALMA conheciam o trabalho desenvolvido na Cruffi. Enfim, o grupo tinha propriedade no discurso ao apresentar a problemática da catação de lixo, não se tratava de algo falado “da boca para fora”.

Um pouco depois da entrada de Mauro Grillo, o autor dessa dissertação foi convidado a integrar o coletivo. Narro agora em primeira pessoa o processo de meu envolvimento no grupo: conheci Thabata Ottoni em 2006, na ELT, mais especificamente na passarela de pedestres sobre o Rio Tamanduateí, voltando do primeiro dia de seleção para o Núcleo de Formação de Atores da citada escola. Como ambos íamos para a zona leste de São Paulo (ela residia na região e eu ia visitar uma amiga), pegamos o trem no mesmo sentido e viemos conversando sobre nossos trabalhos. Eu morava no interior do Estado (município de Tupi Paulista) e estava querendo me mudar para São Paulo. Conteí das minhas experiências anteriores em teatro: eu havia estudado Gestão Ambiental na ESALQ/USP, em Piracicaba/SP e por meio da universidade desenvolvi um projeto de extensão e pesquisa com teatro e educação ambiental junto a um grupo de adolescentes da periferia, nesse projeto atuava como arte-educador. Além disso, vinha de algumas experiências como ator em grupos de teatro amador, desde a adolescência, tendo inclusive criado e participado de peças que também tratavam da temática de meio ambiente. Thabata Ottoni compartilhou um pouco da experiência de trabalho no ALMA e vimos que nossos trabalhos tinham forte intersecção, trocamos contato, mas ainda sem a ideia de que nossos caminhos pudessem se integrar de forma tão intensa. Ambos não passamos no processo seletivo para o núcleo de Formação de Atores da ELT, eu fui cursar este núcleo apenas dois anos mais tarde.

Alguns meses depois, Thabata Ottoni me ligou e contou que o grupo havia sido selecionado no edital do VAI, disse que estavam precisando de um ator e perguntou se eu gostaria de participar do espetáculo. Imediatamente, aceitei o convite, pois iria me mudar definitivamente para São Paulo, porque havia sido chamado para um concurso público na área ambiental.

Conhecer o coletivo ALMA foi uma experiência surpreendente, eu vinha de uma formação ambientalista crítica, sempre na perspectiva de que a problemática ambiental não podia ser compreendida de forma dissociada da problemática política, social e econômica mais ampla; porém a radicalidade da proposição dos jovens do ALMA (que eram da mesma geração que eu) me provocou em diversos sentidos e me fez rever muitos dos conceitos teóricos que eu havia aprendido na faculdade.

Lembro-me muito bem do primeiro dia de ensaio quando, em roda, nos apresentamos, conversamos acerca do projeto e lemos o texto do espetáculo *Antes que a Terra fuja*. Estavam presentes: eu (Alexandre Falcão de Araújo), Diego Morroni, Marcello Nascimento de Jesus, Mauro Grillo, Samara Costa, Thabata Ottoni e Thiago

de Oliveira Silva. Meus primeiros questionamentos ao grupo foram relativos às responsabilidades individuais e coletivas no que tange à transformação social, eu afirmava que a responsabilidade maior pelos impactos ambientais era, obviamente, de quem detinha maior capital, ou seja, das grandes empresas. Thabata Ottoni e Samara Costa concordavam com essa visão, mas realçaram de forma incisiva que esse pensamento não poderia servir para nos imobilizar, para que simplesmente ficássemos reclamando dos poderosos. Ao contrário, tínhamos que nos organizar e, dentro das nossas possibilidades e responsabilidades, propor mudanças na sociedade, inclusive, considerando as mudanças que partiam dos nossos hábitos para com as pessoas e o mundo. Percebi que estava entrando em um grupo com pessoas fortes, com propriedade do que estavam falando e fazendo. A partir de então “baixei a guarda” e, independente da formação acadêmica ou da trajetória de cada um dos integrantes, nos colocamos em pé de igualdade para desenvolver um processo horizontal de criação artística.

Uma das principais potências que reconheci no grupo foi o desejo, a coragem e a capacidade de fazer arte e intervir na realidade, a despeito das dificuldades materiais e da falta de acesso a diversos bens e serviços básicos. Eu não estava vindo da região central ou da universidade pública e elitista para ensinar algo a um grupo da periferia, nós instauramos um processo efetivo de troca, intenso e mútuo. Com o grupo aprendi a ser mais ousado e radical nas minhas proposições estéticas e políticas e pude ensinar parte dos meus conhecimentos em produção cultural, contribuindo principalmente na sistematização dos projetos e na formalização do grupo junto às instâncias públicas e legais, pois trazia certa bagagem da universidade que me auxiliava nesse campo.

Entre 2006 e 2007, por solicitação dos integrantes, auxiliei o grupo a se formalizar como associação sem fins lucrativos, também conhecida como Organização Não Governamental (ONG). A formalização como pessoa jurídica foi uma demanda do grupo para facilitar a obtenção de recursos para o desenvolvimento de projetos. O grupo não podia participar de diversos editais por não estar formalizado como pessoa jurídica. Como os integrantes não tinham o registro profissional de ator (DRT) e o grupo não atuava somente com teatro e artes, não era possível se associar à Cooperativa Paulista de Teatro, caminho tomado por grande dos grupos de teatro da Cidade de São Paulo. Em abril de 2007 a Associação Aliança Libertária Meio Ambiente passou a existir oficialmente, conquistando seu número de inscrição no Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica (CNPJ).

O Estatuto Social da associação ALMA é dividido em cargos: presidente,

secretário e fiscais, conforme orientações da advogada responsável e do modelo usual de estruturação das ONGs, que é praticamente padrão; porém essa organização hierárquica é estabelecida apenas para cumprir os requisitos legais, pois na prática cotidiana do grupo, a horizontalidade sempre foi mantida, independente dos cargos existentes e das pessoas que ocupam essas funções. A necessidade de sobreviver no sistema levou o grupo a assumir uma forma jurídica que não condiz de fato com os seus princípios, porém, com postura crítica e criatividade vem sendo possível utilizar-se da estrutura de associação para alavancar recursos materiais que permitam o desenvolvimento dos projetos, sem abrir mão da forma de organização horizontal.

Em 2007 a atriz Letícia Elisa Leal, então estudante da Escola Livre de Teatro, também se agregou ao grupo. A estudante de teatro foi convidada por um amigo da ELT, Thiago Nascimento, que estava no ALMA substituindo um ator. Como Samara Costa havia decidido continuar no grupo apenas como artista plástica e não mais como atriz, o grupo estava precisando de uma atriz para fazer o papel de Lua. Letícia Leal conta como foi o convite de Thiago Nascimento: “Quando ele me convidou, ele falou assim: - olha, tem uma galera lá de Itaquera que tá fazendo um espetáculo sobre lixo e meio ambiente, e a ideia é eles venderem para escola, então, vamos nos agregar, porque é uma maneira da gente ganhar uma grana”.

Na ocasião o ALMA havia aprovado um projeto no PAC – Programa de Ação Cultural (atual ProAC), da Secretaria de Estado de Cultura de São Paulo, para captação de recursos via incentivo fiscal (ICMS). O projeto consistia na circulação do espetáculo AQTF por todas as regiões de São Paulo, porém, como o mercado de captação era ainda mais restrito do que é hoje e o grupo não tinha nenhuma experiência com captação privada, não conseguimos captar os recursos para realizá-lo. Nesse período o ALMA estava sem nenhum recurso para realizar as atividades, muitas vezes os integrantes tinham dificuldade até para pagar as passagens de transporte público para ir para os ensaios. Assim, a possibilidade de captação de recursos junto à iniciativa privada era um vislumbre de sobrevivência material na precária situação de trabalho dos artistas do grupo. Provavelmente foi devido a esse contexto que a expectativa de “ganhar dinheiro” fazendo as peças do ALMA atraiu Thiago Nascimento e Letícia Leal.

Porém, o dinheiro não veio, após o término do segundo projeto do VAI (em fevereiro de 2007), o grupo só voltou a ter recursos para desenvolver suas ações em meados de 2008. Nesse ínterim, Letícia Leal se envolveu e mudou sua visão. Como ela mesma conta:

[...] eu vi que o trabalho não era nada do que eu tinha pensado, o lance era outra coisa, porque não tinha nada a ver com grana, não tinha nada a ver com escola, a percepção do meu amigo estava completamente equivocada. Na verdade, era melhor ainda do que eu tinha pensado, porque eu percebi que ali podia vingar um grupo de verdade, uma parceria, foi por isso que eu permaneci, me identifiquei com o grupo e decidi ficar.

A atriz relata ainda a riqueza da experiência de ter se envolvido com o ALMA e participado do *Antes que a Terra fuja*:

Esse espetáculo foi uma transformação absurda na minha vida, porque eu realmente não tinha consciência nenhuma, eu não sabia nada sobre o meio ambiente. Eu tinha 18 anos e era completamente alienada, então o espetáculo foi um aprendizado muito grande, porque, além da pesquisa que eu tive que fazer para poder falar sobre esses temas no espetáculo, as pessoas do grupo eram muito conscientizadas e muito envolvidas com estas questões, então eu também aprendi muito na convivência com o pessoal.

A essa época o ALMA tinha integrantes de várias idades: o núcleo fundador e os integrantes mais antigos com idade em torno de 25 anos; Samara Costa que já tinha 40 anos; e Letícia Leal, recém-saída da adolescência, iniciando sua formação em teatro e sua experiência profissional na área. Foi um período muito rico de trocas intergeracionais, pois o princípio da horizontalidade permitia que todos se colocassem da mesma forma, sem o estabelecimento de hierarquias devido às diferenças de idade.

Resíduos de um espetáculo: reciclagens e reutilizações dramáticas

A análise do espetáculo *Antes que a Terra fuja* será realizada tendo como guia a dramaturgia do mesmo e os elementos de destaque da encenação. A referência principal será a versão de 2008-2009 da dramaturgia, porém, em alguns casos as alterações entre as versões dos textos servirão de mote para análise do processo de amadurecimento da encenação.

Como citado, o espetáculo se inicia com um cortejo, em que o elenco canta e toca a música homônima ao espetáculo. Nas apresentações dentro dos prédios o cortejo era um procedimento imprescindível para atrair a atenção do público. O grupo era ousado, desafiava os limites entre espaço público e privado, passando de forma alegre e provocadora pelos corredores dos prédios, nas lajes, jardins, áreas de lazer, fazendo as vozes e a percussão ressoarem para dentro das portas e janelas dos apartamentos. Era o estímulo necessário para aqueles que estavam indecisos em sair para assistir à peça

pudessem tomar iniciativa e se juntar ao elenco. As crianças, em geral, adoravam a “bagunça” e saíam correndo acompanhando o cortejo. Além da função lúdica, o cortejo já anunciava que “alguma coisa acontece com a nossa Mãe Terra” e convidava todos a prestarem atenção “antes que a Terra fuja”, ou seja, ele não apenas sublinha o nome do espetáculo, mas alegoricamente apresenta uma prévia do enredo da fábula.

Em algumas apresentações, após o cortejo e antes da cena inicial, havia a proposição de relações radicais com o espaço de encenação, que fortaleciam a dramaturgia. Thabata Ottoni conta uma dessas proposições:

[...] por exemplo, quando a gente saía de dentro de uma lixeira, desde que a lixeira estivesse vazia. Estar dentro da lixeira e sair dali para a cena permitia que a gente vivenciasse um pouco da experiência dos catadores, de se sentir um lixo, de se sentir dentro do lixo, já não era apenas teoria, era próximo do que hoje consideramos como performance, porque era uma ação física: estar dentro da lixeira. O espetáculo começava lá fora, depois que saíamos da lixeira, mas a ação de estar dentro da lixeira já causava um impacto no público.

O espaço de encenação era incorporado à peça de forma bem contundente também em outras cenas, que serão descritas mais adiante, conforme avançarmos na narrativa da fábula. Nas versões mais antigas a peça começava com a narração do *big bang* ou do “nascimento do universo” pelos planetas-personagens. Em 2006, o nascimento era assim descrito:

LUA: ...No início Deus criou... início? Mas o que foi o início?
É, fica difícil definir o sentido da palavra início quando nos referimos à criação universal. O universo está muito além dos nossos sentidos. Existem planetas que não sabemos onde estão, mas estão lá, além do que podemos ver ouvir tocar e sentir...
SOL: Vivemos na Terra e o que aprendemos desde criança sobre a nossa morada é que é a única habitada por seres vivos e que teve muito trabalho para dar vida a tanta vida.
MARTE: Foram bilhões de giros em torno do sol, em perfeita harmonia com os planetas vizinhos, um enviando forças ao outro... (ALMA, 2006b).

O texto trazia ainda um caráter descritivo, próximo das aulas de ciências naturais, herança das primeiras versões da dramaturgia e do livro que as inspirou. Além disso, o caráter discursivo predominava, as inserções de partituras corporais eram tímidas, muito aquém do potencial que um espetáculo infantojuvenil de rua permitiria. Com as transformações propostas nos ensaios e na nova dramaturgia, o texto foi se alterando, perdendo o tom descritivo: os conflitos entre as personagens aumentaram e as

afirmações passaram a ser constantemente contrapostas. Como por exemplo, se vê o mesmo trecho de apresentação da criação do universo, na versão de 2008-2009:

SOL (*com voz de um deus bravo e poderoso*): No início, Deus criou!
(*O sol dança e gesticula ao som da música, interpretando o big bang, planetas giram em torno dele. No tocar da batida mais forte dos tambores Marte, Terra, Lua e Saturno congelam-se e o Sol para, humaniza-se e começa a conversar com o público, quebrando a verdade absoluta que tinha dito anteriormente*).

Início? Mas o que foi o início? Eu estava lá, Mas não lembro. Só lembro que no começo eu nem era o Sol. Eu era pequenininho como todo mundo, e todo mundo vivia junto, grudado!

Até que a gente começou a se mexer e foi dando um negócio (*crescendo, até um êxtase*) que a gente não conseguia mais ficar parado, tinha que sair do lugar, e se mexer pra todos os lados e em todas as direções, mais rápido que a luz!

LUA (*corta, em tom de galhofa*): Não diga!

SOL: Digo!

LUA (*em tom brincalhão, de intimidade*): Ah! Você ta se achando só porque você ta no centro do sistema solar! Mas sou eu que vivo girando em torno do planeta mais lindo desse universo!

SOL: Que planeta?

LUA: Ora, a Terra! O planeta que tem a vida! (*com fanatismo*) Ela é única!

SOL: Será? [...] ⁶³.

Os conflitos e quebras inseridas no texto das personagens e nas rubricas se tornaram mais evidentes a partir de 2007, mesmo que de forma não completamente consciente, pois eu e Thabata Ottoni, que ficamos responsáveis pela reestruturação da dramaturgia ainda não tínhamos estudado Teatro Épico ou Brecht de forma sistemática, tínhamos apenas apreensões críticas formadas por meio de leituras iniciais de teoria de teatro e assistência a espetáculos da cena de teatro grupo paulistana. Mesmo sem ter plena consciência do que estávamos realizando, em termos de procedimentos cênicos, tínhamos clareza de que não queríamos apresentar um discurso chapado, unilateral. Assim, a intenção da cena da criação do universo era partir do discurso senso comum - o criacionismo divino - para então, de forma leve e brincalhona (afinal, é bom lembrar, tratava-se de um trabalho para crianças e adolescentes), questionar a verdade absoluta da criação. A partir daí, Sol e Lua duvidavam o tempo todo das informações que um e outro apresentavam, abrindo espaço para que o público fizesse suas próprias reflexões.

Outra diferença fundamental na estruturação da dramaturgia está em torno da personagem Catador. Inicialmente o Catador aparecia apenas próximo ao fim do

63 Como anunciado anteriormente essa citação de texto do espetáculo - bem como as demais que não forem especificadas - refere-se à versão de 2008-2009 do *Antes que a Terra fuja*.

espetáculo, numa inserção que se aproximava da linguagem realista, em que ele travava um diálogo com um morador da COHAB. A partir de 2007, a figura do Catador foi ressignificada na encenação, passando a ocupar um papel próximo ao de um narrador. Após o cortejo inicial, o Catador entra em cena, se apresenta ao público e coleta materiais recicláveis da própria lixeira do prédio. Mais uma proposição performática: a intenção é trabalhar com o lixo real descartado pelo público, não com “lixo cenográfico”. Nesse momento, os demais atores, caracterizados como planetas, assumem os papéis de moradores e começam a discutir entre si e com o catador. O Catador sai de perto dos moradores que estão discutindo e continua separando o material reciclável do prédio. No meio do lixo ele encontra um grande livro, que o remete à sua infância. Após a narração de fragmentos da memória do Catador, a fábula dos planetas tem início, como se fosse a imaginação do Catador materializando a história do livro.

Figura 14: apresentação do *Antes que a Terra fuja* em prédio do Conjunto José Bonifácio (2009)



Fonte: arquivo do grupo.

Elenco: da esquerda para a direita: Mauro Grillo (Catador), Irving Herus e Thiago Silva (músicos), Fábio Bertassi (Sol), Juan Velasquez (Marte), Thabata Ottoni (Terra), Leticia Elisa Leal (Lua) e Maria Cecília Mansur (Saturno).

É chegada a hora de representar a criação do universo, com as quebras e jogos entre as personagens descritas anteriormente. Destacamos também que nas últimas

versões do espetáculo a criação do universo transformou-se em uma dança, com a música instrumental *Zen-macumba*, de autoria de Pedro Nunez. Todas as músicas do espetáculo eram executadas ao vivo e desde 2006 os elencos sempre tiveram pelos menos três músicos em cena.

Após a dança da criação do universo, Sol, Lua e Marte discutem acerca de quem é mais importante entre eles, sendo que essa importância é bastante influenciada pela relação que cada um deles tem com a Terra. A discussão é mote para falar do surgimento da vida na Terra. Marte informa aos demais que a Terra não anda muito bem.

LUA (*para Marte*): Eu queria perguntar pra você, que é tão desbravador, que já viajou tanto por tantos lugares, se a Terra é o único planeta onde há vida.

Querida saber o que é que tem depois do sistema solar!

MARTE: Ah! O que tem lá eu não sei, nem quero saber! O que eu sei é que a Terra teve um trabalho danado pra dar vida a tanta vida! Ah, se teve! (*vai ficando saudosista*) Você se lembra, Sol? No começo ela era tão estranha...

[...]

SOL: Parecia uma grande panela cheia de caldo, mas nem se podia chamar de sopa, porque esse caldo era sem graça, sem tempero!

MARTE: Até que ela começou a girar em torno de você!

SOL (*orgulhoso*): Foi mesmo!

MARTE (*andando em torno do sol*): Ela começou com umas voltas tímidas...

E você começou a enviar sua luz! Ela pegava essa luz e por milhõõões e milhõõões de anos foi dando forma a ela, que nem massinha de modelar!

Até criar a primeira bactéria, a primeira forma de vida!

SOL: Foi a grande novidade do universo! A gente só falava nisso! Mas, também, a Terra foi incrível, né? A partir de moléculas, carbono, ela criou uma bactéria, da bactéria criou os peixes, aí os anfíbios, os répteis, as aves, os mamíferos e... Os humanos!

MARTE (*muda subitamente de humor*): É, mas tudo isso pra quê? Vocês já viram a Terra hoje?

AMBOS: Hoje não.

MARTE: Nem queiram ver! Ela está tão cansada daqueles filhos ingratos! Eu até falei pra ela ir conhecer umas galáxias novas, sair por aí, espairecer um pouco, quem sabe assim eles dão mais valor. Ela deu muita moleza pra eles, isso sim!

O conflito central da peça - o desejo de fuga da Terra - é anunciado nesse momento, retomando a pista que já havia sido dada no cortejo de abertura. O citado trecho da encenação permite levantarmos reflexões em torno do discurso ambientalista apresentado pelo grupo. A partir da fala de Marte acerca dos “humanos”, pode parecer que o texto cai em uma visão dicotômica, em que a natureza aparece como dissociada da sociedade. O geógrafo Carlos Walter Porto Gonçalves, um dos autores de referência do ALMA no período de criação do espetáculo AQTF problematiza os riscos dessa

interpretação:

[...] entre aqueles que veem a natureza como bondade e harmonia encontramos, infelizmente, muitos que contraditoriamente partilham do mesmo ponto de vista que acreditam criticar: a natureza é bondosa e harmônica e os homens é que destroem a natureza. Como se vê o homem também não é natureza, mantendo-se, portanto, a dicotomia sociedade-natureza, homem-natureza (GONÇALVES, 2001, p. 62).

Porém, o discurso do espetáculo não se encerra com a afirmação de um ser humano universal e homogêneo, que em suas atitudes estaria “prejudicando a Natureza”. Pelos relatos dos integrantes que participaram das montagens de 2004 e 2005, é possível auferir que nas versões iniciais do espetáculo, antes da inserção do personagem Catador, o discurso do espetáculo flertava mais com uma interpretação reducionista de natureza. Mas, o discurso do grupo foi se transformando, saindo de uma visão romântica para considerar a complexidade das questões socioambientais. Contribuíram para o desenvolvimento da perspectiva crítica, as influências dos autores Carlos Walter Porto Gonçalves (citado anteriormente), Milton Santos e do educador Paulo Freire, considerados pelos integrantes mais antigos do grupo como referências teóricas, desde os primeiros anos de trabalho do ALMA. Mas, a despeito das referências, Thiago Silva relata que o grupo não tinha muito estudo teórico, a formação política e conceitual veio de forma orgânica, muito mais pela via da militância e experiência cotidiana de vida e trabalho na periferia do que pelo ensino sistematizado.

A estrutura dramaturgica do texto foi se transformando, não apenas com a entrada do Catador, mas também com a ressignificação dessa personagem em cada uma das versões da peça. Ao longo das transformações do texto a afirmação do ser humano homogêneo e supostamente prejudicial à natureza, como é indicada no discurso de Marte, foi sendo contraposta de diversas formas, desde o início da peça (com o conflito entre Catador e moradores), até o final, abrindo espaço para questionamentos e reflexões. O ser humano não pode ser homogeneizado, cada agrupamento humano e cada sujeito tem um contexto - classe social, história, etnia, família, trabalho etc. - que determina e também é determinado pela ação dos sujeitos. Assim, o ser humano genérico não existe, mas sim seres humanos específicos em determinados contextos e suas ações são fruto do meio ao mesmo tempo em que o transformam. Acreditamos que as encenações mais recentes do AQTf (2007-2009), tenham caminhado no sentido de assumir um discurso crítico estruturado em uma linguagem dialética.

Após as discussões entre Sol, Marte e Lua, citadas anteriormente, a Terra entra

em cena, com um grande saco de lixo nas costas, extremamente irritada. Ela anuncia a todos que está preparando sua partida. Lua, Marte e Sol tentam convencê-la do contrário alegando que isso seria falta de consideração com os seres vivos que nela vivem. A fala da Lua, ao lembrar os seres que seriam prejudicados com a fuga da Terra, é a deixa para um momento de participação direta do público, onde os presentes são convidados a enunciar as formas de vida de nosso planeta. A fala é também um estímulo para aguçar a percepção do público em relação às formas de vida do local da encenação. Árvores, plantas, pássaros, cachorros, gatos, formigas do entorno da cena ganham destaque à vista dos espectadores e são lembrados como seres que deixariam de existir caso a Terra partisse.

A discussão entre Terra e Lua levanta também a questão da morte: da finitude da existência. De forma lúdica, mas ao mesmo tempo profunda, as crianças são estimuladas a refletir sobre a morte e as profundas alterações que o padrão moderno de desenvolvimento causa no ciclo de vida de diversas espécies, inclusive a espécie humana.

LUA: *(interrompe a Terra)* Terra! Terra! Você está fora do seu eixo! Não é possível?! Onde já se ouviu falar em Sédina, Nuvem de Magalhães? Você vai com um planeta que você conheceu no *Orkut* pra uma galáxia que você nem sabe se existe? E toda essa vida que demorou tanto tempo para ser gerada? As montanhas, as rochas, as aves, a humanidade, as formigas, os cachorrinhos *(interage com o público, instigando os espectadores a dizerem os nomes das diversas formas de vida)* E o mar? Ah, o mar! *(cai em si que ela também será diretamente prejudicada com a fuga da Terra)* E eu? Para quem vou brilhar?

TERRA: Se você não sabe, Lua, as aves, borboletas, castanheiras-do-pará e inúmeras espécies estão sem lugar para morar a muito tempo e por causa disso muitas já não existem mais. Deixaram de existir! Já pensou se fosse você? Já pensou em deixar de existir?

LUA: *(desconversando)* Ah, faz parte do ciclo da vida, a gente nasce, cresce e... *(pensa na morte e interrompe o pensamento bruscamente)* Não.

A Terra tem uma ideia para que a Lua não fique sem um planeta em torno do qual gravitar: sugere que ela vá gravitar em torno de Saturno, já que ele tem 47 luas, não iria se importar com mais uma. Essa é a deixa para que Saturno entre em cena, muito leve, esotérico e gasoso. Ele faz um diagnóstico energético da Terra e percebe que a mesma está desequilibrada. Por isso, propõe uma meditação transcendental, a fim de que ela se convença a não fugir. A meditação é uma armadilha para que a Terra primeiramente imagine belas imagens dos seres que vivem ao seu redor e depois se sinta culpada por pensar em abandonar esses mesmos seres. O coro de planetas apoia Saturno em sua tentativa de convencimento e ecoa o mantra “Om” durante a meditação:

SATURNO: [...] Feche os olhos e imagine uma luz dourada vindo do céu diretamente para o centro de sua testa! Está sentindo? [...] Isso! Agora, imagine um planeta todo azul, lindo, cheio de água, isso, imagine também um satélite que reflete uma luz prateada, belíssima. Está vendo? [...]

Ótimo, agora veja muitos esquilos e saguis, alegres pelas árvores; muitas crianças correndo sorridentes pelos campos e pradarias verdes desse planeta! *(muda completamente o tom de voz, indo pro catastrófico, a sílaba “om” da meditação do coro, transforma-se em som de sirene de ambulância e em ruídos de desespero).*

Agora imagine esse satélite, a Lua, vagando desesperada, sozinha no universo, sem órbita de um planeta pra seguir; imagine os esquilos, coitados! E as crianças, desabrigadas! Imaginou? *(cessa bruscamente o coro ao fundo).*

Saturno conclui sua meditação “apocalíptica” acusando a Terra de egoísta. As provocações em relação a um discurso espiritualista superficial e a defesa de uma harmonia absoluta são evidentes: o comportamento de Saturno é uma alegoria das contradições dos sujeitos sociais às voltas com suas escolhas e moralismos. Porém, a Terra não quer saber dos argumentos de Saturno e, histérica, manda que todo mundo vá para Marte. O planeta vermelho, em jogo direto e provocativo com as crianças do público, diz que não quer saber dos pestinhas em cima dele e passa a bola de volta a Saturno, já que esse último é que estava defendendo a humanidade.

O jogo de empurra-empurra entre Marte e Saturno continua, Saturno tem um ataque de pânico ao pensar em tanta gente morando nele e começar a soltar gases descontroladamente, configurando o momento mais grotesco do espetáculo. Marte, num rompante, evoca à Terra a sua condição de mãe, diz que ela não pode abandonar os próprios filhos e lembra a música de Cazuza: *Só as mães são felizes*. A Terra, num rompante de gritaria, retruca irônica:

TERRA *(ri e chora ao mesmo tempo)*: Feliz?! Ah, é tanta felicidade que mal posso compartilhar! *(começa a jogar no chão todo o lixo do saco, fazendo muito barulho)* É feliz páscoa, é feliz natal, feliz aniversário, feliz ano novo, feliz, feliz, feliz, e feliz cidade !!!

Esse é o ápice de histeria da Terra, que vem num crescente desde sua chegada. A cena costumava causar grande impacto no público, as crianças se impressionavam com a fúria da Terra e o ato de esvaziar um grande saco de lixo (do tamanho da própria personagem). A grande quantidade de lixo espalhada pelo chão permitia que o público construísse uma imagem do grau de devastação que a Terra vem sofrendo. Os planetas começam a compreender o comportamento da Terra e traçam questionamentos sobre a

questão dos resíduos. Nesse trecho do espetáculo há certa fragilidade dramática, pois o texto volta a ser excessivamente explicativo, como pode ser observado a seguir:

MARTE (*constrangido, pausa de imagem sobre o lixo*): É, Terra, sinto em concordar com você, mas quanto mais perto eu chego, mais dá pra ver: você tá cheia de plásticos e mais plásticos, embalagens!

LUA (*impressionada*): Quanta coisa! Meu Deus pra que tudo isso?

SOL: São as necessidades humanas. Só de rever o que é realmente necessário já se evita muita coisa!

MARTE (*cético*): Que evitar muita coisa, o quê! Eles não fazem nem a reciclagem desse lixo todo, quem dirá então, reduzir o consumo! Eles dizem que é perda de tempo!

SOL (*esperançoso*): É só uma questão de tempo.

LUA: Talvez isso faça parte da evolução deles.

MARTE: Só se for mesmo. Passaram da idade média pra entrar na idade média!

O esforço em trazer a problemática da coleta seletiva à tona, para depois ser retomada no bate-papo ao final da apresentação, faz com que as falas dos planetas resvalam no didatismo, na cartilha dos 3R's (reduzir, reutilizar e reciclar), mesmo que a partir do discurso negativo “eles não fazem nem a reciclagem... quem dirá reduzir”.

O ritmo e contundência formal da encenação são retomados na cena seguinte, a expressão “idade média” abre caminho para a crítica à sociedade do consumo e à indústria publicitária: os planetas dançam em passos coreografados enquanto fazem estranhos anúncios de produtos, de forma a denunciar o caráter fetichista da propaganda no contexto da indústria cultural:

LUA (*tirando um sarro repetindo frases de propagandas*): “Eu sou uma embalagem de biscoito, o biscoito mesmo está lá dentro e não tem nada de especial, mas eu, A EMBALAGEM, sou o máximo”!

MARTE: Brilhante, colorida, dá água na boca só de ver a embalagem! Ela é a mais atraente de todas, você não pode viver sem ela!

SATURNO: A sua vida está uma droga? Você está se sentindo triste solitário? Pois agora chegou o novo hipermegablaster celular!

LUA: Você não tem o que fazer? Compre-me!

Nessa cena, por meio de linguagem simples, é possível abordar aspectos da sociedade de consumo a partir de uma ótica influenciada pela análise marxista do fetiche da mercadoria. Para Marx, o caráter

[...] misterioso da forma mercadoria consiste, portanto, simplesmente no fato de que ela reflete aos homens as características sociais do seu próprio trabalho como características objetivas dos próprios produtos do trabalho,

como propriedades naturais [...] dessas coisas. [...] a forma mercadoria e a relação de valor dos produtos de trabalho, na qual ele se representa, não tem que ver absolutamente nada com sua natureza física e com as relações materiais que daí se originam. Não é mais nada que determinada relação social entre os próprios homens que para eles aqui assume a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas (MARX, 1985, p.71).

Na cena os anúncios se desdobram e as próprias personagens se tornam produtos à venda, até que todos, (com exceção do Sol, que fica observando a cena à distância) sentam-se como se hipnotizados, em frente a uma televisão. Letícia Elisa Leal comenta que a cena em questão era uma de suas preferidas e, mesmo sem utilizar o repertório conceitual brechtiano, a atriz tece comentários que indicam o potencial político da mesma:

Uma cena [...] que falava muito diretamente com o público, era a cena da venda, quando a gente ofertava produtos. Era uma cena sedutora, encantada, mas que tinha toda a podridão de estimular o consumo e de falar sobre os produtos que a gente tinha no nosso lixo. Era uma cena bem improvisada, porque o nosso lixo não era composto por materiais fixos, a gente sempre mudava, então podíamos brincar e recriar a cena com os materiais novos que surgiam ali, e o público se identificava muito diretamente, porque era uma cena divertida.

Apesar de a atriz dizer que o público se “identificava muito diretamente” e o conceito *identificação* se aplicar mais ao teatro de orientação dramática, podemos dizer que a cena apresenta um *gestus* social, mesmo que o grupo não tivesse consciência desse conceito durante a criação da mesma.

De forma esquemática Anatol Rosenfeld (2008) apresenta as diferenças entre as formas dramática e épica de teatro, às quais nos referimos, em sua classificação sintética a identificação seria característica do teatro dramático e o estranhamento do teatro épico. Tal observação não desconsidera o fato de que o teatro épico-brechtiano também se utiliza da identificação, em sentido próximo ao aplicado por Stanislavski (a esse respeito ver Costa, 2002), inclusive para quebrá-la na sequência. Porém, no caso da cena dos planetas-vendedores, os planetas são personagens alegóricos e não heróis dramáticos, assim, não se trata de promover a identificação do público com eles, mas sim de reconhecê-los e estranhá-los como as alegorias que eles representam.

A alegria histórica dos planetas-vendedores entra em contradição com a perversidade do texto dito pelos mesmos e explicita o vazio existencial que gera a compulsão pelo consumo. O efeito cômico que a cena gera permite ao público

reconhecer as propagandas promovidas pelos planetas, *estranhar* suas próprias atitudes cotidianas de consumo e quiçá refletir acerca dos motivos que os levam a consumir.

Por meio do riso e da comicidade, o espetáculo apresentava reflexões do pensamento ambientalista de orientação crítica, dialogando, por exemplo, as observações de Philippe Layrargues no artigo *O cinismo da reciclagem*:

A vida útil dos produtos torna-se cada vez mais curta, e nem poderia ser diferente, pois há uma união entre a obsolescência planejada e a criação de demandas artificiais no capitalismo. É a obsolescência planejada simbólica, que induz a ilusão de que a vida útil do produto esgotou-se, mesmo que ele ainda esteja em perfeitas condições de uso. Hoje, mesmo que um determinado produto ainda esteja dentro do prazo de sua vida útil, do ponto de vista funcional, simbolicamente já está ultrapassado.

A moda e a propaganda provocam um verdadeiro desvio da função primária dos produtos. Ocorre que a obsolescência planejada e a descartabilidade são hoje elementos vitais para o modo de produção capitalista, por isso encontram-se presentes tanto no plano material como simbólico. (LAYRARGUES, 2002, p. 3-4).

Layrargues afirma ainda, a partir dos escritos de Paul Ekins, que “[...] desde que Adam Smith afirmou que a produção tem como finalidade o consumo, a economia estabeleceu como objetivo aumentá-lo, e ele passou a ser entendido culturalmente como sinônimo de bem-estar” (id., *ibid.*, p. 3). É extremamente importante, porém, destacar que o enfrentamento do sistema produtivo capitalista e seu correlato padrão de consumo não podem passar apenas por mudanças comportamentais na esfera individual. A mudança do padrão de consumo implica ações coletivas, como por exemplo, a pressão por implementação de políticas públicas de regulação do sistema produtivo, ou até a redistribuição da propriedade dos meios de produção, com vistas a reverter o quadro perverso de concentração de renda e degradação ambiental frutos deste sistema.

A cena da venda dos produtos, de certa forma, mantém em primeiro plano a crítica às escolhas individuais de consumo, busca desvelar a sedução e manipulação promovidas pela indústria publicitária e, assim, denunciar a perversidade do sistema produtivo. Porém, a cena e o espetáculo como um todo não chegam a apontar de maneira contundente estratégias coletivas de enfrentamento do *status quo*. Considerando o público ao qual o espetáculo se destina e a continuidade do processo pedagógico realizado após as apresentações (que aponta para formas de organização comunitária), acredita-se que este é o limite possível no âmbito da encenação. A complexidade da questão e a relativa fragilidade das formas de enfrentamento em pauta pelos movimentos sociais na atualidade tornam muito difíceis outros aprofundamentos

da temática no âmbito de um espetáculo teatral infantojuvenil. De qualquer forma, o espetáculo *Antes que a Terra fuja* vai muito além da proclamação de um discurso ecológico conservador e promove a crítica, dentro dos limites objetivos e subjetivos até aqui apresentados, ao sistema produtivo capitalista, como gerador da desigualdade social e da degradação ambiental.

Retornando à narrativa do espetáculo, o personagem Sol, que ficara observando os demais planetas, não se conforma com o que vê representado: a manipulação das mentes pela publicidade, brada que não vagou milhões de anos-luz para ver aquilo e que tudo se transforma o tempo todo, que é possível mudar. O Sol convida o público e os demais planetas a assistirem à próxima cena e observar um dos lugares onde a tal transformação se esconde. Nesse momento estão de volta as personagens Catador e moradores da COHAB. Esse trecho da encenação é exemplar para observar a transformação do discurso do espetáculo durante os anos. Por isso, apresentamos a seguir o diálogo das personagens Catador e Morador, na versão de 2006 do texto do espetáculo AQTF:

MORADOR (*ao sair do prédio onde mora*): Deixa eu correr que já tô atrasado, pra variar, viu... deixa eu aproveitar e levar o lixo...(*joga o lixo em cima do catador, sem perceber que ele estava na lixeira*).

CATADOR (*ao cantar ressalta a frase*): "...O descaso por educação."

MORADOR: Me chamou de sem educação?

CATADOR: Não senhor, "o descaso por educação", diz a música.

MORADOR: O quê que a pinga não faz com as pessoas.

CATADOR: Se separasse os materiais limpos, facilitaria o meu trabalho.

MORADOR: Trabalho?! Trabalho é o que vocês dão pra prefeitura pra limpar toda essa sujeira que vocês deixam na frente dos prédios ...

CATADOR (*interrompe a fala*): Por isso senhor, disse que se separasse os materiais limpos não seria lixo e...

MORADOR (*interrompe*): Ah não! Era só o que me faltava! Eu sim, trabalho! E não tenho tempo pra pensar em lixo, era só o que me faltava mesmo! (*sai reclamando acenando para o ônibus*).

CATADOR: É, mãe Terra, só Jesus... Como se o lixo nascesse lixo, o ladrão nascesse ladrão e o mundo nascesse de dentro da televisão, onde os olhos catam sua dor... se ao menos um olhar enxergar, se multiplica por todos os sentidos. A lição sabemos de cor, só nos resta fazer (ALMA, 2006b).

Construída a partir de relatos do cotidiano dos catadores a cena buscava reproduzir um conflito entre um catador que entrava na lixeira de um prédio e um morador que ia jogar sua sacola de lixo no mesmo local. O texto final do catador é um desabafo, uma crítica social e ao mesmo tempo um pedido de ajuda, por um olhar, um gesto solidário. A conclusão do catador: "[...] a lição sabemos de cor, só nos resta fazer"

é referência à música de Beto Guedes, *Sol de Primavera*, cuja letra é “[...] a lição sabemos de cor, só nos resta aprender”. Nessa fala, o catador torna-se porta-voz do grupo, que intenciona dizer: “todos sabem que é preciso cuidar do meio ambiente, pois ele é essencial para a manutenção da vida, no entanto, as ações concretas ainda estão muito aquém do necessário para garantir a qualidade de vida das populações e a preservação dos ecossistemas”. Em 2006 talvez o grupo tivesse mais certezas quanto ao que era necessário fazer para melhorar a condição de vida de todos e como fazê-lo, por isso, a fala do catador pode soar, de certa forma, catequética, como se apontasse o dedo e dissesse ao público: “porque vocês ainda não estão fazendo a coleta seletiva?”. Conforme o trabalho foi amadurecendo, o texto foi se transformando, cada vez levantando mais perguntas e respondendo menos aos questionamentos. Esse processo caminha no sentido apontado por Adailton Alves, ao relacionar o conceito de experiência em Walter Benjamin com as encenações de teatro de rua:

[...] todos os dias, nos jornais, há uma profusão de notícias sobre o mundo todo, mas continuamos pobres de histórias surpreendentes, isso porque elas já vêm com as explicações (BENJAMIN, 1996). Assim, o grupo teatral, ao se colocar na rua, não deve levar explicações, mas provocações para um debate, forçando o espectador a tomar posição e a formular sua própria explicação. Dessa forma, conservará o que viu e ouviu, porque construiu junto. Por isso, um grupo teatral que opta pelo espaço aberto deve apresentar obras abertas, esponjosas, para que elas sejam um elemento disparador da troca de experiência. Por outro lado, é necessário analisar a história a contrapelo (BENJAMIN, 1996), levando à cena os subsumidos, aqueles que não aparecem nos livros, de maneira que o público identifique seus vínculos com o passado (ALVES, 2012, p. 120).

O amadurecimento da perspectiva política e do discurso dramaturgicamente do ALMA se deu, como dissemos anteriormente, mais em função do embate concreto com a realidade do que por estudos teóricos acerca de dramaturgia crítica. As certezas quanto às formas de militância socioambiental foram se desfazendo à medida que a complexidade da realidade se mostrava maior do que a imaginada inicialmente. Um resultado dessa práxis é que na versão de 2009 do AQTf a polaridade catador-morador é quebrada. Há mais de um morador em cena, há moradores que ajudam (dão comida, tem dó, se compadecem), há moradores que ofendem o catador, a violência está presente entre os moradores e também entre catador e moradores.

No aspecto formal, outra característica importante dessa cena é a apresentação das personagens: de forma épica, os atores que interpretavam os planetas, assumem os papéis de moradores do prédio, porém mantendo ainda a caracterização como planetas.

Instaura-se praticamente uma atmosfera de metateatro, pois os planetas mostram como agem os moradores do condomínio em questão. Tal procedimento aproxima-se de uma das formas de estranhamento apresentada por Koudela (1991), a qual diz respeito ao jogo de troca de papéis. O público se reconhece nos moradores, representados alegoricamente pelos planetas, e estranha seus comportamentos, pois a cena explicita as contradições das relações sociais entre os sujeitos envolvidos na situação.

O catador conclui sua intervenção com a sentença: “[...] Eles não veem que eu não escolhi estar aqui! Eles pensam que botando o lixo pra fora de casa, ele vai deixar de existir. Que não se preocupando comigo, eu vou sumir. Mas nem eu, nem o lixo vamos sumir, nós vamos continuar aqui! Eu e o lixo”.

A fala do catador tem um tom quase de ameaça e é seguida da música *Hábitos*, de autoria de Thabata Ottoni e Pedro Nunez. Com a música o espetáculo sai da esfera da brincadeira e ganha maior gravidade. A letra é cantada em estilo *rap*⁶⁴ e o arranjo musical lembra a sonoridade de Chico Science e Nação Zumbi, grupo de destaque de cena musical pernambucana nos anos 1990, um dos fundadores do estilo *mangue beat*, que fundia *rock*, *rap* e música regional. A letra é precedida de um panfleto também em ritmo de rap, que denuncia a situação dos aterros sanitários da cidade de São Paulo:

[Panfleto introdutório]

Vinte mil toneladas de lixo geradas POR DIA
Aterro São João e Aterro Bandeirantes ESGOTADOS
Aonde vai parar essa montanha?
Aonde vai? Aonde vai?
Joga fora!
Joga no lixo!
Joga no mato!
Nas nossas matas, MANANCIAIS
Ou nos nossos QUINTAIS?!”

Hábitos, hábitos
Geração de hábitos
Que crescem e aglomeram
Geração do plástico
O que faço, o que faço
Não sei o que faço são montanhas do descaso
crescendo em descompasso

Hábitos, hábitos
inadiáveis
Que geram lugares inabitáveis

64 Segundo DAYRELL (2001), a palavra *rap* é formada pelas iniciais de *rhythm and poetry* (ritmo e poesia) e diz respeito a um gênero musical nascido nos Estados Unidos da América, em meados da década de 1970, com matriz ligada à tradição musical africana, reelaborada na diáspora.

embalagens, enlatados, descartáveis
que descarta e descarta possibilidades
O prático do plástico e derivados
À deriva, à deriva, à deriva, à deriva...

Hábitos, hábitos
Pedem novos hábitos
Que gerem e regenerem
A vida
E não deixem a próxima geração
À deriva, à deriva, à deriva, à deriva...

A música é utilizada como comentário à cena anterior, quem canta já não são as personagens, mas os próprios atores, se valendo, mesmo que de forma não consciente, de um procedimento de estranhamento indicado por Koudela (1991).

À primeira vista a palavra hábitos pode remeter à esfera individual e, novamente, o discurso soaria ingênuo, esvaziado da esfera política, se não estivesse envolvido diretamente com o contexto da problemática socioambiental regional. Ao falar de hábitos, a música quer questionar também a participação política da comunidade na resolução dos problemas locais. O panfleto prévio à música explicita a crise dos locais de disposição final de resíduos - os aterros sanitários - na Grande São Paulo. A referência ao lixo a ser jogado nas matas, mananciais e quintais não é apenas metafórica, mas também literal. O aterro sanitário Sítio São João, localizado no distrito de São Mateus, zona leste de São Paulo sofreu uma explosão em agosto de 2007 (MINARO, 2008), provavelmente devido a problemas na captação e queima do gás metano, resultante da decomposição do lixo. O mau cheiro exalado pelo setor do aterro que sofreu a explosão se espalhou num raio de mais de dez quilômetros. Durante os ensaios do AQTF realizados no Parque do Carmo⁶⁵, no período pós-explosão, era possível sentir o odor do lixo em decomposição, mesmo estando a doze quilômetros de distância do local do aterro. O aterro São João foi construído após o esgotamento dos aterros Sapopemba e São Mateus, todos na mesma região, e esgotou sua capacidade em apenas dezesseis anos (ALMA, 2009c), muito menos tempo do que o previsto inicialmente. Segundo relatos de moradores do entorno, a construção desses aterros gerou intensos protestos dos movimentos sociais locais, pois as comunidades circunvizinhas já previam os impactos advindos da operação dos mesmos. Mesmo quando não ocorrem graves imprevistos de operação, como explosões, os aterros

65 Parque urbano localizado dentro da Área de Proteção Ambiental (APA) do Carmo, principal área de remanescentes florestais de Mata Atlântica da zona leste de São Paulo. O Parque do Carmo pertence à região administrativa de Itaquera.

exalam mau cheiro e muitas vezes também geram a proliferação de vetores de doenças, como ratos e pombos. Durante todo o período de vida útil do aterro e às vezes mesmo depois do encerramento de sua operação, os bairros do entorno sofrem impactos diretos como os citados anteriormente.

A despeito dos problemas prévios existentes no Aterro Sítio São João, como a explosão de 2007 e os impactos cotidianos na vizinhança, em 2009 foi proposta a ampliação do mesmo e, para tanto, uma área de Mata Atlântica vizinha à área do aterro já esgotado seria desmatada. Tal proposta gerou protestos de parcela importante dos movimentos sociais locais (inclusive do próprio Coletivo ALMA) e até técnicos da Secretaria Municipal do Verde e do Meio Ambiente apontavam que a área que seria desmatada era um dos mais importantes e conservados remanescentes florestais da região, que é extremamente escassa em mata nativa. Mas, infelizmente a ampliação foi aprovada pelo Conselho de Meio Ambiente do Estado de São Paulo (Consema)⁶⁶, boa parte da área de Mata Atlântica citada anteriormente já foi desmatada e o aterro Sítio São João está recebendo mais lixo.

Em outubro de 2009, durante a última temporada do espetáculo *Antes que a Terra fuja*, o coletivo ALMA lançou uma nota pública, em que criticava a Ecurbis (empresa que detém a concessão da coleta de lixo na zona leste de São Paulo e gerencia o aterro Sítio São João) e os órgãos públicos responsáveis pela gestão de resíduos e conclamava à população a exigir do poder público políticas públicas para a questão dos resíduos. Constava do texto:

[...] Convidamos a população para esta reflexão: “De quem é o problema do lixo? Administração pública? Prestadoras de serviços? Organizações ambientais? Habitantes?”

Tudo nos indica que cada órgão e organismo deste imenso corpo denominado cidade tem a sua parcela de responsabilidade e cabe à população se questionar e questionar a nossa atual administração municipal sobre os rumos desta reversível problemática que afeta direta e indiretamente a vida de todos os habitantes do nosso planeta. [...] (ALMA, 2009b).

Além da nota pública, pelo menos desde 2006, após as apresentações do espetáculo, a problemática do aterro Sítio São João e dos aterros sanitários em geral era apresentada ao público. Às crianças a questão era apresentada de forma mais simples, às

66 Conselho composto por representantes de órgãos governamentais e da sociedade civil que tem, entre outras atribuições, a responsabilidade por apreciar os Estudos e Relatórios de Impacto sobre o Meio Ambiente - EIAs/RIMAs, necessários à aprovação de obras e empreendimentos com potencial de geração de grandes impactos ambientais.

vezes até simbólica, porém aos adultos presentes as informações eram apresentadas às claras. Considerando que tal questão foi se agravando de 2006 em diante e que a maior parte das apresentações do AQTF foi realizada na zona leste de São Paulo, área de influência direta do aterro São João, a problemática gerava grande repercussão no público, mas isso não foi suficiente para que os adultos presentes se somassem aos grupos organizados na pressão contra a ampliação do aterro.

Esse longo adendo a respeito dos aterros sanitários tem a intenção de tornar mais claro o contexto a partir do qual as críticas do espetáculo AQTF são realizadas. Sempre que possível, o discurso ambientalista assumido durante a peça não diz respeito a problemas ambientais genéricos e distantes da realidade do público, mas a questões locais e urgentes, que estão, por sua vez, relacionadas a problemas de ordem global.

A música *Hábitos* é seguida de um trecho de encenação ritual. São ouvidas batidas de um coração, como se saídas debaixo do monte de lixo disposto no espaço de encenação, e o coro de atores entoia, em forma de mantra, a canção africana *Tue tue Barima*⁶⁷. O significado da letra da canção não tem nenhuma relação específica com o espetáculo, porém ela é utilizada como se fosse uma reza para a mãe Terra. O sentido que se quer compartilhar é o estado de asfixia da Terra, coberta por lixo e cimento. O ritmo do espetáculo é temporariamente desacelerado e o silêncio se instaura ao final da música. É interessante como mesmo em espaços abertos essa cena consegue criar uma atmosfera de suspensão temporal, um respiro em relação à cena anterior, de sonoridade grave e barulhenta (com batidas de violão em ritmo de rock).

Logo em seguida, o ritmo farsesco volta a determinar o andamento da cena. A atriz que faz a personagem Terra sai de cena e se esconde em algum local previamente planejado, é a cena da fuga da Terra. O Sol conversa com a Lua e comenta que está sentido frio, um vazio, até que ambos se dão conta de que a Terra sumiu. Começam a procurá-la por todos os lados, mas não a encontram. Marte e Saturno retornam à cena, os planetas começam a empurrar um para o outro a responsabilidade pelo desaparecimento da Terra. Depois de muita discussão, o Sol perde a paciência e grita com os demais planetas. A briga cessa e o Sol pondera que eles devem continuar o seu caminho, independente do que tiver ocorrido com a Terra.

Na sequência a Terra ressurge e é encontrada pelas pessoas do público e pelos planetas. Esta cena foi se transformando radicalmente durante as apresentações. Nas primeiras versões a Terra simplesmente reaparecia em cena, mas aos poucos, o grupo

67 Canção infantil da tribo Ewe, de Gana (MAMA LISA'S WORLD, 2013).

percebeu o potencial que esse momento tinha para aprofundar a relação com os espaços de apresentação. Como conta Thabata Ottoni, havia

[...] a busca de relação com as árvores, as poucas árvores dos locais onde nos apresentávamos... Nós buscávamos trazê-las para a cena, elas viravam parte da peça, não simplesmente como cenário ou objeto de cena, elas eram personagens também. A imagem que ficou mais clara é a que está registrada no documentário *Saindo da Lixeira*. Eu fazia a mãe Terra, sumia e aparecia junto a uma árvore. Nesse dia eu senti que as pessoas perceberam a simbiose entre nós, eu era a árvore, a árvore era a Terra, nós éramos a Terra. Foi quando eu tive vontade e tomei coragem de sentar em posição de parto, na raiz da árvore.

Enfim, era uma tentativa, às vezes não funcionava. Hoje eu faria diferente, exploraria mais os espaços. Mas era uma relação de intimidade, que nós fomos criando aos poucos com esses espaços, porque imagine aqueles moradores, pessoas que você conhece, pessoas que vão te apontar na rua, pessoas que te encontram na rua depois e dizem: “ah, você é aquela que foi lá no meu prédio, né?” Em outros contextos, sentar com a perna aberta em frente a uma árvore seria difícil [...].

Os atores perguntavam ao público presente: “cadê a Terra?”. A pergunta trazia uma dualidade: se indagava pela Terra personagem e também pela terra elemento físico (solo). A imagem da personagem Terra ressurgindo junto a uma árvore no local de encenação, quer em posição de parto ou simplesmente junto a ela, tinha grande impacto no público, realçava o olhar dos moradores para os elementos naturais presentes em seu espaço de moradia. A cena ganhava uma dimensão lírica, reforçada pela música instrumental que a acompanhava. A força da imagem construída tocava em aspectos arquetípicos da relação ambiente e sociedade, servindo também como sensibilização prévia para discutir a questão da arborização urbana nas conversas pós-espetáculo. Um dos conflitos socioambientais mais evidentes no cotidiano dos prédios é exatamente a questão das árvores e áreas verdes. Muito se discute acerca do corte de árvores, havendo moradores que defendem o corte, porque as árvores sujam o chão (soltam folhas) ou mesmo porque destroem o piso, e de outro lado, moradores que defendem a manutenção das árvores, pelo valor estético, para manter o solo permeável, pela sombra, para atrair borboletas e passarinhos e outros tantos motivos.

Em muitos dos locais de apresentação não havia nenhuma árvore ou arbusto que pudesse ser utilizado durante a cena, muitos dos locais eram completamente impermeabilizados. Assim, espécies vegetais brotando de rachaduras no cimento, plantas em vasos e jardineiras ou quaisquer resquícios de solo não impermeabilizado, eram utilizados como referência para o ressurgimento da Terra. Em várias

apresentações, quando a Terra reaparecia, perto de uma árvore ou de uma planta, as crianças participavam da cena, ajudavam-na a se levantar e a reconduzi-la para o centro da cena. O lirismo da cena anterior é quebrado pelas intervenções da Lua que, de forma cômica, tenta promover jogos de ciúmes entre os planetas. Tanto a Lua, quanto Marte e Saturno, ao receber a Terra de volta, mudam de lado e começam a defender as atitudes da Terra, em falas que remetem ao discurso dicotômico apontando anteriormente por Carlos Walter Porto Gonçalves, que considera o ser humano como nefasto à natureza.

MARTE: A Terra está sem força para continuar e ainda tá aí pensando na morte da bezerra. *(Para a Terra)* É muito simples, tire esse peso todo das suas costas e pronto! Você tem que reagir, uns tsunamis, uns furacões, sei lá! Roda a baiana!
SATURNO: Põe ordem no barraco!
LUA: Outras espécies, tudo novo!
MARTE: Nem um brotinho de ser humano, pra não vingar de novo!
SATURNO: Brotinho pode não sobrar, mas as coisas que eles inventaram, meu Deus! Quanta coisa vai demorar pra desaparecer.

Mais uma vez o espetáculo não se encerra em uma perspectiva catequética ou politicamente correta, apresenta de forma contraditória diferentes visões de ambientalismo, na voz de suas personagens, que inclusive mudam de posição ao longo da peça. O Sol, porém, que não se juntou aos demais planetas no julgamento dos seres humanos, expõe sua perspectiva: considera que tudo pode se transformar (de forma sutil ele está se referindo ao ser humano como ser inacabado, em processo histórico de transformação). Por fim, o Sol propõe aos demais planetas e ao público presente um plano para salvar a Terra: convida todos a fazerem parte do grande ciclo da vida.

Em roda, atores e público de mãos dadas, em um misto de ciranda e dança ritual indígena, batem os pés e entoam: “Mas, a vida é agora!” em resposta às falas da Terra, que enuncia frases como se fossem desculpas dos seres humanos para não tomarem atitudes transformadoras:

TERRA: Não tenho tempo, não dá mais tempo.
TODOS: Mas, a vida é agora!
TERRA: A política, o governo.
TODOS: Mas, a vida é agora!
TERRA: Não tem jeito, é assim mesmo.
TODOS: Mas, a vida é agora!
TERRA: E se eu faço o outro não?
TODOS: Mas, a vida é agora!
TERRA: Segunda-feira, tenho certeza.
TODOS: Mas, a vida é agora!

TERRA: Há tanta coisa a ser feita.

TODOS: Mas, a vida é agora!

O chamamento é claro: existem inúmeras dificuldades, mas elas não devem ser motivo para nos abatermos e deixarmos de tomar atitudes perante os problemas que encontramos. A crença de que é possível mudar é reafirmada e em grupo, em roda, pois as mudanças dependem da participação e articulação coletivas. Os simples gestos de formar uma roda, cantar e dançar juntos são impactantes no cotidiano dos locais onde o espetáculo foi apresentado, pois muitos dos moradores (vizinhos uns dos outros) não se conheciam ou às vezes não se davam bem uns com os outros e isso criava uma barreira para a implantação de qualquer iniciativa coletiva nos prédios da COHAB. Claro que não é apenas uma apresentação teatral que vai eliminar essa barreira e resolver todos os problemas desenvolvidos no cotidiano de convivência, mas ela pode ser parte efetiva do enfrentamento destes problemas. Ela pode ser um passo importante se considerarmos que muitas das propostas de ação conjunta entre os moradores sequer conseguem ser debatidas pela falta de participação. Assim, a roda de encerramento do espetáculo se desdobra na sequência em uma roda de conversa com os adultos e uma roda paralela de oficina com as crianças. Era o momento de conversar a respeito do espetáculo assistido, mas, mais ainda, acerca das necessidades da comunidade e as ações possíveis de se realizar, entre elas, a proposta de coleta seletiva solidária.

De forma distinta da análise da *Saga do menino diamante*, acreditamos que não caiba estabelecer uma síntese de procedimentos de estranhamento utilizados no âmbito do espetáculo *Antes que a Terra fuja*, já que durante o processo de montagem do espetáculo, o ALMA não se valeu assumidamente do referencial brechtiano, até por não conhecê-lo suficientemente bem. Alguns pontos de aproximação – conscientes ou não – da encenação do AQTF com o conceito de estranhamento foram apresentados neste capítulo, mas independente disso, é possível traçar outro tipo de síntese analítica.

Para tanto, é válido citar um diálogo por correio eletrônico que tive em agosto de 2007, com a colega, educadora e pesquisadora de teatro na educação ambiental, Érika Anseloni. A pesquisadora teve acesso ao texto do espetáculo em questão, logo após a reestrea do mesmo, na temporada de 2007 e, a meu pedido, fez uma análise crítica do texto em sua versão de 2007, versão esta que não sofreu grandes alterações até 2009. À época, Érika Anseloni residia no interior do Estado de São Paulo e devido à distância e falta de tempo ela não pôde assistir à apresentação, assim sua análise se ateve ao conteúdo textual da peça. Em suas observações, ela considera que o texto mistura na

forma certa informações e estímulo à criticidade e à participação, porém acredita que o conteúdo político poderia ser mais problematizado, a fim de não passar despercebido para os espectadores. Por fim, a pesquisadora manifesta preocupação com a concepção de ambientalismo manifesta no texto:

[...] com a história da fuga da Terra, da Terra estar revoltada, em alguns momentos remete à ideia de vingança da Terra... Àquela concepção de que o homem vai lá, destrói a natureza e esta responde com uma onda de catástrofes... Uma onda meio catastrófica, fatalista, ingênua, tirando a culpa de quem merece ser culpado, de forma contextualizada... Acho que acaba indo no contrário do que vocês pensam e querem... Neste sentido... Senti que vocês começaram a fazer isso com o catador... de mostrar as questões ambientais e suas causas relacionadas às sociais... (ANSELONI, 2007).

Respondi que concordava com sua percepção no tocante à problemática crítico-social e à tendência catastrófica (vingança da Terra) presentes no texto. O coletivo ALMA tinha (e ainda tem) um debate intenso sobre ambientalismo, desigualdade social, espiritualidade, filosofia oriental, participação política e marxismo. Há pontos em comum acerca dessas questões, mas não há um amplo consenso. Tentamos, de forma coletiva, construir um espetáculo que fosse o mais dialógico possível, mas o texto reflete também os limites de compreensão do grupo naquele momento.

Na ocasião, disse ainda à Érika Anseloni que tínhamos clareza de que a responsabilidade pela degradação ambiental não é igual para todos os cidadãos do planeta (essa foi a primeira crítica que eu fiz à versão de 2006 do texto do *Antes que a Terra fuja*, logo que entrei no ALMA) mas que também há uma parcela de responsabilidade de todo e qualquer cidadão, inclusive no sentido de tornar-se sujeito de sua própria história. Por fim, respondi também que em escala geológica a espécie humana é extremamente recente na história do planeta e corre risco de se extinguir, enquanto que em escala temporal humana, mesmo com as catástrofes ambientais há grande probabilidade da vida no planeta continuar existindo, independente da presença humana.

Aqui cabe abrir espaço para uma digressão teórico conceitual, pois, na perspectiva dos integrantes do ALMA, o referencial materialista dialético não é suficiente para compreender o trabalho do grupo e para promover a militância socioambientalista a qual o grupo se propõe.

Fragmentos conceituais e identidade ambientalista

O movimento ambientalista é extremamente heterogêneo e conflituoso, em torno de sua bandeira genérica teoricamente poderiam se agregar tanto os empresários defensores da responsabilidade socioambiental, quanto militantes do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-terra que praticam agroecologia. Ao longo da história, muitos marxistas consideraram o ambientalismo e outros tantos movimentos sociais como lutas secundárias (GONÇALVES, 2011) ou burguesas. Esse reducionismo ou simplificação do complexo campo em que se dão as lutas ambientais em parte é oriundo das interpretações da tradição marxista. Carlos Frederico Loureiro, professor da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Janeiro (UFRJ), pesquisador e militante que assume o método dialético como opção teórico-metodológica de extrema relevância para o movimento ambientalista crítico, destaca visões limitadas de algumas correntes doutrinárias e dogmáticas da tradição marxista:

- Logocêntrica (de uma supremacia absoluta da razão e da cognição sobre a sensibilidade e a intuição, o que ocasionou reducionismo no entendimento do indivíduo, das paixões humanas e da subjetividade);
- Antropocêntrica (de relativa crença numa capacidade infinita de dominação humana ou de entendimento da natureza sempre a partir das necessidades humanas);
- Mecanicista/estruturalista (de pensar os aspectos ideoculturais e sociopolíticos como reflexo direto da base econômica, simplificando a dinâmica dessas dimensões);
- Evolucionista (de pensar que a transição do capitalismo para o socialismo era uma questão de tempo, pois seria um processo evolutivo e natural que fatalmente ocorreria) (LOUREIRO, 2004, p.107).

Além das interpretações da tradição marxista, é preciso considerar que Marx viveu entre 1818 e 1883, assim, a despeito de grande parte de sua obra ser extremamente atual, ele foi um pensador do século XIX e não tinha como deixar de ser influenciado pelo pensamento da época. Leandro Konder (2006) aponta que Marx não permaneceu imune ao eurocentrismo e “cientificismo” da época e, em sentido próximo ao de Konder, o sociólogo português Boaventura de Sousa Santos afirma:

Marx demonstrou uma fé incondicional na ciência moderna e no progresso e racionalidade que ela podia gerar. Pensou mesmo que o governo e a evolução da sociedade podiam estar sujeitos a leis tão rigorosas quanto as que supostamente regem a natureza, numa antecipação do sonho, mais tarde articulado pelo positivismo, da ciência unificada (SANTOS, 1999, p. 35).

Santos considera que o marxismo traz grandes contribuições para os movimentos sociais da atualidade, porém aponta também suas limitações, já que a transformação proposta por Marx é tão “radicalmente anticapitalista quanto é moderna” (id., *ibid.*, p. 36). O sociológico português compreende a problemática socioambiental contemporânea no contexto da crise do paradigma da modernidade. Para ele, o desenvolvimento da sociedade ocidental moderna é em grande parte fruto desse paradigma e para transformar a sociedade seria preciso enfrentar as deficiências da modernidade, suas promessas cumpridas em excesso e seus *déficits*. Essas deficiências podem ser observadas quando nos deparamos com o desenvolvimento excessivo da regulação social e da racionalidade científica cartesiana em detrimento da emancipação e da racionalidade estético-expressiva.

Nesse sentido, conforme já tivemos a oportunidade de apontar em outro trabalho,

[...] com a convergência entre o capitalismo e o paradigma da modernidade, a tensão foi desequilibrada, proporcionando um excesso no pilar da regulação e no princípio do mercado, bem como um déficit no pilar da emancipação, devido à supremacia da racionalidade cognitivo-instrumental. A hipervalorização da racionalidade científica de cunho newtoniano-cartesiano emplacou a interpretação da natureza como uma máquina que deveria ser controlada e usada para o benefício comum. Porém, tal compreensão criou uma desmedida ambição de controle sobre a natureza, distanciou a sociedade do meio natural e reduziu a complexidade de seus sistemas e relações, resultando numa exploração excessiva dos recursos naturais, despreocupando-se da sustentabilidade da vida no Planeta (ARAÚJO, 2005, p. 19).

Vale lembrar que a racionalidade científica também influenciou fortemente Bertolt Brecht. Sua obra, em alguns momentos, manifesta uma crença no progresso enquanto dominação da natureza, como por exemplo, na peça didática *Voo de Lindbergh*, acerca da primeira travessia do Atlântico em um avião, Brecht redigiu um texto de comentários onde apresenta o conteúdo central da peça, nesse texto ele

[...] propõe a reflexão sobre o fato de haver-se iniciado um ‘novo tempo’ que possibilitará, através do domínio do homem sobre a natureza, uma nova produtividade para o bem do homem. Esse procedimento é entendido como um processo no qual cada fase nova supera aquilo que já foi alcançado e o torna reconhecível como etapa, na luta contra o ‘primitivo’. [...] A consciência se modifica ao compreender as forças da natureza como domínio sobre o social, como limitação para a produtividade: nesse sentido, voar é

igual a um ateísmo prático, autoafirmação da humanidade contra as limitações para suas possibilidades (KOUDELA, 1991, p.46).

O objetivo da peça seria a libertação do homem, não no sentido individual, mas na “[...] liberdade que o coletivo atinge no crescente domínio sobre a natureza e no aumento das possibilidades de produção para a sociedade como um todo” (ibid., p.49). É importante lembrar que a peça *Voo de Lindbergh* não deve ser lida isoladamente, porque, posteriormente, na *Peça Didática sobre o Acordo*, Brecht faz a autocrítica à crença no progresso técnico, pois indica que este não trouxe o desenvolvimento social esperado. No entanto, a influência do pensamento moderno permanece, é necessário “dominar” a natureza para libertar o homem. As mudanças do contexto histórico têm de ser consideradas ao se analisar a obra de Brecht e do próprio Marx, pois suas obras não devem ser vistas como acabadas, ao contrário, devem ser reconhecidas na sua incompletude e dialética. Parte dessa incompletude talvez esteja exatamente nas necessidades geradas pelo enfrentamento da crise ambiental, que demandam uma nova práxis social, para a qual o paradigma da modernidade não é suficiente, já que ele é, em grande parte, o próprio gerador da crise.

Por conta de suas necessidades e perspectiva de militância o coletivo ALMA tem se valido, em seu processo de formação e politização, de diversas referências que não se encerram na perspectiva materialista dialética, apesar de dialogarem com ela. O processo vivido no ALMA é reflexo do próprio campo de pesquisa e militância ambientalista brasileiro, já que diversos pesquisadores e lideranças dessa área, como o próprio professor Carlos Loureiro, citado anteriormente, afirmam uma filiação na tradição crítica marxista e são influenciados fortemente por autores que poderiam ser considerados de orientação pós-moderna, como Boaventura de Sousa Santos e o francês Edgar Morin.

Loureiro é influenciado pelo método de Morin (cujas publicações também estão presentes nos estudos do coletivo ALMA), mas ressalta alguns problemas encontrados no conjunto da obra do autor francês, quais sejam: a relativa secundarização dos processos históricos e políticos na análise da transformação societária; ausência ou secundarização de proposições concretas no campo da ação política (excessiva abstração) e hiperdimensionamento da capacidade do método da complexidade em analisar a realidade. Porém, o pesquisador carioca reconhece o inegável mérito de Morin em “[...] trazer para a órbita da dialética uma formulação complexa que aprofunda a discussão da tradição crítica no campo ecológico” (LOUREIRO, 2004, p.

119).

Edgar Morin propõe o paradigma da complexidade, na qual se busca a “[...] unidualidade (natural x cultural) da realidade humana, que nos leve ao reencontro com nossas identidades perdidas: a nossa identidade biológica/ecológica e a nossa identidade terrestre” (ARAÚJO, 2005, p. 22).

Para Morin, nós somos

[...] filhos do cosmo, mas, em função da nossa própria humanidade, de nossa cultura, de nosso espírito, de nossa consciência, de nossa alma, tornamo-nos estranhos a esse cosmo, do qual somos oriundos [...]. Somos os filhos do mundo vivo e animal e todas as nossas mitologias mostram o parentesco com outros seres vivos [...]. Mas nossa identidade animal foi, por muito tempo, mascarada pela civilização ocidental, cujos progressos foram pagos com uma terrível regressão de consciência... [...]. Submetemos a natureza vegetal e animal, pensamos ter nos tornado senhores e donos da Terra, ou mesmo os conquistadores do cosmo, mas apenas acabamos de descobrir nosso laço matricial com a biosfera, sem a qual não poderíamos viver, e devemos reconhecer nossa muito física e muito biológica identidade terrestre (MORIN, 2003, p.48-49).

A crítica ao antropocentrismo e ao logocentrismo, presentes na obra de Morin, são caras ao ALMA e isso talvez vincularia o grupo a uma orientação pós-moderna. Na medida em que o projeto da modernidade é reconhecido como inacabado e impossível de se concluir (SANTOS, 1999), a recusa à modernidade tal como ela foi idealizada é evidente dentro do grupo. Porém, o ALMA não se preocupa com o debate acadêmico em torno do conceito de pós-modernidade, seu foco é na manutenção da criação artística em diálogo com as necessidades concretas da comunidade e com a militância socioambiental. Assim, não cabem ao grupo as críticas feitas à parcela da arte pós-moderna, a qual tende a relativizar a crítica social, render-se a resignação acomodada e ao relativismo moral, culminando na ineficácia política e cultural⁶⁸. O ALMA busca, apesar das dificuldades e enfrentando as contradições, a eficácia política, inserindo novos temas à militância social clássica e redimensionando o contexto de lutas.

Mais questões nos interstícios entre a arte e a militância socioambientalista

As relações possíveis entre arte e militância, questões fundadoras do coletivo ALMA, desde sempre geram muitos debates entre os integrantes. No tocante à questão dos resíduos, a coleta seletiva e a reciclagem sempre foram vistas a partir de um

68 A respeito da crítica a arte pós-moderna ver Desgranges (2003).

processo pedagógico mais amplo, ou seja, como um meio de ação e não como um fim em si mesmas. No relatório final do segundo projeto apresentado ao programa VAI, temos um indicador dessa percepção:

[...] podemos dizer que caminhamos na direção que almejávamos, de desenvolver um trabalho onde cada sujeito seja um espelho para a transformação que desejamos ver na sociedade. Para que, ao trazermos a proposta de transformação política, social e ambiental, estejamos também nos transformando.

Esse trabalho de reflexão e sensibilização tem como símbolo a reciclagem do lixo, mas vai muito além, envolvendo a reciclagem de nossas vidas, nossas mentes, nossas casas e nosso planeta (ALMA, 2007, p.3).

Porém, a má condição de trabalho dos catadores de materiais recicláveis era objetiva e explícita, dependia de ações imediatas. A fome não podia esperar o tempo do processo educativo. Assim, o grupo desejava contribuir diretamente e de forma urgente para a melhoria da condição de vida desses catadores. A parceria entre ALMA e Cruffi, efetivada em 2005, era rica de significados para o grupo, porque ambos compartilhavam de uma perspectiva trabalho horizontal e militante, de um campo de princípios e propostas em comum, ressaltadas as diferenças entre um grupo de militância cultural e uma cooperativa de reciclagem. Porém, a situação da cooperativa Cruffi foi paulatinamente se precarizando, devido, entre outros fatos, às constantes crises do mercado de reciclagem e à falta de apoio da gestão pública municipal.

Vale aqui traçar um breve panorama crítico da área de reciclagem, para compreender o declínio da Cruffi e seus desdobramentos no trabalho do coletivo ALMA. O trabalho dos catadores de materiais recicláveis, com raríssimas exceções, não é sustentável do ponto de vista mercadológico. A falácia da sustentabilidade nesse setor esconde o fato de que na catação não se paga o valor do trabalho, se paga apenas o valor do material coletado. Além disso, a grande maioria das cooperativas de reciclagem depende de subsídios diretos do poder público, para garantir o transporte dos materiais recicláveis, além de apoio nas áreas de educação, assistência social e saúde. Seria ingênuo ou até perverso pensar que um grupo de pessoas historicamente alijadas da sociedade, normalmente com baixos índices de escolaridade, oriundas de famílias desestruturadas, de baixa ou baixíssima renda, com alta incidência de problemas mentais e de saúde em geral possa se organizar em forma de cooperativa para coletar materiais recicláveis e concorrer no “livre mercado” em condições de igualdade com empresas privadas de reciclagem.

As cooperativas de reciclagem atualmente não sobrevivem sem subsídio direto dos órgãos públicos e sem articulação e mobilização coletivas em prol da categoria. Guardadas as devidas especificidades, a situação da catação em sistema de cooperativa se assemelha à do teatro do grupo, já que este em geral também “corre por fora” do mercado cultural. Porém, as cooperativas surgem e são defendidas pelos próprios catadores como meio de melhorar as condições dos catadores avulsos, também chamados de carrinheiros, que trabalham de forma autônoma com a catação nas ruas. As cooperativas em muitos casos são formas de reintegração social, tiram os catadores das ruas, não só em relação ao trabalho, mas também em relação à moradia, pois muitos dos catadores são moradores de rua. Além disso, o trabalho cooperativo envolve não apenas a coleta, separação e venda dos materiais recicláveis, mas também a formação política dos cooperativados, para organização e luta por melhores condições de vida.

Figura 15: galpão da cooperativa Cruffi. À esquerda, catadores cooperados separando materiais dos *bags* de recicláveis (2007)



Fonte: arquivo do grupo.

Findo o breve panorama acerca da situação da catação em sistema de cooperativas, retornemos à situação da Cruffi. Dezenas de prédios do Conjunto José Bonifácio que receberam as apresentações do espetáculo AQTF tiveram a coleta seletiva implantada em parceria com a Cruffi. Cada prédio recebia um grande saco de ráfia, o saco ficava pregado a uma parede e ao longo da semana recebia os materiais recicláveis

previamente separados pelos moradores e dispostos no local. Semanalmente a cooperativa passava nos prédios parceiros coletando os materiais, levava para seu galpão também na COHAB onde separava por tipo de material (diferentes tipos de plásticos, papéis, alumínio, vidro etc.) para depois vender.

Infelizmente, com a crise na cooperativa, os veículos (perua ou caminhão) que coletavam os recicláveis nos prédios começaram a dar constantes problemas e não havia recursos para consertá-los efetivamente ou para comprar outros veículos. Assim, a coleta começou a falhar, já não havia mais regularidade no atendimento aos prédios e, com isso, o lixo começou a se acumular nos prédios e os parceiros começaram a desistir da coleta seletiva. A maior parte dos prédios abandonou a iniciativa e os integrantes do ALMA começaram a perceber que o caminho era mais complexo do que se imaginava inicialmente. Os almalinos tentaram ajudar a Cruffi de diversas formas, com a doação de equipamentos, com o próprio trabalho como catadores e também com apoio na estruturação jurídica e administrativa da cooperativa. Porém, os problemas não eram poucos, a demanda de trabalho gigantesca e o retorno financeiro praticamente nulo. Não foi possível aos integrantes do ALMA além de tocar os trabalhos artísticos e garantir a sobrevivência material - que nesse momento era majoritariamente resultado da venda da força de trabalho em atividades mal remuneradas fora do contexto artístico e educacional – auxiliar a Cruffi em sua agonia. Assim, com pesar, em 2007 desfizemos a parceria com a Cruffi para a coleta seletiva nos prédios.

Mesmo com o “baixo índice” de sucesso na implantação da coleta seletiva, no relatório final do projeto *Ação Recicla COHAB*, apresentado ao programa VAI no início de 2007, é possível ver a sistematização de parte das reflexões do coletivo, que dão conta de outra ordem de resultados:

[...] Acreditamos que um dos principais resultados positivos que obtivemos foi o de radicalizar a prática de levar as artes à comunidade, onde essa comunidade não se restringe aos espaços culturais da periferia, mas vai até a morada das pessoas, leva a arte pra dentro dos condomínios da COHAB, através um convite para que elas assistam gratuitamente a um espetáculo e participem de uma oficina de arte-educação. Essa ação buscou também desmistificar o teatro para a população da COHAB II e aproximar as pessoas da arte crítica, tentando superar o senso comum da arte massificada da televisão, mera marionete do Capital.

Creemos que nosso trabalho, de utilizar o espaço de convivência dos prédios para a realização de atividades artísticas em linguagem popular, é pioneiro. Dentro dessa linguagem, procuramos manter uma relação horizontal com o público, até por sermos, a maior parte dos integrantes do grupo, moradores do mesmo bairro onde apresentamos.

Acreditamos ter pincelado cores nos sentidos de existir da comunidade, no

imaginário dos moradores da COHAB e em nós mesmos, trazendo outro olhar sobre o bairro, um olhar subjetivo, rico em sonhos e possibilidades, para além do concreto e da monotonia crônica que grita à nossa vista. Todo esse processo buscou conjugar, numa mesma prática: arte e ecologia, tendo uma compreensão complexa das mesmas, integrando a realidade local com a global e enxergando numa mesma perspectiva as questões sociais, existenciais e ecológicas (ALMA, 2007, p.3-4).

As figuras 16 e 17, apresentadas a seguir, auxiliam na compreensão da forma de ocupação cultural dos espaços de convivência dos prédios da COHAB, realizadas pelo coletivo ALMA com o *Antes que a Terra fuja*:

Figura 16: apresentação do AQTf em prédio do Conjunto José Bonifácio (2006).



Fonte: arquivo do grupo.

Atores: da esquerda para a direita, Alexandre Falcão (Sol), Mauro Grillo (Catador), Diego Morroni (Marte), Thabata Ottoni (Terra) e Samara Costa (Lua). Ao fundo moradores assistem ao espetáculo das janelas dos apartamentos.

Figura 17: público assiste a apresentação do AQTF em prédio do Conjunto José Bonifácio (2006).



Fonte: arquivo do grupo.

Ator: Mauro Grillo como Catador e parte do público que assistia ao espetáculo.

No relatório citado anteriormente são apresentadas ainda reflexões acerca do aprendizado gerado com o processo cultural promovido nos prédios:

[...] Dentro desses desafios, foi discutida no grupo a dificuldade de dar continuidade ao processo educativo e a dificuldade em enxergarmos em curto prazo os resultados pedagógicos de nossas ações. Mas, sabemos que a educação é multideterminada, tendo resultados mais visíveis em médio e longo prazo, portanto, os resultados de um processo educativo são subjetivos e seria reducionista restringi-los somente aos dados quantitativos das apresentações e público. O desafio que nos é imposto é enxergar além, no sentido da continuidade da história, da complexidade da vida. O retorno que tivemos de nosso trabalho considera também a quantidade expressiva de público, mas leva em consideração os abraços recebidos, os agradecimentos, a participação de cada criança com uma risada ou de cada jovem com uma opinião e ainda, aquela participação silenciosa do sujeito crítico que, tocado pelo espetáculo, não se manifesta a princípio, mas deixa inconscientemente que os ecos de nossas palavras e de nossas imagens reverberem em seu interior (ALMA, 2007, p. 5).

A insistência na implantação da coleta seletiva não acabou em 2007, mantivemos a amizade com os cooperados da Cruffi e a parceria para atividades esporádicas, porém, para a temporada de 2008-2009 do espetáculo AQTF, nos prédios da COHAB, foi necessário buscar novas formas de garantir a coleta seletiva. Uma nova

forma, mais burocratizada e fria, apesar de aparentemente mais eficiente, se mostrou como alternativa: a parceria direta com a Ecurbis, concessionária de coleta de lixo na região, uma empresa terceirizada que detém a concessão dos serviços de coleta de resíduos sólidos e, em seu contrato com a Prefeitura, é responsável também pela coleta seletiva. A empresa disponibilizaria contêineres de plástico de 1.000 litros cada, para os prédios. A solução era mais atrativa do ponto de vista estético e de saúde, pois os contêineres têm tampa, o que minimiza a atração de vetores de doença, além de facilitar a higienização, pois são de plástico. A empresa coletaria semanalmente os materiais e os redistribuiria para as cooperativas cadastradas na Prefeitura. Vale ressaltar que nesse momento a Cruffi não era mais uma cooperativa cadastrada na Prefeitura, pois não atendia os requisitos legais mínimos, em relação à documentação, previdência social, condições de trabalho e instalações. As primeiras experiências foram bem sucedidas, os contêineres foram instalados e a coleta funcionava regularmente, mas novos problemas surgiram. A disponibilidade de contêineres por parte da empresa responsável estava muito aquém da demanda da região e não foi possível atender nem metade dos prédios parceiros do coletivo ALMA que tinham interesse na implantação da coleta seletiva. Além disso, a administração pública municipal vem sendo alvo de inúmeras críticas pelo menos desde 2010⁶⁹, porque parte do material reciclável coletado pelas empresas concessionárias está sendo descartado em aterros sanitários, devido à falta de capacidade das cerca de 20 cooperativas da cidade em receber a quantidade de material coletado. Ou seja, mais impactos ambientais advindos da disposição de lixo nos aterros sanitários, como já foi descrito anteriormente na problemática da ampliação do aterro Sítio São João.

Novamente o coletivo se deparava com circunstâncias políticas e institucionais que se mostravam muito maiores e complexas de se resolver e apenas sua militância por meio da arte e as reivindicações diretas junto aos órgãos públicos responsáveis não foram suficientes para resolver uma questão pontual: a coleta seletiva nos prédios, que, a despeito de sua importância, é só a ponta do *iceberg* da grande problemática do lixo na cidade de São Paulo.

Ao mesmo tempo em que a realizava a temporada de 2008 e 2009 do espetáculo AQTf e continuava a proposta de implantar a coleta seletiva nos prédios do Conjunto José Bonifácio, o coletivo ALMA produziu ainda o seu primeiro documentário: *Saindo da Lixeira*. Para produzir o documentário os almalinos acompanharam o dia a dia da

69 A esse respeito ver artigo de Milton Jung (2010).

catação na zona leste de São Paulo, em suas várias faces: catadores avulsos, catadores organizados em cooperativas, ferros-velhos e pequenas indústrias de reciclagem. A fase de gravação coincidiu com uma crise econômica internacional e os preços dos materiais recicláveis caíram consideravelmente, as cooperativas estavam passando por sérias dificuldades e a situação dos catadores isolados também não era favorável.

Enquanto acompanhavam as gravações do documentário, alguns almalinos puderam conhecer mais de perto o cotidiano dos catadores de materiais recicláveis, fator que levou a um maior envolvimento não só político, mas também afetivo com alguns dos sujeitos envolvidos. Porém, nem mesmo o objetivo pragmático mais básico do projeto - implantar a coleta seletiva em todos os prédios participantes das atividades culturais - conseguiu ser atingido. A angústia da dificuldade por não conseguir transformar a realidade material dos catadores em curto espaço de tempo é expressa nas palavras de Thiago Silva:

Por exemplo, no projeto Saindo da Lixeira, nós ganhamos um edital, ganhamos recurso pra fazer um trabalho extremamente honesto, produzir um documentário e apresentar um espetáculo teatral sobre a problemática do lixo, com a intenção de mudar a realidade das pessoas que trabalham com resíduos, de atender a uma demanda social. Mas, eu já reencontrei vários dos catadores que nós filmamos no documentário e a situação deles não mudou. Com o projeto a minha situação mudou, melhorou demais, agora, sinceramente, eu fico perguntando: o que melhorou para eles? Sei que ampliou um pouco a existência deles num outro olhar que é importante. Mas, de fato, o que mudou na vida deles? Eu não sei, sinceramente.

Aos poucos o grupo foi tomando maior consciência da perversidade do sistema capitalista e das dificuldades em se implantar mudanças concretas dentro do atual contexto. Tal percepção é parte de um aprendizado crítico processual, pois se de um lado o grupo vinha crescendo em meio ao movimento de teatro de grupo, convivendo com outros coletivos da região, como Dolores Boca Aberta, Engenho Teatral e Pombas Urbanas, de outro lado o chamado “Terceiro Setor”, o universo das ONGs, também exercia bastante influência no ALMA. Segundo França Filho (2002) o termo Terceiro Setor é herdeiro da tradição anglo-saxônica e refere-se ao campo de vida e trabalho intermediário entre as esferas do Estado e do mercado. Na tradição anglo-saxônica o termo refere-se especificamente às organizações não governamentais e é desse mesmo contexto que vem a noção predominante de que o terceiro setor seria um campo suplementar ao mercado, devido ao fracasso desse primeiro em corrigir as assimetrias sociais, e ao Estado, devido à falência desse segundo em relação à capacidade de atender as demandas soci-

ais. Assim, muitas vezes a defesa do terceiro setor é tomada “[...] como justificção ideológica do desengajamento do Estado em termos de ação pública” (FRANÇA FILHO, 2002, p. 11).

O período de formação do ALMA foi marcado por certo idealismo, em parte oriundo do discurso das ONGs. Esse discurso de certa forma impulsionou seus integrantes à ação, por acreditarem ser possível transformar a realidade. Porém, de outro lado, o discurso “ongueiro” construído em cima de conceitos como “responsabilidade social empresarial” e “cidadania”, além do foco em hábitos individuais, se mostraram insuficientes para compreender e intervir na realidade. As contradições do capitalismo se explicitaram na lida diária com os problemas enfrentados.

Um símbolo das contradições enfrentadas pelo ALMA é a própria sede do grupo, a qual vimos ocupando desde outubro de 2011, no Conjunto José Bonifácio. O espaço que hoje abriga o Barracão do ALMA anteriormente era a sede da cooperativa Cruffi. Em 2011 a crise da cooperativa se aprofundou e restaram apenas dois cooperados, o casal Zilda Felix de Souza Barbosa e Ruben Barbosa, ambos já com idade para se aposentar, com alguns problemas de saúde decorrentes da idade e agravados pelo tipo de trabalho que eles realizavam. Sem condições de continuar tocando a cooperativa, optaram por fechá-la e convidaram o coletivo ALMA a ocupar o espaço. O espaço em questão é de propriedade da Companhia Metropolitana de Habitação – COHAB - e já há vários anos havia sido cedido para a Cruffi. O ALMA pelo menos desde 2006 buscava uma sede e tentou por todos os meios legais junto aos órgãos responsáveis a cessão de uso de um espaço público, sem no entanto obter resultados. Alguns administradores públicos chegaram a falar que sem vinculação político-partidária e sem apoio de algum vereador o grupo jamais conseguiria uma sede. Como sempre optamos por não fazer campanha para nenhum político, ou seja, não estabelecer parcerias de interesses partidários, fora do âmbito estritamente público, e também não partimos para a ocupação direta (o que sempre gerou muitos debates no grupo) o caminho para conseguir nossa sede foi mais longo. De fato, apenas conseguimos o espaço porque a Dona Zilda Felix, representando a Cruffi, nos acompanhou até o setor responsável da COHAB, fez boas recomendações a nosso respeito e expressou o interesse que a cooperativa tinha de que o ALMA desse continuidade à ocupação do espaço. Assim, em acordo com a COHAB, assumimos o pagamento das contas atrasadas de água, energia e IPTU e conseguimos a cessão de uso do local, onde vimos construindo um centro cultural comunitário, que recebe espetáculos teatrais, saraus, cineclube, além de ser o

local onde promovemos oficinas para crianças e adolescentes e onde realizamos nossos ensaios. Apesar de ter sido uma conquista para o grupo conseguir uma sede, lamentamos também o fechamento da cooperativa Cruffi, pois esse fato é representativo da dificuldade dos movimentos sociais e dos órgãos públicos em enfrentar a problemática dos catadores e dos resíduos sólidos urbanos.

Para o grupo um dos grandes desafios do presente é, mantendo a consciência crítica, garantir a sobrevivência material de seus integrantes sem abrir mão da militância e da esperança de que é possível transformar a realidade. As transformações no âmbito comunitário, nas relações interpessoais e no cotidiano do grupo são as possibilidades de transformação mais visíveis e concretas, e nem por isso, menos difíceis ou importantes. A máxima ambientalista “pensar global, agir local” ainda faz sentido para o grupo. Não porque agir global seja errado ou desnecessário, mas porque no momento nos sentimos alijados das condições radicais de participação e transformação em escala macropolítica. Seguimos atuando no campo da democracia representativa burguesa instaurada em nosso país, lutando por políticas públicas e oferecendo apoio aos movimentos sociais, porém as formas de participação mais ampla na vida pública do país e do mundo não estão evidentes como talvez estivessem outrora e a militância precisa encarar a superação dialética das tentativas de cooptação por parte dos órgãos públicos e iniciativa privada, além de ter que garantir sua sustentabilidade material imediata.

6. Encontros entre vizinhos: em busca de uma conclusão que se constitua como síntese dialética

Certa vez, há mais de seis anos atrás, Luciano Carvalho me disse que o principal fator de proximidade entre coletivo ALMA e Dolores era o fato de ambos os grupos serem nascidos e sediados na periferia, no mesmo período histórico e formados por integrantes da classe trabalhadora. A condição periférica trazia a ambos a necessidade de abordar, de alguma forma, a luta de classes em seus trabalhos, já que os dois coletivos eram atravessados cotidianamente por essa questão, pelo simples fato de morarem às margens da cidade, onde a lógica urbanística perversa se torna mais nítida.

Na ocasião, o fundador do coletivo Dolores me disse ainda que, se não fosse por essa condição periférica, o ALMA se aproximaria mais dos grupos teatrais do centro da cidade, ligados às questões pós-modernas, do que dos grupos militantes, devido ao foco no meio ambiente. Após um tempo considerável, os grupos amadureceram e avançaram em suas perspectivas de ação, o próprio Luciano Carvalho já não tem mais a mesma posição em relação ao ALMA, pois considera o meio ambiente bandeira de luta das mais válidas, capaz de aglutinar pessoas para a militância, em diálogo inclusive com as pautas do MST, que tem a agroecologia como uma das iniciativas centrais de resistência ao modelo hegemônico do agronegócio. Em sua visão, porém, para compreender a questão ambiental é necessário antes, compreender a luta de classes e a estruturação do sistema capitalista.

Os dolores promovem inúmeras iniciativas que podemos chamar, *latu sensu*, como ambientais, entre elas a construção da arena arbórea no CDC Patriarca, o plantio de árvores nativas da Mata Atlântica em áreas da periferia leste de São Paulo, a produção de adubo a partir de resíduo orgânico e até a utilização de banheiro-seco - sistema sanitário com serragem que dispensa o uso de água, utilizado pelo Dolores em praça do bairro de Arthur Alvim. Mas, é unânime no grupo a aversão ao discurso do capitalismo verde, que ideologicamente foca no indivíduo como principal responsável pela proteção ao meio ambiente, como se as pequenas ações individuais (economizar água, separar o lixo reciclável, evitar o consumo de descartáveis etc.) fossem resolver o problema. Se não for apreendido de forma crítica, o discurso ambientalista que atenta para a necessidade de mudança de atitudes individuais serve para mascarar os principais responsáveis pela degradação ambiental, que são as grandes empresas e o próprio Estado. A pauta ambientalista, como diversas outras pautas de luta, foi apropriada pelo sistema capitalista e tornou-se moda, um diferencial de mercado. As grandes empresas

“maquiam-se de verde”, se dizem socialmente responsáveis e protetoras do ambiente.

O coletivo ALMA é fruto desse cenário complexo, influenciado pela militância ambientalista de base (principalmente na perspectiva das cooperativas de catadores de materiais recicláveis), do discurso ambientalista oficial (dos cientistas, governos e órgãos internacionais, como a Organização das Nações Unidas) e também pelo discurso ambientalista da iniciativa privada, já que o grupo, de certa forma, se vale de projetos culturais promovidos por grandes empresas, para se estruturar e angariar recursos para suas atividades. As citadas esferas são imbricadas umas às outras, não apenas no que tange ao ambientalismo, mas às formas de organização social como um todo. A título de exemplo, poderíamos citar a contraditória e instável relação entre MST, governos geridos pelo Partido dos Trabalhadores (PT) e os grandes empresários do agronegócio. A militância campestre também se constitui de forma complexa, buscando a sobrevivência e a expansão, entre parcerias e críticas ao governo federal e demais governos petistas, na medida em que esses, na última década, promoveram alguns poucos projetos que beneficiaram a agricultura familiar, ao mesmo tempo em ofereceram bastante apoio (em subsídios, licenciamentos ambientais, obras de infraestrutura etc.) aos legisladores da bancada ruralista do Congresso Nacional e das Assembleias Legislativas Estaduais e a seus correlatos latifúndios.

A digressão ao tema do campesinato teve a intenção apenas de exemplificar a complexidade do cenário político contemporâneo e seus paradoxos em movimento, que, como é claro, não são exclusivas das militâncias ambientalista e cultural. No bojo das contradições de seu tempo, o coletivo ALMA, nos últimos anos, tem aprofundado sua crítica política, ao mesmo tempo em que tem se valido de recursos da iniciativa privada para realizar suas ações. Junto ao Dolores e a vários coletivos de teatro, o ALMA participa de movimentos e atos públicos contrários à forma como é estruturada a Lei Federal de Incentivo à Cultura (Lei nº 8.313, de 23 de Dezembro de 1991), conhecida como Lei Rouanet, que transfere para a iniciativa privada a capacidade de decidir quais iniciativas culturais devem ser financiadas, decisão essa que é tomada, obviamente, a partir de critérios mercadológicos, de divulgação e agregação de valor às marcas. A citada lei institui um mecanismo por meio do qual grandes empresas podem aplicar parcelas do imposto sobre a renda, a título de doações ou patrocínios, em projetos culturais de seu interesse. Trata-se, de certa forma, de dinheiro público (de impostos) utilizado com fins privados, para a publicidade empresarial.

Após algumas tentativas frustradas de obter recursos de editais públicos de

cultura em todas as esferas governamentais, em 2012, pela primeira vez o ALMA capta recursos públicos de isenção fiscal, via Lei Rouanet, por meio de editais públicos de empresas privadas. É também a primeira em vez em nove anos de história que o grupo consegue recursos para montar um espetáculo de forma menos precária, com ensaios remunerados. Parte do resultado dessa conquista contraditória será o espetáculo teatral de rua (*Des)água*, nova montagem do grupo, com estreia prevista para o final de junho de 2013, que mostra, de forma alegórica, a estruturação desigual das cidades e o processo de confinamentos dos rios e córregos, que ocorre em conjunto com o confinamento da classe trabalhadora, a quem resta morar nos locais menos valorizados pela especulação imobiliária. A delicada equação de sobrevivência do grupo será testada continuamente, na medida em que o ALMA se vale da iniciativa privada, mas assume uma perspectiva crítica em suas obras, e é de se pensar, portanto, em que medida, a promoção do discurso crítico é interesse das empresas patrocinadoras.

Na confluência das práxis dos coletivos ALMA e Dolores estão: a luta de classes, que, a despeito dos discursos conservadores da direita e de certo ativismo cultural postulante do título de “pós-rancor”, continua extremamente atual; e as questões socioambientais que, apesar de terem se tornado “moda”, são também centrais para a compreensão e intervenção na realidade. O coletivo Dolores parte da luta anticapitalista e entre seus desdobramentos a pauta ambiental é também frente de embate, mesmo que não seja a pauta central. O coletivo ALMA considera a crise ambiental como fruto também do sistema capitalista, porém advoga suas origens a fatores ligados não somente ao capitalismo, fatores que, em alguma medida, influenciam a degradação ambiental independente do sistema econômico, como por exemplo, o desenvolvimento hegemônico da ciência moderna, haja vista a experiência da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas.

Nas formas de ação dos dois coletivos, os pontos de contato também são evidentes, especialmente no que tange à linguagem teatral de rua e à ocupação espacial. Ambos coletivos intervêm nos espaços de encenação propondo não apenas a fruição artística, mas também a transformação da realidade, tanto pela ressignificação do olhar para o entorno, por meio das encenações, quanto pelas ações diretas, materializadas em mutirões de limpeza, plantios, atos públicos de protesto, festas, implantação de coleta seletiva junto a cooperativas de catadores (essa última no caso exclusivo do ALMA) etc.. As obras analisadas são de períodos distintos: *Antes que a Terra fuja* (2004-2009) e *A saga do menino diamante* (2009-atual), por isso a maturidade de cada grupo no

momento da criação dos espetáculos também era distinta, dado o momento histórico em que cada coletivo se encontrava. A *Saga do menino diamante* assume o referencial brechtiano e vai além, aplicando inúmeras camadas de estranhamento e outros procedimentos cênicos provavelmente não pensados pelo autor alemão, mas que emergem do caldo cultural do teatro de grupo brasileiro. A *Saga* desenvolve valiosos procedimentos de participação do público: deslocamento pelo espaço com elementos cenográficos que também são assentos e ajudam a consolidar os consecutivos espaços de cena; participação direta e festiva em cena, seguida de repressão; e fruição e participação na festa pós-espetáculo, onde os limites do teatro já foram rompidos e a experiência é presentificada como debate e também diversão. As cenas geram estranhamentos de diversos tipos: em relação às músicas, aos textos, às partituras corporais e, talvez os mais belos efeitos, em relação ao próprio espaço que é ocupado. Por se tratar de um trabalho extremamente contundente, que reúne centenas de pessoas em um equipamento público distante do centro de São Paulo, para refletir acerca da estruturação das cidades brasileiras, a *Saga* é um fenômeno do teatro político de rua contemporâneo, gestado, nascido e desenvolvido na periferia.

O espetáculo *Antes que a Terra fuja* é um exemplo orgânico de militância cultural e socioambientalista periférica. Por meio do citado espetáculo, o coletivo ALMA promove um circuito artístico em espaços híbridos (não usuais): dentro dos condomínios populares de Itaquera, criando, assim, o seu *Teatro de COHAB*, “infiltrado” no cotidiano das pessoas, bagunçando os limites entre espaço público e privado, espaço de moradia e espaço de ocupação cultural. Ao longo de cinco anos, uma quantidade expressiva de pessoas que nunca tinha assistido a um espetáculo teatral pode ver, da janela de seu apartamento, da mureta do estacionamento ou do espaço de convivência do prédio, uma encenação parida na própria comunidade, que reflete o cotidiano do local e aponta para formas de organização coletiva, a fim de enfrentar os problemas do lixo nos prédios e da situação de vida dos catadores. Além de aproximar a população ao cotidiano dos catadores - minimizando o preconceito com o qual eles eram tratados, o espetáculo, durante seu amadurecimento, vai paulatinamente se apropriando de procedimentos cênicos pertinentes aos propósitos militantes, especialmente no que diz respeito à ocupação espacial, assim como a *Saga* do coletivo Dolores. O espaço de moradia e de passagem torna-se palco provisório de uma fábula, que realça o olhar das pessoas para o próprio local de encenação, permite que o público estranhe as relações de consumo, individualismo e de certo ideal de progresso, que nega

os elementos naturais não humanos. A partir do aprendizado da própria experiência, sem muitos referenciais teóricos na área teatral, o grupo se vale de diversos procedimentos de teatro épico, na medida em que quebra a quarta parede, interage com o público, trabalha com jogos de troca de papéis e utiliza músicas como crítica e comentário, além de mesclar elementos de *performance* e expressões culturais populares, como a ciranda e as danças indígenas. Assim, chega a um resultado precioso, medido principalmente pelo retorno da própria comunidade, que, quatro anos após o fim da última temporada, ainda se recorda das apresentações.

ALMA e Dolores, em consonância com a cena de teatro militante contemporâneo - notadamente da Cidade de São Paulo, têm características distintas de grande parte dos grupos que promoveram o teatro periférico paulista nos anos 1970. Ambos são oriundos da própria periferia e formados por integrantes da classe trabalhadora, além disso, em seus trabalhos a proposição militante é indissociável da práxis artística, por isso a temática política está presente nos conteúdos das obras e também nas ações dos grupos como um todo. A existência de políticas públicas de cultura - em especial a Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo e o Programa VAI, conquistados na década de 2000 - e os cenários político e econômico bem mais favoráveis que os dos anos 1970 e 1980, entre outros fatores, tornam possível aos grupos-foco desta pesquisa atingir longevidade superior à maior parte dos conhecidos grupos periféricos da Grande São Paulo de décadas anteriores. A repercussão da *Saga do menino diamante*, trabalho que denota a maturidade artística do coletivo Dolores, é também representativa do nível técnico atingido por diversos coletivos teatrais periféricos, superando parcela das fragilidades do teatro militante, apontadas em pesquisas anteriores acerca da temática.

As contradições presentes nos fazeres artísticos e políticos dos almalinos e dos dolores, dizem respeito, entre outros aspectos, à: horizontalidade nos processos criativos e de gestão dos grupos, em confronto com os prazos dos editais, com as necessidades técnicas e formais dos espetáculos e com as relações interpessoais entre os integrantes; relação entre sobrevivência material, aprimoramento estético e militância. Integrantes de ambos os grupos reconhecem os limites técnicos e estéticos de suas próprias obras e manifestam interesse em aprofundar-se mais em termos da linguagem teatral, porém esse aprofundamento precisa se dar de maneira integrada à continuidade da pertinência política das obras e ao envolvimento comunitário, sem o que as ações dos grupos deixariam de fazer sentido. Outro desafio imposto aos vizinhos de militância é a

continuidade da articulação em meio à complexidade contemporânea e às particularidades de proposições políticas, pois para o fortalecimento da categoria teatral, inclusive dos grupos periféricos, em certa medida, é necessário compreender a possibilidade de luta fora dos limites exclusivos do materialismo histórico-dialético, ao mesmo tempo em que não se pode subestimar a importância desse método na análise e intervenção na sociedade, bem como a ainda extremamente atual centralidade da categoria do trabalho.

Na medida em que vêm conseguindo garantir a sobrevivência material, ainda que de forma intermitente, e a articulação com parte significativa da cena cultural paulistana, sem perder a radicalidade de suas proposições, os coletivos ALMA e Dolores demonstram ter ferramentas que permitem a continuidade e desenvolvimento de suas pesquisas, no sentido anteriormente apontado, de confluência entre a arte e a política, a poética e a crítica, a fruição estética e a intervenção direta na comunidade.

7. Referências

- ADORNO, Theodor W. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2006.
- ALIANÇA LIBERTÁRIA MEIO AMBIENTE – ALMA. **Estatuto Social**. Aprovado em 06.02.2011.
- _____. **Projeto Ritos de rios e ruas**. São Paulo, 2010.
- _____. **Antes que a Terra fuja**. Texto do espetáculo. São Paulo, 2009a.
- _____. **Aterros sanitários: aonde vai parar essa montanha?** Nota pública. São Paulo, 2009b. Disponível em: <http://www.coletivoalma.org/2009/10/aterros-sanitarios-aonde-vai-parar-esta.html> Acesso em: 16.03.2013.
- _____. **Saindo da lixeira**. Documentário. São Paulo, 2009c.
- _____. **Antes que a Terra fuja**. Texto do espetáculo. São Paulo, 2007a.
- _____. **Relatório final de desenvolvimento do projeto Ação Recicla COHAB**. Relatório apresentado ao Programa VAI. São Paulo, 2007b.
- _____. **Projeto Ação recicla COHAB**. Projeto apresentado ao Programa VAI. São Paulo, 2006a.
- _____. **Antes que a Terra fuja**. Texto do espetáculo. São Paulo, 2006b.
- ALVES, Adailton. **Identidade e território como norte do processo de criação teatral de rua: Buraco d’Oráculo e Pombas Urbanas nos limites da zona leste de São Paulo**. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista (Unesp), São Paulo, 2012a.
- _____. O que há para além dos muros que nos impõem? In: **Rebento: Revista de Artes do Espetáculo / Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”**. Instituto de Artes. – n. 3 (março 2012) – São Paulo: Instituto de Artes, 2012b.
- ANSELONI, Érika Pioltine. **Atuando em novos palcos: Diálogos entre o Teatro e a Educação Ambiental**. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Biociências, Universidade Estadual Paulista (Unesp), Rio Claro, 2006.
- ARAÚJO, Alexandre Falcão de. **Teatro e educação ambiental: um estudo a respeito de ambiente, expressão estética e emancipação**. Relatório Final do Projeto de Iniciação Científica apresentado à FAPESP. Escola Superior de Agricultura “Luiz de Queiroz”, Universidade de São Paulo, Piracicaba, 2005.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

- BELTRAME, Valmor. Maiakóvski e o Teatro de Formas Animadas. In: **Urdimento**: Revista de Estudos Teatrais na América Latina. Ed. n.5. Florianópolis: UDESC, 2003.
- BENVEGNU, Marcela. **A vez do contato-improvisação**. (06/02/2008)Disponível em:<http://tudoedanca.blogspot.com.br/2008/02/vez-do-contato-improvisao.html>. Acesso em: 13.08.2012.
- BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- _____. **O arco-íris do desejo**: o método Boal de teatro e terapia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- BOLOGNESI, Mario Fernando. **Política cultural**: uma experiência em questão (São Bernardo do Campo: 1983-1992). Tese de doutorado em Artes. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 1996.
- BORNHEIM, Gerd. **Brecht**: a estética do teatro. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- BRECHT, Bertolt. Teatro de diversão ou teatro pedagógico? In: **Evento**. Ed. n.7, São Paulo: CEFISMA, 1974.
- _____. **Estudos sobre teatro**. Tradução e organização de Fíama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna**: Europa 1500-1800. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- CANCLINI, Néstor García. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- CARREIRA, André. **Teatro de Rua**: (Brasil e Argentina nos anos 1980): uma paixão no asfalto. São Paulo: Hucitec, 2007.
- CHAGAS, Genira. A saga do Clube de Mães da zona sul: Cedem preserva memória de entidade que promoveu o Movimento do Custo de Vida em plena ditadura. In: **Jornal Unesp**. São Paulo, jul. 2010. Ed. n° 257. Disponível em: <http://www.unesp.br/aci/jornal/257/ciencias-humanas.php> Acesso em: 20.08.2012.
- COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- _____. Aproximação e distanciamento: o interesse de Brecht por Stanislávski. In: **Sala Preta**, São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, n. 2. p. 49-60, 2002.

_____. O repertório formal do agitprop. In: **Rebento**: Revista de Artes do Espetáculo / Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Instituto de Artes. – n. 3 (março 2012) – São Paulo: Instituto de Artes, 2012.

CHAUI, Marilena. **O nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CURADO, Gustavo Idelbrando. **Pólen, pólis, política**: encenações de um coletivo de trabalhadores-artistas. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

D’ANDREA, Tiarajú Pablo. **A Formação dos Sujeitos Periféricos**: Cultura e Política na Periferia de São Paulo. Tese (doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

DAYRELL, Juarez. **A Música entra em cena**: o Rap e o Funk na socialização da juventude em Belo Horizonte. Tese (doutorado) - Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2001.

DESGRANGES, Flávio. **A Pedagogia do espectador**. São Paulo: Hucitec, 2003.

DOLORES BOCA ABERTA MECATRÔNICA DE ARTES. Disponível em: <http://doloresbocaaberta.blogspot.com/> Acesso em: 27.04.2011.

DOLORES BOCA ABERTA MECATRÔNICA DE ARTES. **A saga do menino diamante**: uma ópera periférica. Texto final do espetáculo. São Paulo, 2009a.

_____. **A saga do menino diamante**: uma ópera periférica. Programa do espetáculo. São Paulo, 2009b.

_____. **A saga do menino diamante**: uma ópera periférica. Registro audiovisual do espetáculo. DVD. São Paulo, 2009c.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. São Paulo: Editora da Unesp, 2005.

FERREIRA, Jorge. A estratégia do confronto: a Frente de Mobilização Popular. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 24, nº 47, 2004.

FRANÇA FILHO, Genauto Carvalho de. Terceiro setor, economia Social, economia solidária e economia popular: traçando fronteiras conceituais. In: **Bahia Análise & Dados**. Salvador: SEI, v.12, n.1, p. 9-19. Junho 2002.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GARCIA, Silvana. **Teatro da militância**: a intenção do popular no engajamento político. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GAZEAU, A. **Historias de bufones**. Madrid: Miraguano Ediciones, 1995.

GOHN, Maria da Glória. **História dos movimentos e lutas sociais**. A construção da cidadania dos brasileiros. São Paulo: Loyola, 1995.

GOMES, Plínio Freire. Notas sobre a mediação entre o erudito e o popular. In: **Revista História**. São Paulo, n. 125-126, p. 05-80, ago-dez/91 jan-jul/92.

GONÇALVES, Carlos Walter Porto. **Os (des)caminhos do meio ambiente**. São Paulo: Contexto, 2011.

GUARNIERI, Gianfrancesco. **O melhor teatro**. Seleção de Décio de Almeida Prado. São Paulo: Global, 2001.

GUATARRI, Félix. **As três ecologias**. Campinas: Papyrus, 1991.

IASI, Mauro Luis. **As metamorfoses da consciência de classe** (o PT entre a negação e o consentimento). São Paulo: Expressão Popular, 2006.

JUNG, Milton. **Prefeitura usará aterro sanitário para coleta seletiva**. Blog. 27/07/2012. Disponível em:
<http://colunas.cbn.globoradio.globo.com/platb/miltonjung/2010/07/27/prefeitura-usara-aterro-sanitario-para-coleta-seletiva/> Acesso em: 20.03.2013.

KONDER, Leandro. **Walter Benjamin: o marxismo da melancolia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

_____. **O futuro da filosofia da práxis: o pensamento de Marx no século XXI**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Brecht: um jogo de aprendizagem**. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

LADEIRA, Julieta de Godoy. **Antes que a Terra fuja: uma história pela limpeza do meio ambiente**. São Paulo: Moderna, 1996.

LAYARGUES, Philippe. O cinismo da reciclagem: o significado ideológico da reciclagem da lata de alumínio e suas implicações para a educação ambiental. In: LOUREIRO, F.; LAYARGUES, P.; CASTRO, R. (Orgs.) **Educação ambiental: repensando o espaço da cidadania**. São Paulo: Cortez, 2002. Disponível em:
http://www.semebrusque.com.br/bibliovirtual/material/ea/ea_pdf0005.pdf. Acesso em: 16.03.2013.

LOUREIRO, Carlos Frederico B. **Trajatória e fundamentos da educação ambiental**. São Paulo: Cortez, 2004.

MAMALISA'S WORLD. **Tue tue Barima**. Disponível em:
<http://www.mamalisa.com/blog/can-anyone-help-with-the-song-tue-tue-from-ghana/>
Acesso em: 16.03.2013.

- MARX, Karl. **O Capital**: crítica da economia política. São Paulo: Nova Cultural, 1985.
- MATE, Alexandre. **Sobre o Teatro épico e o épico brechtiano**. Texto apresentado no II Encontro do Núcleo Regional de Pesquisadores de Teatro de Rua. São Paulo, 2010. Disponível em: http://teatroderuaecidade.blogspot.com.br/2011/06/teatro-epico-e-epico-brechtiano_05.html.
- _____. **Buraco d'Oráculo**: Uma trupe paulistana de jogadores desfraldando espetáculos pelos espaços públicos da cidade. São Paulo: RWC, 2009.
- _____. **A produção teatral paulistana dos anos 1980– r(ab)iscando com faca o chão da história**: tempo de contar os (pré)juízos em percursos de andança. Tese (doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- MEIHY, José Carlos Sebe Bom; HOLANDA, Fabíola. **História oral**: como fazer, como pensar. São Paulo: Contexto, 2010.
- MELO, Ricardo Moreno de. Cultura popular: pequeno itinerário teórico. In: **Caderno Virtual de Turismo**. Vol. 6. nº 1. 2006.
- MÉSZÁROS, István. **A educação para além do capital**. São Paulo: Boitempo, 2008.
- MORIN, Edgar. **O Método 5**: a humanidade da humanidade. 2ªed. Porto Alegre: Sulina, 2003.
- OLIVEIRA, André de; PINHEIRO, Jefferson. **Anos na briga por reforma agrária**. Disponível em: <http://apublica.org/2012/08/anos-na-briga-por-reforma-agraria-em-sao-gabriel/> Acesso em: 08.08.2012.
- OLIVEIRA, Ariovaldo Umbelino de. A longa marcha do campesinato brasileiro: movimentos sociais, conflitos e Reforma Agrária. In: **Estudos Avançados**. [online]. 2001, vol.15, n.43.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PEIXOTO, Fernando. **Brecht**: vida e obra. Rio de Janeiro: José Álvaro Editora; Paz e Terra, 1994.
- ROSAS, Paulo. O Movimento de cultura popular – MCP. In: **Anais da 32ª Reunião Anual da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência - SBPC**. Rio de Janeiro, 1980. Disponível em: http://forumeja.org.br/df/files/mov_cult_popular_paulo_rosas.pdf. Acesso em: 20.08.2012.
- ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- SÃO PAULO (Município). **Dados demográficos dos distritos pertencentes as subprefeituras**. Disponível em:

http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/subprefeituras/subprefeituras/dados_demograficos/index.php?p=12758 Acesso em: 21.06.2011.

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

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Pela mão de Alice**: o social e o político na pós-modernidade. São Paulo: Cortez, 1999.

SHELL. **About Shell**. Disponível em: <http://www.shell.com/global/aboutshell.html> Acesso em: 26.04.2013.

STOLL, Sandra Jacqueline. O espiritismo na encruzilhada: mediunidade com fins lucrativos? In: **Revista USP**. São Paulo, n.67, p. 176-185, setembro/novembro 2005. Disponível em: <http://www.usp.br/revistausp/67/12-stoll.pdf>. Acesso em: 06.03.2013.

URBINATTI, TIN. **Peões em cena**. São Paulo: Hucitec, 2011.

VIEIRA, César. **Em busca de um teatro popular**. Funarte: 2007.

_____. **Bumba, meu queixada; Morte aos brancos, a lenda de Sepé Tiarajú** : Teatro Popular União e Olho Vivo. Guarulhos: Negus, 2008.

WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave**: um vocabulário de cultura e sociedade. São Paulo: Boitempo, 2007.

Documentos Orais – Entrevistas

ANE, Dirce. São Paulo, 24/04/2012 (gravação em áudio).

CARVALHO, Luciano; MONTEIRO, Danilo. MACEDO, Ananza. São Paulo, 26/06/2012 (gravação em áudio).

CARVALHO, Luciano. São Paulo, 27/07/2012 (gravação em áudio).

COSTA, Samara. São Paulo, 12/11/2012 (gravação em áudio).

COUTO, Fernando. São Paulo, 12/06/2012 (gravação em áudio).

GENTIL, Mauro Grillo. São Paulo, 19/10/2012 (gravação em áudio).

JESUS, Marcello Nascimento de. São Paulo, 12/09/2012 (gravação em áudio).

LEAL, Letícia Elisa. São Paulo, 01/02/2013 (gravação em áudio).

MACEDO, Ananza. São Paulo, 11/05/2012 (gravação em áudio).

MORRONI, Diego. São Paulo, 26/03/2013 (gravação em áudio).

MONTEIRO, Danilo. São Paulo, 18/05/2012 (gravação em áudio).

OTTONI, Thabata. São Paulo, 27/08/2012 (gravação em áudio).

REIS, Tita. São Paulo, 08/05/2012 (gravação em áudio).

ROLF, Ana. São Paulo, 11/09/2012 (gravação em áudio).

SILVA, Thiago de Oliveira. São Paulo, 20/01/2013 (gravação em áudio).

VIANA, Erika. São Paulo, 18/05/2012 (gravação em áudio).

8. Anexos

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Anexos da dissertação de mestrado

**O teatro político de rua praticado pelos coletivos ALMA e Dolores:
Estéticas de combate e sementeira**

Alexandre Falcão de Araújo

**São Paulo
Maio de 2013**

SUMÁRIO

ANEXO I- TEXTOS DOS ESPETÁCULOS	3
<i>A SAGA DO MENINO DIAMANTE: UMA ÓPERA PERIFÉRICA</i>	4
<i>ANTES QUE A TERRA FUJA</i>	34
ANEXO II - ENTREVISTAS	50
Uma antiga luta encarnada numa jovem artista militante: Didi ou Dirce Ane	51
Na cara, no ato e no pensamento, um sujeito periférico militante: Tita Reis.	65
Todos os santos e demônios em cena (e na vida?): a intensidade, a força e a complexidade de Ananza Macedo, na sua experiência com o coletivo Dolores	79
As madeixas grisalhas e as tragadas no tempo do pensamento: imagens da delicadeza e perspicácia do relato de Danilo Monteiro	93
O início e o meio: a trajetória de idas e vindas de Érika Viana entre teatro, educação, luta e organização	106
Fernando Couto: plantando jardins de política, amizade e arte.	114
Luciano Carvalho: narrativas de um trabalhador que insiste em fazer arte.	134
Samba e luta: faces do carnaval contra-hegemônico na experiência de Sandro Oliveira	156
A calma na tempestade: visita às memórias compartilhadas de Thabata Ottoni..	162
A teoria encarnada na vida cotidiana: um relato da formação, militância e ação cultural de Ana Rolf.....	175
Mãos na terra, no tambor e na organização: a trajetória de Marcello Nascimento de Jesus no Coletivo ALMA	187
Via de mãos múltiplas: as pistas entrecruzadas entre Mauro Grillo e o Coletivo ALMA.....	196
Os materiais plásticos e os materiais humanos: relações estético-afetivas de Samara Costa no coletivo ALMA.....	204
Entre rock, acampamentos, futebol e malandragem: o caminho <i>gauche</i> de Thiago de Oliveira Silva ao encontro da arte e do meio ambiente	217
Um banho de luz da lua sobre a memória do coletivo ALMA: a experiência de Letícia Elisa Amoroso.....	238

ANEXO I- TEXTOS DOS ESPETÁCULOS

ROTEIRO DRAMATÚRGICO DO ESPETÁCULO

A SAGA DO MENINO DIAMANTE: UMA ÓPERA PERIFÉRICA

Dramaturgia: Luciano Carvalho.

INTRODUÇÃO - RECEPÇÃO DO PÚBLICO / MÚSICA DE SALA

PALHOÇA – Trem de cordas toca. Uma pessoa passa o café num grande bule. Um clima de conforto e um aroma gostoso preenchem o ambiente. Em meio às músicas o café é servido ao público por três ou quatro atrizes, que travam diálogos simples com as pessoas do público.

ATOR 1 - Café? *(se aceitar, pausa para servir)* Trabalho Escravo. *(Pausa)* Lembra?

ATOR 2 - Cafezinho? Cheiroso? *(se aceitar, pausa para servir)* Força de trabalho moída eletronicamente. *(Pausa)* Gosta?

ATOR 3 - Cafezinho gostoso? *(se aceitar, pausa para servir)* Cheirinho de latifúndio. *(Pausa)* Bom?

ATOR 4 - Mais açúcar? *(Pausa para o espectador experimentar o café)* Gostinho bom de boia fria, né?

PRÓLOGO

NARRADOR - Sejam todos bem vindos à Zona Leste! Faremos o uso deste prólogo para esclarecer alguns pontos desta ópera que talvez possam nos confundir. “A Saga do Menino Diamante – Uma Ópera Periférica”. Primeiramente, não se trata de uma ópera tradicional, como temos referência em nosso imaginário. Mas, sim, o que nós, trabalhadores artistas periféricos, entendemos por operar com música, poesia e teatro. Não se trata da história de um indivíduo, um “menino-diamante”, mas, sim, da saga de um ser social, determinado pelas condições sociais, materiais e históricas que o cercam, em movimento no tempo e no espaço, construindo a História. Na verdade o que apresentamos aqui é a inversão da ideia de que a História é construída por grandes homens, imperadores, heróis, indivíduos de destaque etc.. É preciso entender que a história é construída por gente simples, trabalhadores como nós. Esta ópera está dividida em dois atos, sendo o segundo ato uma festa, onde poderemos nos confraternizar. Vamos precisar da ajuda de vocês, espectadores, para carregar partes do nosso cenário; alguns caixotes que servirão de assento, pois vamos caminhar pelo terreno. E só mais um detalhe antes de começarmos. Durante o espetáculo vai aparecer

um signo: alguns elementos vermelhos, como esta fita vermelha, que simbolizarão as relações sociais estabelecidas entre os indivíduos.

(No meio do público um bêbado começa a fazer barulho. O narrador o chama para a cena e exemplifica uma relação social. Black out.).

CENA - FORMAÇÃO DO CORTEJO MIGRATÓRIO

ATRIZ (sem personagem, rouba o foco de cena para si) - O documentário do Vladimir Carvalho, Conterrâneos Velhos de Guerra, de 1991, fala da construção de Brasília. Tinha uma cena em que a equipe de filmagem passeava pela cidade. E, passando embaixo de um viaduto, onde um casal de mendigos preparava seu jantar, numa lata enferrujada, eles pararam, certamente para registrar cenas de miséria. Diante da equipe, o mendigo, já um tanto embriagado pela cachaça, diz “Posso cantar uma música que eu fiz? Vai aparecer na televisão? Tá gravando?”.

O Brasil tá construindo
Mais uma Grande Cidade
Antigamente foi sonho
Hoje é uma realidade
Tá ficando é povoado
Todo meu Brasil Central
Toda promessa e Glória
Nossa Nova Capital.
Quem tiver de malas prontas
Pode ir, que é se dar bem!
Leve todos os cacarecos!
Leve seu xodó também!
Tá ficando é povoado
Todo meu Brasil Central
Toda promessa e Glória
Nossa Nova Capital.
A gente vê em Brasília
Estrada que não tem fim!
Pergunta para o Candango,
Que ele arresponde assim...

CORO FEMININO — Tá ficando é povoado!

Todo meu Brasil central!

Toda promessa e glória

À nossa Nova Capital!

ATRIZ - Quem tiver de malas prontas

Pode ir, que é se dar bem!

Leve todos os cacarecos!

Leve seu xodó também!

Tá ficando é povoado

Todo meu Brasil Central

Toda promessa e Glória

Nossa Nova Capital.

A gente vê em Brasília

Estrada que não tem fim!

Pergunta para o Candango,

Que ele arresponde assim...

(Coro feminino está parado de frente para a atriz, no meio do público. Quando se inicia o refrão da música, em coro, os homens começam a direcionar as pessoas para a catanção das malas. A Palhoça vira Rodoviária nesse momento. Após pegarem as malas, as pessoas se deslocarão em filas ou grupos para trás da atriz. Inicia-se o coro masculino, sempre de costas para o público, como quem o puxa).

CORO MASCULINO – Roda mundo, roda moinho, roda peão...
Rodoviária, Liquidificador, Pau de arara, Disciplinador.

Homens 1 e 2 escalam os corpos do coro masculinos para dar sua fala, sobem e em seguida devem descer. Eles devem revezar-se no plano alto.

HOMEM 1 - Mulher, cuida das galinha que eu vorto pra te buscá.

CORO – Rodoviária... liquidificador... pau-de-arara... disciplinador

Homem 2 é erguido nos ombros do Coro.

HOMEM 2 - Não chora, que eu volto.

CORO – Rodoviária... liquidificador... pau-de-arara... disciplinador

HOMEM 1 - Chegou o tempo de nós tê as coisa!

CORO – Rodoviária ... liquidificador... pau-de-arara... disciplinador

HOMEM 2 - Arroz, feijão, carne, bateadeira e televisão

CORO – Rodoviária... liquidificador... pau-de-arara... disciplinador

HOMEM 1 - Cumpadre, posso encostá um tempo no seu barraco?

CENA - O DESFILE DE MODA

(O carrinho irrompe a multidão, puxado por um ator. Acompanham-no o repórter e o estilista Super Bacana).

REPÓRTER DE MODA - Boa noite espectadores, nessa noite tão especial vamos transmitir ao vivo o desfile da grife Bem Brasil, com o privilégio de ter aqui com a gente o estilista Billy Super Bacana. Billy, é um orgulho ter você aqui com a gente, hoje, nessa noite tão especial. E aí como você tá se sentindo? Muita emoção?

SUPER BACANA - Ah é, né? Muita emoção mesmo, porque estamos aqui, concretizando mais um ciclo, não é mesmo? Fechando mais um trabalho com uma equipe ma-ra-vi-lho-sa, comemorando os 500 anos da Bem Brasil, com essa coleção super-bacana que é a cara do Brasil... *(Sobe a Manequim no carrinho, de frente para o público, vestida com uma roupa preto/ branca que faz alusões às construções de Brasília, com um filho morto todo envolto no véu negro)*. Esse primeiro traje vem com a ideia da modernização conservadora, quer dizer, mudar tudo sem mudar nada. Esse traje eu apelidei de 50 anos em 5. Veja que a manequim traz um acessório nas mãos, que é um filho morto, representando a esperança dos brasileiros.

REPÓRTER DE MODA – Nossa, adorei os tons que você escolheu para essa coleção, essa coisa do rasgado, as manchas de vermelho, manchas de preto, como é que é isso, explica pra gente...

SUPER BACANA – Ah, sim, são as tendências da estação. São manchas de vermelho-sangue e preto-petróleo; duas cores que nem precisa se preocupar muito, pode usar à vontade, porque nunca saem de moda. Mas o interessante desse modelo é que ao longo do tempo esse traje pode ser modificado...

REPÓRTER DE MODA – Ah, que interessante, é um traje dupla face?

SUPER BACANA – O ultraje é sempre o mesmo; pode ter duas, três faces. Depende do desenvolvimento histórico. Por exemplo, sem mudar muita coisa, só colocando um

quepe, um Ray Ban e abrindo um pouco as pernas, esse traje 50 anos em 5 pode virar Milagre Econômico. Homenageando aí, também, um tempo em que todo mundo achou que podia ter um fusca.

REPÓRTER DE MODA – Ah, é uma tendência já anos 70, Ditadura Militar, Delfim Neto, porrada...

SUPER BACANA - Com auxílio de outros acessórios, apertando o cinto e virando o quepe para trás, para dar um ar mais moderno, casual, ele se torna o Neoliberalismo globalizante...

MODELO – (*lê o Poema fashion*).

Se veste de fome

Se veste de frio

Se veste de sono

Se veste de homem

Se veste de luz

Se veste de pus

Se veste de puta

Se veste de nu

Se veste de somos todos brasileiros

Se a farinha é pouca meu pirão primeiro

Se veste para matar

Tendência da estação

Se veste de pai

Se veste de filha

Se veste de ilha

Se veste de ai

E desveste

E investe

E reveste

E transveste

E desinveste

E retransveste

E transreveste

E sempre esta rachadura

E sempre esta fratura exposta

E esta cicatriz que não pensa
E esta cicatriz que não fala
E este maldito cheiro de fritura

(Modelo cai para trás, amparada pelo Coro. Bolada no alambrado. Apito. Inicia música de fundo).

CENA - FUTEBOL

NARRADOR - De tanto jogo ao léu
Falta de livro e outra representação
Pouca comida, mas sobra televisão
De cópia em cópia se forjou a tradição
De jogar bola na rua, no campinho, no Morrão
Na pobreza convertida em celeiro
Menino preto transformado em artilheiro

REPÓRTER - Diamante negro, o que você está achando de seu novo clube?

JOGADOR - É uma honra vestir essa camisa, defender essas cores; é um privilégio jogar por essa torcida maravilhosa. O professor tem me dado essa chance e o elenco tá afinado.

REPÓRTER - Você é o craque das pedaladas, como você se sente nesse novo clube?

JOGADOR - É uma honra vestir essa camisa, defender essas cores, é um privilégio jogar por essa torcida maravilhosa, espero conquistar títulos também por esse clube.

REPÓRTER - Diamante negro, você é um gigante do futebol mundial, novo contrato, novo clube, quais são suas expectativas?

JOGADOR - É uma honra vestir essa camisa, defender essas cores, é um privilégio jogar por essa torcida maravilhosa, espero poder contribuir com meus dribles desconcertantes.

REPÓRTER - Diamante, você é considerado um fenômeno do futebol, o que espera fazer vestindo a amarelinha?

JOGADOR - É uma honra vestir essa camisa, que pra mim é um manto sagrado, defender essas cores, é um privilegio jogar por essa torcida maravilhosa, o povo brasileiro. Meu objetivo é conquistar a Copa do mundo.

REPÓRTER - Você foi considerado o melhor jogador da atualidade, como você se sente?

JOGADOR - Pra mim é uma honra receber esses títulos de melhor jogador do mundo, bola de ouro e chuteira de diamante, quero primeiramente agradecer a Deus e minha família que sempre me apoiou. Agradeço também a essa pátria maravilhosa, espero continuar agraciando a população com meus dribles desconcertantes e minhas jogadas magníficas.

NARRADOR - Se pensava que o talento individual que te construiu

Se enganou homem brilhante

Em todas as esferas da sociedade

Existe um esquema de prosperidade

onde cabem poucos:

Captados e ordenados para justificar a propriedade

Era uma vez um menino de carne e osso e alguma coragem

Transformado pela ordem e sua mídia

Num fantoche, um brilhante, uma imagem.

CENA - CHEGADA À CIDADE

(Guarda de trânsito chega apitando, organiza o paredão dos atores, que se juntam, braços dados, fazem um cordão que caminha e fala, uníssono).

TODOS - Esses servos, perseguidos no campo por seus senhores, chegavam um a um às cidades, onde encontravam uma comunidade organizada, contra a qual eram impotentes e no interior da qual eram obrigados a aceitar a situação que lhes era conferida. A necessidade de trabalho de diaristas na cidade criou a plebe.

NARRADOR - Muito bem, muito bem... Depois de percorrermos essas estradas dos sertões do Brasil a uma cidade qualquer, vamos agora, nós, o ser social em movimento, construir uma cidade. Para dar continuidade à Saga do menino diamante, esta aventura humana, vamos juntos construir o nosso espaço cênico. Para tanto, precisaremos improvisar uma plateia. As pessoas que estão carregando os caixotes de madeira vão procurar Guga, Lu Costa e Júlia que vão orientá-los na disposição das caixas e esteiras de nossa plateia.

CENA - NASCIMENTO DO MENINO DIAMANTE

Um mineiro no centro de cena desempenhando seu trabalho. Entra a música ZOLÉ.

RENATO – Boa noite, pessoal. Salve a Zona Leste!!!

NHOCUNÉ - Salve a Zona Leste!

(Toca ZOLÉ. Vai abaixando, entra o mineiro em cena).

MINEIRO 1 - *(no centro de cena)* – Achei! Achei!

MINEIRO 2 - Não achei.

MINEIRO 3 - Não achei.

MINEIRO 4 - Não achei.

MINEIRO 5 - Não achei.

(MINEIRO 1 acha o veio do diamante, representado por um tecido vermelho, conecta seu equipamento de escalada em cordas de rapel e, seguindo o veio do diamante, escala morro acima).

MINEIRO 1 - A minha vida inteira procurando esse veio. Um trabalhão! Agora é só seguir a trilha e fazer nascer o maior diamante que ninguém nunca viu.

(Entra música e chega o carrinho do Armando Boas-Praça).

TODOS – Tô cansado de enganação

Os político promete e mente

Para mudar, nesta eleição

Ele vai armar pra toda gente

171, 171, 171, 171

Armando pra mim

Armando pra você

Armando pra quem possa

Armando Boas Praça

Nesse eu confio

E o povo não fica às traça!

171, 171, 171, 171!

ARMANDO BOAS-PRAÇA — Indivíduos periféricos de meu Brasil!

Olhando vocês, trabalhadores, à procura de luz, me vêm algumas questões.

Quanta escuridão existe para que brilhe uma estrela?

Quantas periferias existem para que brilhe uma cidade?

Quantas vidas são apagadas nas minas para que brilhe um diamante?

Eu vos convoco a serem escuridão. Porque o diamante bruto é opaco quando retirado da terra. Somente após ser lavado, raspado e polido é que emerge o verdadeiro diamante. Sejam vocês o escravo que deu certo! E seus dias de pedra lapidarão o diamante que existe dentro de você! Trabalhadores periféricos, vocês terão o controle (*pausa*) remoto para acionar as estrelas (*pausa*) da televisão. Sigamos o exemplo do nosso diamante maior, o Presidente Lula. Que também foi, como Barak Obama, um trabalhador periférico! Eles souberam lapidar suas pedras para saírem da escuridão! Libertai-vos desta terra escravizante. E a única maneira, meus caros, é através do trabalho. O trabalho honesto, duro, árduo, edificador da grande moral detentora da vitória pessoal. Formaremos aqui uma nova consciência: a do trabalhador lapidador de si mesmo. Operemos as máquinas! E se operará um milagre! Façamos a grande ópera do novo mundo! Operem essa ópera, ó periféricos!

(Entra novamente a música do Armando)

NASCIMENTO

Somente as luzes dos capacetes operam o nascimento. Em cima do morro duas vozes masculinas dizem um trecho da música Rael, da Nhocuné Soul.

MINEIROS 1 e 5 - Talvez Jorge. Vai ser um guerreiro

Se for menina, não tem pra ninguém

Paula vai se chamar

MINEIRO 1 - É o maior diamante que ninguém nunca viu!

Entra som amplificado do Nhocuné. Como a um escravo ou um porco, amarram-no na corda umbilical e iniciam a decida lenta, descarregando o menino morro abaixo. No terreiro a cena já está limpa, livre de qualquer objeto, o Roupão/macacão em que será envolvido o menino é colocado no centro de cena. Seis atores desatam e limpam o menino. Levam-no ao centro e vestem-no. Finda a intervenção do som amplificado tocando Rael.

NHOCUNÉ SOUL – Talvez Jorge, vai ser um guerreiro

Se for menina, não tem pra ninguém
Paula vai se chamar
Sujeito homem pra colar
No mais, sou obrigado, cavalo alado, gladiador
Melhor ir, hei de causar dor
Não olho pro céu
Aê, pra você!

O nome do cesto é capão
o do pecado, traição
virão para nos salvar
Já muito cedo no altar
Já muito cedo a caminhar
Desnutrição, ponta de faca
beijo, furo de bala
afrodescendente
quase sempre carente
talvez, um rolê contente
De uma vida descrente
Quase sempre sem destino
E os nordestinos, estão vivos?
Não sei e não juro!
Sexo inseguro, um filho é tudo,
Cassiano para lembrar
(da canção que me fez chorar)
A lua e eu
Talvez Jorge, vai ser um guerreiro
Se for menina não tem pra ninguém
Paula vai se chamar
Sujeito homem pra colar
No mais, sou obrigado, cavalo alado, gladiador
Melhor ir, hei de causar dor
Não olho pro céu
Aê, pra você!

(Os seis atores empunhando fitas vermelhas atadas ao macacão iniciam a dança do pau de fita. Do umbigo do indivíduo saem fitas vermelhas - Mumificação do ser, encapsulamento do indivíduo no meio, enquanto giram em seu redor o estado, a mídia, a escola, a empresa e a família. Entra a música do pau de fita)

TODOS – Roda mundo!

Roda Peão!

Ventilador!

Liquidificador!

Veio do Barro!

Roda, roda, peão!

CENA - SOBRE O ID, EGO E SUPEREGO DO INDIVÍDUO

(Menino Diamante todo envolto em fitas, consegue manter um braço solto. Do lado esquerdo, o coro que representa os estímulos e informações externas ao indivíduo - Coro 1. Do lado direito, o coro que representa as assimilações internas - Coro 2. Menino Diamante leva seu dedo ao nariz, gesto grande.)

CORO 1 – TODOS - Que gracinha!

Descobriu a mãozinha!

Nããããã!

(Menino tira o dedo do nariz. Mas logo volta a botar o dedo no nariz).

CORO 1 – Nããããã!

(Menino descobre seus órgãos genitais).

CORO 1 – Não, não, não!

Na-na-na-na-não!

Na-na-na-na-não!

Na-na-na-na-na-na-na-na-na-na-nãããã!

(Coro 1 dá um tapa na mão do menino.)

CORO 1- Você quer trepar?

(Para a plateia “Esse aqui quer trepar”, etc.)

CORO 1- Fulana de Oliveira mostra tudo na edição de junho.

CORO 1- Olha o pintinho dele!

CORO 1- 1900 e bolinha: Xuxa proibida para baixinhos.

CORO 1- Tamanho é documento sim; Aumente o seu pênis. Em até quatro vezes.

(Menino tenta dar um passo a frente).

CORO 1 – Você vai sair?

CORO 2 – Só uma volta.

CORO 1 – Com quem? *(Todos os atores do Coro 1 intercalam as falas seguintes)*

Sai comigo (*sedutor*),

sequestro relâmpago,

30 reais o ingresso,

Lazer conforto e segurança 24 horas por dia,

dez horas em casa,

septuagésima nona maratona de São Paulo,

só tem tranqueira na rua,

te chupo todo,

vão arrancar seus órgãos... (...)

CORO 1 – O que você vai ser quando crescer, hein? *(cantando)*

OS DOIS COROS – Você está pronto?

(Unem-se em um só coro)

TODOS – Tô pronto.

MENINO - É aqui que tem uma vaga?

(Entra Mulher-ópera cantando a música do Repolho)

MULHER-ÓPERA - Ei, você!

Repolho!

Indivíduo individual

Cada folha

um mistério

Pra você achar que é o tal!

Indivíduo individual

De camadas és formado

És moldado, encaixado

Numa velha estrutura social

Indivíduo individual

Isolado em sua bolha
Revelando atrás de suas folhas
As feições do ser social

A folha do nome
A folha da escola
Para ser o Zé Ninguém de Tal

Na folha, bons modos
Respeito, bons tratos
Garantindo o contrato social

Na folha, te amo
Assinado, pra sempre
Enlatado matrimonial

Nos campos, mais flores
Nos peitos, amores
Gentil mãe pátria nacional
Ei, você!
Repolho!

CENA - CONSTRUÇÃO DA FAVELA

(Entra em cena Lu Costa, acompanhando a saída da mulher-ópera com o olhar. Verifica o terreno, faz algumas medições, busca uma escada, volta ao centro de cena, triangula com a plateia e encosta a escada do lado esquerdo do morro. Pega um celular e liga.)

COSTA - Alô, Nazaré! Pode vim que eu já arranjei lugar pra nós ficá!

(Começa o som; inicia-se o deslocamento em câmera lenta dos outros seis atores que irão construir a favela. Quinho e Buneco no morro também iniciam movimentação).

(Música acompanha. Corte)

COSTA - Pode construir lá pra cima, que ainda tem espaço.

(Os atores, não mais em câmera lenta, começam a pegar coisas e construir a favela. Apaga a luz. Corte)

COSTA - Podexá que nós vamo puxá o gato!

(Corte)

VOZ *(rádio ou megafone)* - Metranca neles

Cultura neles

Escola neles

Trator neles

COSTA - Ixi, agora tá cheio! Dois mil o barraco!

(Continua a movimentação. Corte).

VOZ *(rádio ou megafone)* - Metranca neles

Saneamento neles

Asfalto neles

Terra neles, fecha a tampa

ATOR 1 - Oh, pessoal, vamo enchê laje lá na Dona Inês esse fim de semana, hem?!

VOZ- Metranca neles

Shakespeare neles

Asfalto neles

Terra neles, fecha a tampa

ATOR 2 - Aê, sabadão tem forró lá no Pé de Boi!

VOZ- Metranca neles

Shakespeare neles

Esporte neles

Abobrinha neles

Nabo neles

Arcimboldo

Antropólogo neles

Terra neles, fecha a tampa.

ATOR 3 - É o seguinte, moleque. Quando você vê os homem, levanta o pipa. Vaza!

VOZ- Metranca neles

Dinheiro neles

Direitos neles

Marx neles

Metranca neles

Remédio neles

Alta tecnologia neles

Casa neles, fecha a tranca

ATOR 4 - Puta que o pariu, tamo fudido! Greve de ônibus de novo!

VOZ- Metranca neles

Luz neles

Foco neles

Câmera neles

Eles neles, tampa o ralo

ATOR 5 - Oh tiiiiiiiia, minha mãe pediu uma xícara de açúcar emprestado.

(Apaga a luz. Atores montam o cenário da indústria. Enquanto isso, voz em off):

VOZ- Metranca neles

Cultura neles

Escola neles

Trator neles

Metranca neles

Saneamento neles

Asfalto neles

Terra neles, fecha a tampa

Metranca neles

Shakespeare neles

Asfalto neles

Terra neles, fecha a tampa

Metranca neles

Shakespeare neles

Esporte neles

Abobrinha neles

Nabo neles

Arcimboldo

Antropólogo neles

Terra neles, fecha a tampa

Metranca neles

Dinheiro neles

Direitos neles

Marx neles

Metranca neles

Remédio neles
Alta tecnologia neles
Casa neles, fecha a tranca
Metranca neles
Luz neles
Foco neles
Câmera neles
Eles neles, tampa o ralo

CENA – INDUSTRIALIZAÇÃO

(Entram sete atores em cena. Guga num patamar mais alto; abaixo dele estão Costa e Vivi, um de cada lado. Há quatro atores à frente - Didi, Fê, Ananza e Yane. O exército de reserva está na favela e começa a ser montado. Jac e Maria ficam ao lado direito da cena, Nica e Buneco do lado esquerdo. Começam os movimentos da industrialização. Júlia sai da favela e vem à frente de cena, ao lado do exército de reserva. Passa pela frente de cena, arrastando-se sentada no chão. Nica faz uma movimentação de caminhada por trás da indústria. Jac atravessa cena pela frente, caminhando meio automaticamente de cabeça baixa. Yane “quebra”, o Quinho recolhe e Buneco entra no lugar. Fê começa a conspirar com a pessoa ao lado.)

FÊ - Dá sábado, mas num dá sexta, né?! *(Pausa)* A gente tinha que reclamar. *(Pausa)*
Se a gente se organizasse...

(Guga bate uma palma, Vivi movimenta-se e despede Fê. Entra Júlia no lugar do Fê. Ananza quebra, Jac entra.)

GUGA - Reengenharia! Novos tempos: nossa empresa, nossa família!

(Júlia derruba os dois que estão em cima. Ficam três atores em cena, ainda. Exército de reserva vai se movimentando; algumas pessoas voltam à favela. Sirene. Atores fazem movimento de almoço. Voltam ao trabalho, Didi quebra com LER.)

GUGA - Ginástica Laboral

(Entra Fê em cena com a laboral. Jac quebra e sai, Yane entra no lugar. Ananza começa a conspirar com ele, ao lado)

ANANZA - A gente tem que dar um jeito de sair daqui. *(Pausa)* Você tá me ouvindo?
A gente tem que fazer alguma coisa! Não sei como você consegue ter tanta calma!

YANE - Resignação, irmã! Está na Bíblia!

(Saem todos os outros de cena, sobra apenas Yane)

CENA – RELIGIÕES

YANE – Por que lutar contra o óbvio? É necessária a devoção a Cristo! Estamos nesse mundo só de passagem! Orai que Cristo opera!

(Entra a música “Cinto Salvador”)

TODOS - Sinto! Sinto o Salvador!

Sinto! Sinto o Salvador!

O senhor me mostrou o caminho!

Agora não erro mais sem perdão!

Por que o senhor me carrega com ele

Por que ele salvou meu coração! *(bis)*

BUNECO - Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo...

CORO - Amém!

BUNECO - Demos graça ao Senhor, nosso Deus!

CORO - É nosso dever e nossa salvação.

BUNECO - Filhos de Deus, hoje, quando eu estava vindo para celebrar a santa missa, passando pela Sacristia, por acaso eu vi, aberta, no chão, a Bíblia. Creio que um vento ou um animal a derrubou, e abriu suas páginas justamente no Sermão de hoje. É um trecho muito significativo, Versículo 3, Coríntios 1... Essa passagem conta sobre as tentações que Cristo superou. O Diabo tentou corromper Cristo com suas artimanhas, tomando a forma de mulheres lindas, oferecendo conforto e luxúria, mas Jesus, que é o nosso diamante, resistiu e brilhou, não cedendo ao Capeta. Então, filhos de Deus, quando vocês estiverem em uma situação difícil, lembrem-se que sem sacrifício não se consegue nada! Jesus foi sacrificado por nós e agora nós é que devemos sair dessa missa com verdadeira fome e sede de sacrifício! Não devemos perder as ocasiões de sofrimento que nos são apresentadas! É necessária a devoção ao Pai! Estamos nesse mundo só de passagem! Reze a Deus e ele te atenderá! Cantemos ao Senhor!

(Entra música Católica, passam o dízimo e a hóstia).

TODOS – Santa, Santa, mãe do meu senhor!

Mostra o caminho a esse pecador

Louvo sempre ao céu

Espero o salvador

Pois ele está voltando

Pra ensinar o seu amor!

(Os coroinhas voltam ao centro de cena. Baixa o santo na Ananza, entram os atabaques).

ANANZA - Zi fio tá cum muito problema, né?! Zi fio sabe que precisa tê devoção ao Santo! Nós tamo nesse mundo só de passagem! Faz o seguinte... faz um trabalhinho que o Santo faz o resto! Toca pra Mãe Zazá, toca, toca!

TODOS - Firma o ponto, cabocla de Jurema!

Firma o ponto cabocla Jurema!

Água é da fonte, o vento tá na mata

Os seus tambores vieram avisar!

Jurema está na água

Jurema está no ar

Jurema esta na terra, ô mãinha! Em todo lugar!

JHONNY GUIMA – 109,7 mega Hertz. Aqui é Jorge Lima, o locutor que te anima. Você ouviu “Mamãe Zazá”.

CENA – TELEVISÃO

(Atores reproduzem o ambiente de uma rádio).

LOCUTOR - Está no ar mais um capítulo da minha, da sua, da nossa novela: “Onde estão os bebês?” Estrelando Juquinha Paissandu e Heleninha Botafogo. Com o patrocínio de algodões hidrófilos e Emplastros Panamá – Para sua saúde não vacilar! No capítulo de hoje, Juquinha abre a porta com violência (*som*) e encontra Heleninha, aos prantos, que o interpela:

DUBLADOR - Juquinhaaa. Onde estão os bebês?

DUBLADORA - Eu vi querida, quando elas foram cavalgar (*efeito sonoro*) com Euclides em seu cavalo. Estava chovendo. (*efeito sonoro*) Muito. (*efeito sonoro aumenta*). De modo que eles se perderam. Mas hei de encontrá-los, querida.

LOCUTOR – Interrompemos nossa novela para apresentar o novo advento que aporta nas terras tupiniquins. O pai: o rádio, a mãe: a revista. Numa profusão de imagens e sons, lá vem ela: Te-le-vi-sãão.

(Abre-se um plástico na boca de cena, o que faz as imagens serem distorcidas. Entra a vinheta do Jornal Nacional)

JORNALISTA 1 - Boa noite!

JORNALISTA 2 – Boa noite!

(Som da propaganda)

VOZ EM OFF - O metrô adverte: não molhe, não dobre, não amasse o seu baseado. Ele é a garantia da sua viagem. Baseados Alemão. Apoio cultural: Metrô, viajando com você.

(Entram em cena os dois homens-enquadrados)

ROBERTINHO - Hei, Daniel!

DANIEL - Ho, ho... Robertinho! Como vai a família?

(Encontram-se, cumprimentam-se).

ROBERTINHO - Tudo firmeza!

JORNALISTA 1 - Marcharam hoje milhares de pessoas com Deus pela família e a propriedade. A manifestação foi pacífica e bem sucedida.

ROBERTINHO – Ae, mano, você viu o que tá rolando lá no Morro do Macaco? O bixo tá pegando lá!

JORNALISTA 2 – Favela em chamas. Policiais disputam Heliópolis com o crime organizado.

DANIEL – Oh, Robertinho, por mim tem que descer a borrachada nesses vagabundos, mesmo!

ROBERTINHO – É memo? E lá no Rio, mano?! Fizeram até um tal de caveirão!

DANIEL – Robertinho, por mim se viesse o caveirão aqui pra São Paulo resolvia tudo os problema da violência!

ROBERTINHO – É memo?! Orra, mano, minha sogra mora lá e aquela cascavel sem chocalho nunca encontrou uma bala perdida! *(Risos. Pausa)* Oh, mano, você viu?! Aqueles vagabundos dos sem-terra detonaram aquela empresa lá, a tal de Cu... cu... que cu mesmo?!

JORNALISTA 1– Ministério Público afirma que a empresa Cutrale ocupou terras públicas de modo ilegal.

DANIEL - Um absurdo, Robertinho! Eu sou a favor da pena de morte pra esses cara aí do MST.

ROBERTINHO – É memo?! Firmeza, Daniel, aê! Bom falar contigo e ouvir suas opiniões... dá uns esclarecimentos, sabe?! Aí! Vou sair fora, que eu vou comprar um baseado do Alemão e umas coca-cola pra ver o futebol.

DANIEL - O prazer é meu, Robertinho! Eu vou indo também, que eu vou assistir o Carnaval e bater uma punhetinha.

(Saem de cena. Entram todos os atores em cena, para o Carnaval. Chamam o público para dançar junto)

(Samba do carnaval)

Cheguei

Como quem não quer nada

E dar uma virada

Nesta situação

Organizei

Uma vida na medida

Pra cidade me ajudar, pensei

Vou trabalhar, 2ª a 6ª, 8 às 6.

Organizei

Uma vida na medida

Pra cidade me ajudar, pensei.

Vou trabalhar, é estudar pra ser alguém

Então

O tempo passou, ôô

A verdade se mostrou

E o que era doce se acabou

Cacei lugar de boa estrutura

Vi até uma cobertura, que decepção

Emprego com estabilidade

Renda líquida de qualidade, não tem não

Parei de sonhar um bocado

Tratei de armar um barraco

Pra conseguir viver

Fazê puxadinho na tia

Não era bem o que eu queria

Mas pobre não tem querer

(Sirene acaba com o Carnaval)

VOZ EM OFF – O general Arthur Costa e Silva anuncia o Ato Institucional número 5 e deseja um Feliz Natal à família brasileira

CENA - ESCOLA

(Ficam seis atores em cena; começam todos de lado, em fila, olhando para a plateia: Tita, Buneco, Fê, Didi, Yane e Guga. Todos vão, um a um, virando o rosto em direção à plateia, com neutralidade - exceto o Guga).

ATOR 1 - *(aponta para a plateia)*

ATOR 2 - *(aponta para a plateia)*

ATOR 3 - *(aponta para a plateia)*

ATOR 4 - *(aponta para a plateia)*

ATOR 5 - *(aponta para a plateia)*

ATOR 6 - *(aponta para a plateia)* Você! Chegou o momento de ser preparado para adentrar as fileiras da sociedade. A partir de agora você terá contato com a magia do saber e do conhecimento. Você será mais um a contribuir com as decisões do seu país. Você terá direitos, mas também deveres! Parabéns, você será um cidadão! Afinal, você já tem 6 anos!

(Começa uma fila em que já estão Guga, Buneco e Fê. Cantam).

CORO - Esta é a Escola da Serpente

Que subiu o morro

Para educar um pedacinho do seu rabo

Sim! Você também!

É um pedaço do meu rabão

(Guga aponta para Didi, que entra na fila)

CORO - Esta é a Escola da serpente (...)

(Guga e o grupo apontam para Yane, que também entra na fila)

CORO - Esta é a Escola da serpente (...)

(Guga e o grupo apontam para Tita, que se nega a entrar na fila. Fê e Buneco saem da fila e, como policiais, param Tita. Eles pegam Tita e o lançam para que entre na fila, ele vai até a metade e escapa. Os integrantes da fila transformam a música em sirene e os corpos em macacos. Um deles fica olhando como vigia enquanto os outros espancam Tita e obrigam-no a entrar na fila).

CORO - Esta é a Escola da serpente (...)

(Final – Tita fica sozinho no centro de cena. Começa o coro cantando “Empinando pipa”).

NHOCUNÉ SOUL – Muleque!

CORO - Entra pra dentro, muleque!

NHOCUNÉ SOUL - Muleque!

CORO - Entra pra dentro, muleque!
NHOCUNÉ SOUL - Grita muleque
Barba e cabelo
Cerol até o talo
Paga um pau pro meu listrado
Dois dos grande
É minha lata
Vou buscar na de baixo
Esse eu vou tentar pra ver!
Enrola a minha linha
Que o pipa fica pra você.
CORO - Não posso mais ficar
Só empinando pipa
Minha mãe já me falou: muleque,
o que você vai fazer da sua vida? (*bis*)
NHOCUNÉ SOUL - Está chegando o anoitecer
Se a volante chegar
Vai acontecer
O que todo mundo sabe
E ninguém quer ver
Mais um neguinho periférico
Desaparecer.

O tempo de pipa está acabando
Caderno, caneta e lápis
estão chegando
Essas férias foi animal
Empinei o tempo todo
Só não aguento fazer
A quinta série de novo
Não aguento fazer
A quinta série de novo

CORO - Não posso mais ficar

Só empinando pipa
Minha mãe já me falou: muleque,
o que você vai fazer da sua vida?? (*bis*)

CENA - POLÍTICA COMUNITÁRIA

(Quando acaba a música, atores se direcionam ao centro, como se pegando um balde com água).

JAC – Não acredito! Acabou a água de novo!

JULIA – Zenaide, tem água aí em cima?!

ANANZA – Num tem nada não!

JULIA – Vai lá, Zé!

(Entra a música Zé Den'd'água. Costa fica à frente de cena e forma-se um coro das mulheres de costas para o público durante a música).

Zé Den'd'água quer matar a sua sede!

Mas deu com a cara na parede!

CORO - Ah, Zé! Ah, Zé!

Zé Den'd'água foi matar a sua sede

Mas ficou contra parede!

CORO - Ah, Zé! Ah, Zé!

Zé Den'd'água não vai matar a sua sede

Hoje ele é a parede

CORO - Ah, Zé! Ah, Zé!

Zé Den'd'água vai usar a sua sede

Pra te jogar contra a parede!

Ah, Zé! Ah, Zé!

(Zé Den'd'água se destaca do coro, vai à frente de cena e, dirigindo-se ao público):

ZÉ - Eu quero água!

(Júlia vira-se e fala como funcionária)

JÚLIA - Comprovante de residência.

ZÉ - Num tenho, não...

JÚLIA - Como você quer que eu ligue sua água se você não tem casa?

ZÉ - Mas se num tenho água, num tenho casa, se não tenho casa, não tenho água. Se não tem luz num tem casa, se não tem casa, não tem luz...

JÚLIA (*interrompendo*) - Olha aqui, eu sou só uma funcionária. Você faz o seguinte: vai na sua comunidade e passa um abaixo-assinado, sabe o que é isso?! Traz ele aqui, na terça-feira, das 4 da tarde às 3 da manhã e fala com o Gaúcho. Só serve com ele.

(*Volta a música. Zé volta ao coro. Coro abre*)

JAC - E aí, Zé?

CORO - Conseguiu? (*burburinhos*)

ZÉ - Olha, a gente vai ter que fazer um abaixo-assinado.

CORO - NICA - Que é isso?

CORO - JAC - É um documento que todo mundo assina.

CORO - VIVI - Ixi, num vai dar problema com os homi?

CORO - ZÉ - Não, é nosso direito!

CORO - JÚLIA - Passa logo, então, Zé.

(*Zé faz a movimentação em que gira passando o abaixo-assinado. É espirrado novamente para a frente do coro, também empurrado pelos outros atores que estão em cena*)

ZÉ - Tá aqui! Eu só vou falar com o Gaúcho!

JÚLIA - É abaixo-assinado? (*pausa*) Você é que é o líder comunitário?

ZÉ - (*hesita um pouco*) É... sou!

CORO- Líder, diamante, herói! (*operisticamente*)

JÚLIA - Então agora é só esperar a sua vez.

(*Zé volta ao coro, entra música do Armando. Entram em cena Armando e seus assessores*).

TODOS - Tô cansado de enganação

Os político promete e mente

Para mudar, nesta eleição

Ele vai armar pra toda gente

171, 171, 171, 171

ARMANDO - Boa noite, comunidade! Miltons, cadê o...

MILTONS - Cadê o líder comunitário de vocês?

ARMANDO - É isso aí meu povo, é sempre com acordos e bons contatos que a gente consegue as coisas. Eu por exemplo faço questão de vir até as favelas por que aqui também tem gente ordeira e trabalhadora. Eu faço praças, eu faço parques e também faço leis importantes e estou aqui pra entregar pra vocês o primeiro lote dos encanamentos de água pra região. É só mexer alguns pauzinhos, encontrar os homens

certos que o povo não vai ficar sozinho, desassistido. Vim até aqui pra conferir o trabalho da prefeitura e parece que tá tudo bem. Eu, infelizmente, não vou poder ficar pra festa, mas qualquer coisa que der errado é só procurar um de meus assessores. Agradeço essa oportunidade a Deus e fiquem com ele. Bom, agora eu preciso ir, felicidades e muita água.

(Coro comemora)

TITA – Aí, ó os mano levando os canos embora!!!

JÚLIA - *(enquanto os outros comemoram e cumprimentam o Zé)* Peraí, gente, olha lá! Eles tão levando os canos embora! Pô, Zé, cê é um puta bunda-mole, meu! Puta que o pariu!

(CORO reclama sobre a retirada dos canos. Zé, pasmo, observa e diz, virado para frente):

ZÉ - Nossa! Essa foi por pouco, hein, pessoal?

JÚLIA - E você acha o quê?! Que a solução vai cair do céu?!

(Atores param e olham para cima, como se estivesse chovendo ou algo parecido. Começa a movimentação que provoca a entrada do “disco-voador” da ONG. Jac e Vivi saem do coro e vão à frente. Fundo musical bossa nova)

JAC - Boa noite!

VIVI - Boa noite! Eu sou a Vivi, essa é a Jac, nós somos da ONG “Viva a favela”, patrocinado pelo grupo Amargo na Corrêa...

JAC - A maior construtora do Brasil!

VIVI - E estamos aqui para apresentar o programa “Viva a água”, pela conscientização do uso da água. Nossa atual campanha é “Seja pobre, mas seja limpinho!”

JAC - É gente, porque é o seguinte... nós detectamos o problema de vocês, né, em relação à água... Mas é o seguinte: nós não podemos ajudar vocês, se vocês mesmos não se ajudarem! É preciso que cada um faça sua parte! Por isso nós estamos aqui: para ensinar vocês a não desperdiçarem, não sujarem a água de vocês...

ANANZA - Mas ô, moça, aqui nem uma bica d’água tem ainda!

JAC - Gente! A gente não pode ser assim tão materialista, né? Não adianta ter água se não se sabe o que fazer com ela. É por isso que vocês são privilegiados; nós viemos primeiro organizar tudo pra vocês: vai ter palestras, cursos de reciclagem e a gente tá preparando até uma festinha de bumba meu boi. A gente percebeu, né, que a maioria da comunidade é nordestina e a gente vai tá trabalhando este signo com vocês.

JÚLIA - Mas o quê de concreto esta tal ONG faz?!

CORO (*Meninas congelam*) - Missão: garantir a igualdade de oportunidades, o protagonismo juvenil e a mobilização dos tecidos sociais incipientes no sentido de promover a inclusão e a plena cidadania com vistas à paz social.

NICA - Ou seja? (*Coro se volta pra Nica*)

JÚLIA - Ou seja... (*Coro se volta pra Júlia*)

(*Coro volta às posições iniciais*)

CORO - Enganaram a gente de novo!

CORO - É sempre a mesma coisa!

(*Começa uma briga dentro do coro*)

JÚLIA - Gente, isso não tá dando certo. A gente tá brigando entre a gente. A gente tem é que resolver isso...

CORO - Na prefeitura! (*Caminham em direção à prefeitura repetindo “Água, água, água”. Zé se destaca novamente*)

JULIA – Vai lá Zé, você não é o líder?

ZÉ - É o seguinte. Nós tamo aqui tudo unido.

CORO - Unido!

ZÉ - Porque a gente quer água.

CORO - Água!

ZÉ - Vocês não vão enrolar a gente dessa vez, não!

CORO - É, não vão!

ZÉ - Porque a gente tá organizado!

CORO - Organizado!

ZÉ - E... o que é isso?!

(*Coro se entreolha*)

ZÉ - Conta?! Ah, mas num tem nada, não! A gente vai é pagar isso aqui tudo junto!

(*Coro sai correndo ao ver a conta. Zé vira para trás e não encontra ninguém. Está sozinho em cena, com cara de decepcionado, quando entra Miltons*).

MILTONS - Opa, Zé Den'd'água?! Sou o Miltons, assessor do Armando, tá lembrado de mim?! (*Zé afirma com a cabeça*) Como é que estão as coisas?

ZÉ - Tô me sentindo muito sozinho...

MILTONS - Ah, não se preocupa com isso não, que a gente vai dar um jeito. O Armandão me mandou aqui, tem um pessoal no partido que você precisa conhecer. Primeiro você vai ajudar a gente e depois a gente ajuda você. Tem um negocinho bom pra você... (*Vai diminuindo o volume da voz e saindo de cena.*)

CORO- Líder, diamante, herói! (*operisticamente*)

CENA - ESPECULAÇÃO IMOBILIÁRIA

MULHER-ÓPERA – Zé Den’ d’água foi matar a sua sede!

Mas deu com a cara na parede!

CORO - Ah, Zé! Ah, Zé!

MULHER-ÓPERA - Zé Den’ d’água foi matar a sua sede

Mas ficou contra parede!

CORO - Ah, Zé! Ah, Zé!

MULHER-ÓPERA - Zé Den’ d’água não vai matar a sua sede

Hoje ele é a parede!

CORO - Ah, Zé! Ah, Zé!

MULHER-ÓPERA - Zé Den’ d’água vai usar a sua sede

Pra te jogar contra a parede!

CORO - Ah, Zé! Ah, Zé!

AMARGO NA CORRÊA - Mc Money? Amargo na Corrêa!

MC MONEY - Hello! Amarguinho!

(*Dão-se as mãos. Armando entra em cena engraxando os sapatos deles.*)

AMARGO – Mc Money, vamos direto ao assunto: A rodovia tem que cortar o terreno, porque aí, automaticamente, todo o entorno se valoriza. Sua empresa já conseguiu a concessão para a construção da rodovia?

MC MONEY – Yes, está tramitando no assembléio legislativo. O que me preocupa é o favela.

AMARGO - Isso não é problema. A gente já tem umas ONGs lá e o Estado vai cuidar do resto.

MC MONEY – Mas, quando?

AMARGO – Agora. (*Pesca Armando, que cumprimenta os dois, um guiando sua mão em direção ao outro, como uma marionete*) Este é o Armando (*Cumprimentam-se*).

AMARGO - Então, Armando, é o seguinte. Já está tudo acertado entre a gente. Agora você faz aquele contato com o seu pessoal, ok?! Fala que já pode aprovar os projetos do Rodo X e do Condomínio, para a gente começar.

(*Armando acena com a cabeça*)

AMARGO - Ótimo! Então agora é só começar o cadastramento.

(ARMANDO faz uma afirmação com a cabeça. Cumprimenta os empresários, que saem de cena. Ele se arruma, vai à frente de cena, busca “as meninas”. Elas ficam paradas, voltadas para o público. Começa a tocar o samba instrumental).

ARMANDO – Meninas! Cadastro!

(Meninas começam a fazer o cadastramento).

UMA MENINA – Quantas pessoas moram neste barraco?

OUTRA – Você prefere uma indenização ou uma passagem para voltar pra sua terra?

(Começa o samba sem letra)

ZÉ – *(Para o público)* Gente, vocês têm que entender que não tá fácil a vida. Quem vocês veem oferecendo 3 mil reais por um barraco desses?! Nós nem temo escritura, nem nada! Acho que é o melhor que a gente tem a fazer... Vamos sair logo antes que eles mandem a polícia tirar a gente...

(Samba “Quero ver quem vai me tirar”)

TODOS - Já faz muito tempo

Nesse terreno só tinha lama

Com muita garra e coragem

Nasceu Real Parque

O Edith, o panorama

O tempo passou

A cidade cresceu

O bairro valorizou

Lá vem rico com merreca de dinheiro

Quer expulsar quem chegou primeiro

Deu três mil para eu sair

Quá, quá, quá, morri de rir

Tenho direitos e vou ficar

Quero ver quem vai me tirar

O Apê que o bacana vai comprar

É muita grana, mas é feio para danar

Essa ponte de 300 mil

É muita casa para o povo do Brasil

(Dois moradores aceitam a proposta e se dirigem ao COSTA. Ele dá o dinheiro e fala):

ZÉ - Não esquece que tem que derrubar o barraco!

(Os atores que aceitaram a proposta dirigem-se à frente para já formar a fila final. Acaba o samba. Entram as mulheres-acidente. Entram em cena e fazem uma coreografia meio circense, com fogo. Enquanto isso, entra o texto em off):

VOZ EM OFF - Gabrielenses dizem não à invasão e aos seus apoiadores.

Povo de São Gabriel! Não permita que sua cidade tão bem conservada nesses anos seja agora maculada pelos pés deformados e sujos da escória humana. São Gabriel, que nunca conviveu com a miséria, terá agora que abrigar o que de pior existe no seio da sociedade. Nós não merecemos que essa massa podre, manipulada por meia dúzia de covardes que se escondem atrás de estrelinhas no peito, venha trazer o roubo, a violência, o estupro, a morte. Esses ratos precisam ser exterminados! Vai doer, mas para grandes doenças, fortes são os remédios. É preciso correr sangue para mostrarmos nossa bravura. Se queres a paz, prepara a guerra. Só assim daremos exemplo ao mundo que em São Gabriel não há lugar para desocupados. Aqui é lugar de povo ordeiro, trabalhador e produtivo. Nossa cidade é de oportunidades para quem quer produzir e não há lugar para bêbados, ralé, vagabundos e mendigos de aluguel. Se tu, gabrielense amigo, possuis um avião agrícola, pulveriza à noite cem litros de gasolina em voo rasante sobre o acampamento de lona dos ratos; sempre haverá uma vela acesa para terminar o serviço e liquidar com todos eles. Se tu, gabrielense amigo, é proprietário de terras ao lado do acampamento, usa qualquer remédio de banhar gado na água que eles usam para beber; rato envenenado bebe mais água ainda. Se tu, gabrielense amigo, possuis uma arma de caça calibre 22, atira de dentro do carro contra o acampamento o mais longe possível. A bala atinge o alvo mesmo a mil e duzentos metros de distância. Fim aos ratos! Viva o povo gabrielense!

(Entra Samba do Despejo instrumental. As mulheres-acidente “põem fogo” na favela e saem gritando “Fogo”. Vão para a fila. Outros dois atores saem também da favela nesse momento e já vão compor a fila. Por último, o “giroflex-man” surge do lado direito de cena, faz uma pequena volta e se posiciona defronte ao público. Quebra e entra como narrador).

NARRADOR - Artigo primeiro - O Livro dos Heróis da Pátria, depositado no Panteão da Pátria e da Liberdade Tancredo Neves, destina-se ao registro perpétuo do nome dos

brasileiros ou de grupos de brasileiros que tenham oferecido a vida à Pátria, para sua defesa e construção, com excepcional dedicação e heroísmo. Duque de Caxias - nomeado Comandante-chefe das forças do Império em operações contra o Paraguai, concluiu sua jornada com a tomada de Assunção em 1869.

VOZ EM OFF - Guerra do Paraguai: 300 mil mortos.

NARRADOR - Plácido De Castro - Militar, nasceu no Rio Grande do Sul, na cidade de São Gabriel. Liderou os brasileiros instalados no território para expulsar os bolivianos.

VOZ EM OFF- Revolução acreana: 500 mortos

NARRADOR - Almirante Barroso - (1804-1882) - Participou de combates na Guerra da Cisplatina, em operações contra a Cabanagem, na Província do Pará.

VOZ EM OFF - Cabanagem: 40.000 mortos; Guerra Cisplatina: 8 mil mortos.

(Narrador volta a ser giroflex-man, anda pela favela. Retira os últimos moradores que haviam restado. Começa o samba do despejo. Atores cantam, vão tomando “pauladas” e caindo).

Samba do Despejo

Ocupei um espaço vazio

No abismo do teu coração

Construí as paredes e o teto

Mas é claro que não tinha chão

Resisti até onde eu pude

Aos apelos da tal gravidade

Mas a força maior que nos une

Não tem dó nem piedade

Abracei o ar em queda livre

Só pensando na indenização

Pra tentar um apê mais decente

Sete palmos abaixo do chão

(Quando o fundo do abismo é a tábua de salvação...)

(Acaba a música, estão todos os atores no chão, caídos, à exceção do “giroflex-man”).

FIM

TEXTO DO ESPETÁCULO

ANTES QUE A TERRA FUJA

(livremente inspirado no livro homônimo de Julieta de Godoy Ladeira)

“Eis a razão maior do movimento pela vida que, como não podia deixar de ser, é um impulso radical no sentido mais profundo do termo, ou seja, que busca ir à raiz das coisas para dela fazer emergir um pensar, um agir e um sentir mais lúcidos”.

Carlos Walter Porto Gonçalves

Dramaturgia: Thabata Ottoni e Alexandre Falcão.

Personagens (características):

SOL: *otimista, realista utópico, paizão.*

LUA: *com espírito infantil, como uma menina sapeca, idolatra a Terra, é indecisa, inconstante, literalmente “de lua”.*

MARTE: *resmungão, mal-humorado, o crítico-cético.*

TERRA: *decidida e sábia, porém cansada, sentindo reverberar as ações humanas.*

SATURNO: *leve, esotérico, canastrão e cheio de contradições. Sofre de gases.*

CATADOR: *simples e humilde, porém falador, insiste em se fazer ouvir. Em alguns momentos assume função de narrador.*

MORADOR 1: *senhora de meia idade, integrante da comissão de moradores, adora zelar pelo prédio, mas é bem autoritária e preconceituosa.*

MORADOR 2: *adolescente baladeiro e dorminhoco.*

MORADOR 3: *jovem mãe, consciente da problemática do lixo, faz o que pode para melhorar a situação.*

MORADOR 4: *velho resmungão.*

MORADOR 5: *sujeito que só dá risada.*

CORTEJO INICIAL

Música “Antes que a Terra Fuja” (Thabata Ottoni e Thiago Oliveira)

TODOS - *Alguma coisa acontece com a nossa Mãe Terra, que se não pararmos para pensar e agir. Ficaremos sem lugar para morar e evoluir, evolui, evoluir.*

SOL - *Abram os olhos e venham ver o que viemos lhes dizer!*

TODOS - A Mãe Terra é muita vida e não cabe na TV, essa coisa escraviza e não deixa perceber.

MARTE - Então, você, que quer viver e deixar viver a vida!

TODOS - Preste Atenção!

Antes que a Terra fuja e não tem jeito mais não, jeito mais não, jeito mais não.

(a música é repetida algumas vezes no cortejo, na última vez em que é cantada, a frase “jeito mais não” é repetida cinco vezes, aumentando a velocidade, como se falada por um robô que dá pane. Os planetas paralisam-se como estátuas-vivas).

PRÓLOGO

(Os moradores se posicionam aglomerados, como se estivessem cada um em uma janela de um condomínio da COHAB).

CATADOR - *(entra no prédio nervoso por encontrar cocô de cachorro no meio do material que estava selecionando para vender)* Bom dia a todos que não me ouvem e que nunca me viram, meu nome é Bernardo e estou acordando o prédio para um fato: Cocô de cachorro misturado com material bom pra reciclagem, não é justo, não é só problema meu o lixo do mundo...

MORADOR 1 - *(interrompe)* Que gritaria é essa, quem deixou o senhor entrar no prédio?

CATADOR - Minha senhora, eu não sou obrigado a cheirar e pegar em cocô...

MORADOR 2 - *(interrompe)* O que o senhor tava fazendo na lixeira, então? Parece que cheira peido! Me deixa dormir!

CATADOR - Eu estava trabalhando, rapaz!

MORADOR 5 - *(ri, gozando do catador)* Trabalho é o que vocês dão pra prefeitura, pra limpar a calçada que vocês deixam suja! Chama o síndico!

MORADOR 3 - Toca no 54b, que a D. Joaquina junta um monte de coisa pra reciclagem. Jornais, garrafas...

MORADOR 4 - *(resmungando)* Separa madeira também, pra tacar na cabeça dele!

CATADOR - *(permanece inerte por alguns instantes, como se não tivesse ouvindo mais os insultos dos moradores, empurra o carrinho para o centro da semiarena e começa a triar os materiais que estão nas sacolas retiradas da lixeira do prédio. No meio do lixo encontra uma luneta, que o remete à sua infância, assume a função de narrador)*

Quando eu era criança queria voar e chegar à Lua, só pra ver a Terra pequenininha. Lá de cima eu imaginava que era um grande pássaro, que voava alto e passava por dentro do Sol, sem queimar as penas!

Eu passava por todos os planetas: Mercúrio, Vênus, Marte, Saturno, Plutão, até aqueles que ninguém nunca viu. Depois voltava deslizando pela Via Láctea, desviando dos buracos negros!

Batia as asas, e então, quando eu chegava bem pertinho da Terra, eu batia as asas tão rápido, mas tão rápido, que fazia uma grande ventania e deixava a terra limpinha! Era tão bom! De dia, eu ajudava meu pai na roça, aí à tarde, eu ficava só brincando. Enquanto brincava, sempre me vinha à cabeça um monte de perguntas!

Porque é que de dia faz Sol e de noite faz Lua? (*Sol e Lua apresentam-se, como cara e coroa, ao fundo*).

Porque é que quando a gente planta uma semente na terra, ela vira árvore?

E a Terra? Quem plantou ela aqui?

E nós?

Quem plantou a gente na Terra?

Como será que tudo começou? (*sai de cena*)

CENA I: A CRIAÇÃO DO UNIVERSO

Música instrumental “Zen-macumba” (Pedro Nunez e Thiago Silva)

SOL (*com voz de um deus bravo e poderoso*) - No início, Deus criou!

(O sol dança e gesticula ao som da música, interpretando o big-bang, planetas giram em torno dele. No tocar da batida mais forte dos tambores Marte, Terra, Lua e Saturno congelam-se e o Sol para, humaniza-se e começa a conversar com o público, quebrando a verdade absoluta que tinha dito anteriormente).

Início? Mas o que foi o início? Eu estava lá, Mas não lembro. Só lembro que no começo eu nem era o Sol. Eu era pequenininho como todo mundo, e todo mundo vivia junto, grudado!

Até que a gente começou a se mexer e foi dando um negócio (*crescendo, até um êxtase*) que a gente não conseguia mais ficar parado, tinha que sair do lugar, e se mexer pra todos os lados e em todas as direções, mais rápido que a luz!

LUA - (*corta, em tom de galhofa*) Não diga!

SOL - Digo!

LUA - *(em tom brincalhão, de intimidade)* Ah! Você tá se achando só porque você tá no centro do sistema solar! Mas sou eu que vivo girando em torno do planeta mais lindo desse universo!

SOL - Que planeta?

LUA - Ora, a Terra! O planeta que tem a vida! *(com fanatismo)* Ela é única!

SOL - Será?

LUA - O quê?

SOL - Será que é ela é única?

LUA - Hein?

SOL - É. Você já viajou por todo o universo?

LUA - Não.

SOL - Então não pode ter certeza que só na Terra tem vida! A gente nem conhece nossos vizinhos direito! Imagine então, o que existe lá longe, além da Via Láctea! Existem planetas que nós não vemos, mas eles estão lá! Só que a gente não pode tocar, ouvir, sentir...

LUA *(relutante)* - Outros planetas? Depois da Via Láctea? É, talvez. *(para o público)* Eu vou perguntar pra Marte! Ele deve saber o que existe depois de Plutão... *(chegando perto de marte)* Marte?

MARTE *(estava pensativo)* - Hã? Que foi?

LUA - Sabe o que é, é que eu e o Sol estávamos conversando sobre a vida no Universo. Eu acho que a Terra é o melhor planeta do mundo! Porque só nela tem vida!

MARTE *(desinteressado)* - E?

LUA *(desembesta a falar)* - Então, mas o Sol tava me dizendo que não, que tem um monte de planeta no universo, que eu não conheço. E que o universo é muito maior que o sistema solar e que...

MARTE *(impaciente)* - Tá, tá bom, aonde você quer chegar com tudo isso?

LUA - Eu queria perguntar pra você, que é tão desbravador, que já viajou tanto por tantos lugares, se a Terra é o único planeta onde há vida? Queria saber o que é que tem depois do sistema solar!

MARTE - Ah! O que tem lá eu não sei, nem quero saber! O que eu sei é que a Terra teve um trabalho danado pra dar vida a tanta vida! Ah, se teve! *(vai ficando saudosista)* Você se lembra, Sol? No começo ela era tão estranha...

SOL - É, não tinha nada que se pudesse dar um nome!

MARTE - Só tinha raios!

LUA - E trovões!

SOL - Parecia uma grande panela cheia de caldo, mas nem se podia chamar de sopa, porque esse caldo era sem graça, sem tempero!

MARTE - Até que ela começou a girar em torno de você!

SOL (*orgulhoso*) - Foi mesmo!

MARTE (*andando em torno do sol*) - Ela começou com umas voltas tímidas... E você começou a enviar sua luz! Ela pegava essa luz e por milhõõõões e milhõõõões de anos foi dando forma a ela, que nem massinha de modelar! Até criar a primeira bactéria, a primeira forma de vida!

SOL - Foi a grande novidade do universo! A gente só falava nisso! Mas, também, a Terra foi incrível, né? A partir de moléculas, carbono, ela criou uma bactéria, da bactéria criou os peixes, aí os anfíbios, os répteis, as aves, os mamíferos e... Os humanos!

MARTE - (*muda subitamente de humor*) É, mas tudo isso pra quê? Vocês já viram a Terra hoje?

SOL E LUA - Hoje não.

MARTE - Nem queiram ver! Ela está tão cansada daqueles filhos ingratos! Eu até falei pra ela ir conhecer umas galáxias novas, sair por aí, espairar um pouco, quem sabe assim eles dão mais valor. Ela deu muita moleza pra eles, isso sim!

LUA - Ai, mas você é um intrometido mesmo! Que conselho é esse? Falar pra ela ir pra outras galáxias! Eu sim, sou amiga dela e já falei que essa ideia de sair do sistema solar e...

(*Entra a Terra muito irritada, com um grande saco de lixo nas costas*).

TERRA - Não, não, não, não e (*joga o saco no chão*) não!!! Não adianta tentar me convencer com esses argumentinhos de sempre, Lua! Já está tudo preparado. (*aponta*) Estão vendo aquela nuvem? Quando aquela nuvem de cometa completar o seu ciclo em torno do Sol, eu saltarei (*fala muito rápido, causando uma grande confusão nos planetas*) pela órbita de Marte, passando pela de Júpiter, chegando a Saturno pegarei um gás com Urano para chegar a Netuno e finalmente chegando a Plutããããooooo me encontrarei com Sédina.

CORO - Sédina?

TERRA - Sim! Sédina! Vocês não a conhecem?

TODOS - Não!

TERRA - Ah! Mas, vocês estão por fora! A Sédina é minha amiga, ela mora depois de Plutão! A gente se conheceu no Orkut!

(Todos começam a estranhar a Terra, achando que ela está enlouquecendo).

TERRA - A Sédina é um pouco fria, meio distante, mas é muito gente boa! Eu vou com ela para uma galáxia não muito longe daqui, a Grande Nuvem de Magalhães! Ah, eu sempre quis conhecer esta galáxia, ouvi dizer que lá tem outras formas de vida, outros Sóis, e que lá não existem prédios, garrafas PET, cimento sobre a minha pele!

LUA - *(interrompe a terra)* Terra! Terra! Você está fora do seu eixo! Não é possível?! Onde já se ouviu falar em Sédina, Nuvem de Magalhães? Você vai com um planeta que você conheceu no orkut pra uma galáxia que você nem sabe se existe? E toda essa vida que demorou tanto tempo para ser gerada? As montanhas, as rochas, as aves, a humanidade, as formigas, os cachorrinhos *(interage com o público, instigando os espectadores a dizerem os nomes das diversas formas de vida presentes no local)* E o mar? Ah, o mar! *(cai em si que ela também será diretamente prejudicada com a fuga da Terra)* E eu? Para quem vou brilhar?

TERRA - Se você não sabe, Lua, as aves, borboletas, castanheiras-do-pará e inúmeras espécies estão sem lugar para morar há muito tempo e por causa disso muitas já não existem mais. Deixaram de existir! Já pensou se fosse você? Já pensou em deixar de existir?

LUA - *(desconversando)* Ah, faz parte do ciclo da vida, a gente nasce, cresce e... *(pensa na morte e interrompe o pensamento bruscamente)* Não.

TERRA - Então, não adianta ficar me olhando com essa cara de satélite ameaçado de extinção, porque Saturno tem 47 luas e vai adorar ter mais uma companhia!

LUA - *(surpresa)* Saturno?

SOL - *(curioso)* Saturno?

Música instrumental “Chegada do Saturno”

TERRA - Saturno, amigo, que bom que você veio! Sabe o que é, é que esta Lua tão bela, meiga, brilha que é uma beleza, está passando por um momento difícil, coitada, e ela gostaria de ficar uns tempos lá com você só até ela se encontrar no firmamento.

(a Lua fica com cara de quem não está entendendo nada)

SATURNO - Huum, não sei, não! Acho que quem precisa se encontrar no firmamento é você, Terra! Tô sentindo o seu chacra *Ajna* muito fraco, você precisa equilibrar essas energias *Yng* e *Yang*!

LUA (*para Saturno*) - Ela não tá legal mesmo, Saturno! Mas também pudera, veja esta barriga, ela está grávida de novo, assim eu ia querer fugir é do Universo, isso sim!

SATURNO (*Para a Terra, numa postura zen-cômica*) - Fugir? Não, essa não seria uma decisão sábia, ó minha ilustre vizinha. A verdade não está nos extremos, mas no caminho do meio! Venha aqui, vamos meditar juntos pela paz universal!

(*Nesse momento todos os planetas fazem meditação em coro: Om*)

Feche os olhos e imagine uma luz dourada vindo do céu diretamente para o centro de sua testa! Está sentindo?

TERRA (*faz que sim, sem jeito*) - Ahã.

SATURNO - Isso! Agora, imagine um planeta todo azul, lindo, cheio de água, isso, imagine também um satélite que reflete uma luz prateada, belíssima. Está vendo?

TERRA (*faz que sim, sem jeito*) - Ahã.

SATURNO - Ótimo, agora veja muitos esquilos e sagueis, alegres pelas árvores; muitas crianças correndo sorridentes pelos campos e pradarias verdes desse planeta!

(*muda completamente o tom de voz, indo pra um tom catastrófico, a sílaba “om” da meditação do coro, transforma-se em som de sirene de ambulância e em ruídos de desespero*).

Agora imagine esse satélite, a Lua, vagando desesperada, sozinha no universo, sem uma órbita de planeta pra seguir; imagine os esquilos, coitados! E as crianças, desabrigadas! Imaginou? (*cessa bruscamente o coro ao fundo*).

(*Terra fica brava, não querendo pensar no que acabou de ouvir*).

SATURNO (*bravo*) - Pois então, pense no que te falei e não vá pra esse caminho de extremos! Você está sendo egocêntrica, sequer pensou na humanidade! Vai fazer o quê com esse mundo velho de gente? Jogar todo mundo no espaço?

TERRA - Lá vem vocês falar de humanidade, humanidade! Já não basta a humanidade só pensar nela mesma? Já não tem gente querendo levar gente pra Marte? Então que vão todos e me deixem em paz!

MARTE (*surge repentinamente, irritado*) - Péra lá! Não vem querer jogar esses pestinhas pra cima de mim, não viu?! E logo em cima de mim, que nada tenho para oferecer, não tenho atmosfera, biodiversidade, frutas gostosas, água, então! Nunca ouvir

falar! Não adianta querer mandar essa gente toda pra cima de mim, não! Como dizia minha sábia Vovó Martina, que Deus a tenha, “quem pariu Mateus, que o balance”!

(jogando a responsabilidade para Saturno) Não é Saturno que está muito preocupado com seus filhos? Peça pra ele adotar a humanidade!

SATURNO *(pego de surpresa, engasgado)* - É... Infelizmente, isso não vai ser possível, porque... *(começa a soltar gases descontroladamente, como se estivesse tendo um ataque de síndrome do pânico)*

CORO - *(Marte, Terra e Lua com os narizes tapados)* Realmente, ele é muito gasoso!

SOL - *(tentando conter o caos)* Calma, Saturno, vamos tentar uma solução pacífica. *(girando Saturno como se estivesse prestando primeiros socorros)*.

MARTE *(para a Terra)* - Olha o que você causou, Terra, quase uma explosão bidimensional de gases tóxicos! Eu não falo mais nada, nunca vi uma mãe assim, que quer se livrar dos próprios filhos. Terra, essa é a grande missão das mães, só as mãos são felizes!

TERRA *(ri e chora ao mesmo tempo)* - Feliz?! Ah, é tanta felicidade que mal posso compartilhar! *(começa a jogar no chão todo o lixo do saco, fazendo muito barulho)* É feliz páscoa, feliz natal, feliz aniversário, feliz ano novo, feliz, feliz, feliz, e feliz cidade!!!

MARTE - *(constrangido, pausa de imagem sobre o lixo)* É, Terra, sinto em concordar com você, mas quanto mais perto eu chego, mais dá pra ver: você tá cheia de plásticos e mais plásticos, embalagens!

LUA *(impressionada)* - Quanta coisa! Meu Deus, pra que tudo isso?

SOL - São as necessidades humanas. Só de rever o que é realmente necessário já se evita muita coisa!

MARTE *(cético)* - Que evitar muita coisa, o quê! Eles não fazem nem a reciclagem desse lixo todo, quem dirá então, reduzir o consumo! Eles dizem que é perda de tempo!

SOL *(esperançoso)* - É só uma questão de tempo.

LUA - Talvez isso faça parte da evolução deles.

MARTE - Só se for mesmo. Passaram da idade média pra entrar na idade mídia!

SATURNO - Só dão importância ao que a TV diz ser importante. Que povo estranho, acredita no que uma máquina diz!

MARTE *(desprezando os humanos)* - Acreditam que o que a máquina diz é “a verdade”!

(Entra música instrumental em ritmo de jazz, como se fosse um musical da Broadway. Lua, Marte e Saturno começam a dançar em passos coreografados. Sol fica ao fundo com cara de desaprovação).

LUA - *(tirando um sarro, repetindo frases de propagandas)* Eu sou uma embalagem de biscoito, o biscoito mesmo está lá dentro e não tem nada de especial, mas eu, a embalagem, sou o máximo!

MARTE - Brilhante, colorida, dá água na boca só de ver a embalagem! Ela é a mais atraente de todas, você não pode viver sem ela!

SATURNO - A sua vida está uma droga? Você está se sentindo triste solitário? Pois agora, chegou o novo hiper mega blaster celular!

LUA - Você não tem o que fazer? Compre-me!

(congela a cena com os braços para o alto, com cara de felicidade inalcançada)

SATURNO - *(inicia uma marcha como se estivesse hipnotizado)* Amo muito tudo isso!

MARTE - *(em efeito dominó)* Amo muito tudo isso...

LUA - Amo muito tudo isso...

(seguem repetindo até sentar em frente de uma televisão imaginária)

SOL *(sai indignado tentando acordá-los)* - Lua, o que você está fazendo? Olha pra mim, sua essência, lembre-se da sua essência... Marte, Marte, você, não! Você é desbravador, livre, livre, lembra-se? Saturno... o seu eixo, cadê?

Eu não vaguei milhões de anos-luz pra ver isso! Eu vi as mudanças no universo, nada se mantém pra sempre! Tudo se transforma o tempo todo!

O que é transformar pra vocês? *(Nesse momento o Sol pode conversar com o público sobre o lugar onde está ocorrendo a apresentação: o bairro, a praça, a escola).* Então, vamos dar uma espiada lá na Terra e perceber o que está acontecendo com alguns seres. Vamos observar onde essa tal transformação se esconde e porque é tão difícil enxergá-la!

(chamando a atenção dos planetas que estavam assistindo TV) Vamos lá? *(Planetas vão para o público assistir à próxima cena).*

CENA II: O CATADOR E OS MORADORES

Música “O catador” (Pedro Nunez e Mauro Grillo)

CATADOR - É como se o lixo nascesse lixo, é como se o ladrão nascesse ladrão... e o mundo nascesse de dentro da televisão.

(Os planetas-moradores se posicionam em suas janelas e voltam a dialogar com o catador)

MORADOR 3 - Você tá com fome?

(Catador olha pra cima e antes de responder é interrompido)

MORADOR 1 - *(olhando pra janela da vizinha)* Ah, então é a senhora que fica dando ousadia para esse tipo de gente ficar entrando no prédio! Arnaldo!

CATADOR – Calma, minha senhora, não precisa chamar a polícia não, eu já estou saindo da lixeira.

MORADOR 2 - Mano do céu, que maluco chapado!

MORADOR 5 - *(ri da situação)*

MORADOR 4 - *(resmungando)* Que barulho é esse, aí fora?

CATADOR *(decepcionado)* - É Mãe Terra, só Jesus. *(pausa, mostrando os materiais recicláveis)* Eles não veem que eu não escolhi estar aqui! Eles pensam que botando o lixo pra fora de casa, ele vai deixar de existir. Que não se preocupando comigo, eu vou sumir. Mas nem eu, nem o lixo vamos sumir, nós vamos continuar aqui! Eu e o lixo.

CENA III: OS SERES HUMANOS E O LIXO

Começa a tocar a melodia instrumental da canção Hábitos, com marcação de ritmo, ao fundo.

Os planetas desmontam gradativamente e caminham para o centro da semiarena, mecanicamente se relacionam com os objetos que estão no lixo. Cada um mostra um costume cotidiano de desperdício de recursos naturais, mantêm-se indiferentes ao lixo gerado, até que voltam para as suas casas (posição das janelas) e desabam na montanha de lixo como se derrubados pelo lixo do aterro.

No chão, dão uma volta em torno do monte de lixo no centro da arena, representando a degradação dos corpos-personagens, enquanto é cantado um trecho de rap.

Sol canta a melodia e todos cantam em coro as palavras finais das frases que estão em caracteres maiúsculos no texto.

SOL - Vinte milhões de toneladas de lixo geradas POR DIA

Aterro São João e Aterro Bandeirantes ESGOTADOS

Aonde vai parar essa montanha?

TODOS - Aonde vai? Aonde vai?

MARTE - Joga fora!

LUA - Joga no lixo!

CATADOR - Joga no mato!

SOL - Nas nossas matas, MANANCIAIS

Ou nos nossos QUINTAIS?!"

Os personagens levantam-se, sérios, marcando o ritmo da música com os pés e cantam a canção Hábitos.

“Hábitos” (Thabata Ottoni e Pedro Nunez)

Hábitos, hábitos

Geração de hábitos

Que crescem e aglomeram

Geração do plástico

O que faço, o que faço?

Não sei o que faço são montanhas do descaso

Crescendo em descompasso.

Hábitos, hábitos

Inadiáveis

Que geram lugares inabitáveis

Embalagens, enlatados, descartáveis

Que descarta e descarta possibilidades

O prático do plástico e derivados

À deriva, à deriva, à deriva, à deriva... (*abaixando a voz*)

Hábitos, hábitos

Pedem novos hábitos

Que gerem e regenerem

A vida

E não deixem a próxima geração

À deriva, à deriva, à deriva, à deriva...

Todos os personagens fazem pequenas cenas, representado diversas situações à deriva, até cair no chão. Na zabumba são tocadas as batidas de um coração. É o coração da Mãe Terra em batida. Os personagens começam a ouvir as batidas do coração e vão aos poucos saindo do estado de deriva. Começam a perceber de onde vêm as batidas: do coração da Terra, abafado pelo lixo. Vão se aproximando do monte de lixo, no centro da arena. Até que começam a rezar pela Terra, com a canção africana Tue Tue.

CORO - Tue tue, barima tue tue

Tue tue, barima tue tue

Abofra ba ama dawa dawa

Tue tue

Abofra ba ama dawa dawa

Tue tue

Barima tue tue

Barima tue tue

Barima tue tue

Barima tue tue

Barima tue tue

Barima tue tue

(silencio)

CENA IV: A FUGA DA TERRA

(O silencio é quebrado com o clarinete. A Terra se esconde. Em cena: Sol e Lua).

SOL - Estou sentindo um frio estranho...

LUA - Frio?! *(irônica)* Deixe-me ver sua temperatura... Realmente, você está muito febril, por isso, deve estar delirando!

SOL - Não falo do frio por falta de luz ou calor, falo do frio por faltar algo... Um vazio.

LUA - Imagino. Uma galáxia onde o sol sente frio, onde um planeta anuncia sua fuga aos nove cantos do universo, só pode ser um vazio bem profundo! Ainda bem que são anos-luz pra ela conseguir...

SOL e LUA *(se dão conta de que a Terra sumiu)* - Terraaaa!!!!

(começam a procurar por todos os arredores).

SOL - Mas que teimosa! (*chamando aos ventos*). Terra, pare já de brincadeiras fora de órbita!

LUA - Já sentimos muito a sua falta, você é realmente muito importante para nós, agora, apareça! Por favor!

MARTE (*aparece estranhamente, melodia de mistério ao fundo*) - O que está acontecendo Lua? Porque você está tão pálida? E você, Sol? Parece um meteorito caindo, ou melhor, caído.

SOL - Pare de ironias, Senhor Planeta Vermelho e diga: onde está a Terra?

LUA - Nós já sabemos de tudo!

MARTE - Pronto! Agora eu tenho que consultar os astros antes de perguntar alguma coisa!

SOL - Sabemos muito bem que você sempre incentivou a Terra a sair de sua órbita!

LUA - Até indicou outras galáxias para ela, lembra?

MARTE - Que Terra, Terra, eu lá sei da Terra? Estava super concentrado no meu eixo, eu não sei de nada.

SOL - Quem mais poderia ter ajudado a Terra a fugir?

LUA - Somente algum muito próximo dela!

(*todos se entreolham, desconfiados uns com os outros, em seguida, entra Saturno estranhamente, novamente melodia de mistério ao fundo*).

SATURNO (*olhando para trás*) - Ufa!

MARTE (*Livrando-se da responsabilidade*) - Saturno, ora! Só pode ter sido! Olhe a cara de quem girou tanto que o anel até saiu do lugar, vejam! (*aponta*).

LUA - Bem que eu desconfiei! Essa cara de monge nunca me enganou!

SATURNO - Então, vocês não viram o meteorito que se chocou com uma estrela há dois anos-luz daqui? (*assustado*) Nossa, foi pedaço de meteorito e de estrela pra todo lado! Vocês estão bem? Ninguém foi atingido? E a Terra? (*dá-se conta que a Terra não está entre eles*) Cadê a Terra?

LUA - Ai, ai, ai, agora não sei de mais nada! Meu Deus! Será que a Terra foi atingida por um meteoro?

MARTE - E a gente não ia ouvir barulho nenhum? Não, não, não seria possível.

SATURNO - O Sol deve ter visto alguma coisa, afinal ela gira em torno dele, não teria como sair de sua órbita sem que ele percebesse.

MARTE (*desconfiado*) - Uhhnnn, boa observação, Saturno... (*para o Sol*) Quem diria, hein, Senhor Mestre da Luz?

LUA - Veja bem como você fala com o Sol, seu grosseirão! Sua sábia vovó Martina não te ensinou a respeitar os mais velhos?

MARTE - E você, Lua, que está mais próxima da Terra, também não viu nada? Que coincidência! *(Em tom de militância política)* Não é porque somos desfavorecidos de luz solar, que nos deixaremos enganar!

SATURNO - Acalmem-se planetas, discutindo não iremos chegar a lugar nenhum!
(a discussão cresce gradativamente).

SOL *(respirando, tentando se controlar, quando estoura)* - Cheegaaaaaaa!!!!!!! Onde já se viu uma galáxia tão desordenada? Querem o quê? Virar mais um buraco negro nos confins desse universo? Lua, Marte, Saturno: estrelas, satélites e planetas: Qual é a nossa missão nessa galáxia?

SATURNO, MARTE, LUA *(constrangidos por estarem cientes da missão de cada um deles).*

SOL - Então se acalmem e continuem em paz o ciclo de vocês, que a Terra *(pausa)* sabe muito bem pelo que ela está passando! Não é só uma questão de escolha!
(Silêncio ensurdecedor, todos ficam remoendo a situação).

SATURNO - Ela não deve estar muito longe, afinal, não se vive longe do Sol de um giro pro outro!

LUA - Ela sabe se virar, Saturno! Agora, a humanidade que deve estar passando uns bons bocados!

SATURNO - Eu não queria estar no lugar deles!

LUA - Nem eu!

MARTE - Eu queria!

TODOS *(para Marte, com estranhamento)* - O quê?

MARTE - Eu queria saber que tecnologia o ser humano inventou pra conter a ira de uma mãe ferida por tantos séculos! *(os planetas congelam)*

NARRADOR *(com um alto-falante, anunciando)* - Extra! Extra! Ninguém mais assiste televisão, por que não tem mais energia elétrica; não tem mais rio, porque não chove mais!

MARTE - Deve estar bem difícil mesmo...

LUA - Eu não gosto nem de pensar!

SATURNO - Tudo bem, planetas, vamos voltar ao nosso ciclo, antes que... *(avista a Terra)* Vejam!

(Terra entra girando, expressando cansaço).

LUA - Que susto você nos deu, mulher!

MARTE - Você está bem?

SATURNO - Por onde você girou esse tempo todo?

TERRA - Eu não girei.

TODOS (*entreolham-se*) - Como assim?

TERRA - Sou movida à vida, se ela está se acabando eu vou me enfraquecendo, só isso.

LUA - Está sem forças para continuar teu ciclo em torno do Sol, amiga, pode girar em torno de mim que sou menor.

TODOS - (*reprimindo-a*) Lua!!!

SATURNO - Não piore a situação, é melhor ficar quietinha.

SOL - O silêncio às vezes é a melhor resposta.

MARTE - A Terra está sem força para continuar e você ainda tá aí pensando na morte da bezerra. (*Para a Terra*) É muito simples, tire esse peso todo das suas costas e pronto! Você tem que reagir, uns tsunamis, uns furacões, sei lá! Roda a baiana!

SATURNO - Põe ordem no barraco!

LUA - Outras espécies, tudo novo!

MARTE - Nem um brotinho de ser humano, pra não vingar de novo!

SATURNO - Brotinho pode não sobrar, mas as coisas que eles inventaram, meu Deus! Quanta coisa vai demorar pra desaparecer.

SOL (*sereno, conciliador*) - Para se transformar... Nada desaparece, tudo se transforma. Agora venham cá, meus caros amigos, que eu tenho um plano pra Terra continuar girando.

(*ficam em posição de segredo, em seguida sai cada um, inclusive os músicos, convidam as pessoas a fazer parte do ciclo da vida, formando uma grande ciranda de encerramento, os pés no ritmo da batida de coração, cantando*).

TERRA (*como se fossem as desculpas dos seres humanos para não mudar de hábitos que prejudicam a vida*) - Não tenho tempo não dá mais tempo.

TODOS - Mas a vida é agora!

TERRA - A política o governo.

TODOS - Mas a vida é agora!

TERRA - Não tem jeito, é assim mesmo.

TODOS - Mas a vida é agora!

TERRA - E se eu faço o outro não?

TODOS - Mas a vida é agora!

TERRA - Segunda-feira, tenho certeza.

TODOS - Mas a vida é agora!

TERRA - Há tanta coisa a ser feita

TODOS - Mas a vida é agora!

FIM

ANEXO II - ENTREVISTAS

Uma antiga luta encarnada numa jovem artista militante: Didi ou Dirce Ane¹

Didi é a encarnação da escola de vida que é o coletivo Dolores. Participa do grupo desde criança, quando ainda não tinha consciência e ainda adolescente, se assume como integrante, começa a perceber a formação política e humana na qual esteve envolvida desde quase sempre. Sua fala às vezes doce, às vezes insegura, mas na maior parte do tempo precisa, engajada e consistente, mostra um lindo processo de crescimento e transformação pessoal e coletiva, que está em pleno caminho de fortalecimento.

Me gustan los estudiantes
Que rugen como los vientos
Cuando les meten al oído
Sotanas y regimientos.
Pajarillos libertarios
Igual que los elementos.
Caramba y zamba la cosa,
Qué viva lo experimento!

Me gustan los estudiantes. Violeta Parra

Meu nome é Dirce Ane de Melo Sobrinho, eu uso só Dirce Ane. Não uso Didi porque acho muito infantil. Eu tenho dezenove anos e moro aqui na Cidade Patriarca desde os doze, antes eu morei no Jardim Iguatemi, região da Cidade Tiradentes.

Eu entrei de fato no Dolores quando tinha dezesseis anos, que foi quando me deu vontade de participar efetivamente do projeto. Daí eu participei do processo de criação da *Saga do Menino Diamante*. Eu acho que eu entrei no momento certo, já que pra participar dos outros espetáculos, eu era ainda muito “piveta”, nem me interessava. Mas, eu conheço o grupo desde os sete anos (quando o Dolores começou, em 2000), na época em que o Luciano Carvalho começou a namorar a minha mãe. Nesta época, o Dolores tinha apenas quatro integrantes: o Lú, a Érica, o Alan Benati e a Cíntia Almeida. Então, eu vi cada um entrando. A Tati, o Boneco, o Luciano Costa, os que saíram também, a Suzana e a Dani Deprat. Mas eu participava apenas das coisas que eu queria: Festa Junina, Pilhéria do Macedo e etc.. Eu era praticamente parte do público deles, e só com dezesseis que entrei efetivamente.

¹ Entrevista com Dirce Ane, realizada na tarde de 24 de abril de 2012, na residência da colaboradora, no Jardim Triana, Zona Leste de São Paulo. Transcrição de Diego Scalada, transcrição por Alexandre Falcão de Araújo.

O Dolores é um espaço que a gente tem nessa vida - em que a gente tem que estudar e trabalhar (isso que eu nem comecei a trabalhar formalmente, ainda) - para poder fazer as coisas de outra forma, para poder se organizar do jeito que desejamos, estudar o que queremos. Não que seja tudo tão fácil: quando queremos, fazemos. Mas só de poder falar do que queremos e chegar a isso através do modo que achamos melhor, com o máximo de horizontalidade possível, é muito importante. Então, além de trabalhar no Dolores – termo que nós não costumamos usar – o grupo acabou se tornando uma família enorme, somos muito amigos, vivemos e convivemos numa relação além do grupo.

É um espaço muito importante para cada um de nós, por mais que às vezes a vida “pese no lombo”, que a gente tenha de fazer nossas escolhas e até tenha que ficar fora do Dolores. Aliás, falamos muito sobre isso. O patrão não pode esperar, o Dolores pode. Lá não vai ter punição, entendeu? Então, se tenho de faltar em algum lugar, eu falto no Dolores. Mas às vezes priorizamos o grupo, deixamos nossos compromissos de trabalho de lado para participar do Dolores.

Agora, falar sobre a organização do grupo pra fazer os espetáculos e resolver os problemas que aparecem, é um pouco difícil pra mim, eu nunca falei sobre isso antes.

Mas, por exemplo, quando nós vamos enviar um projeto, sempre há algumas pessoas do grupo que já vem pensando nele há algum tempo, como foi em relação à construção da *Saga*, já havia a ideia de fazer um espetáculo que durasse seis horas etc.. Mas em geral, temos apenas a ideia principal do projeto, depois vem as outras coisas, o que iremos estudar, quem iremos chamar e etc.. Geralmente as ideias são apresentadas, uma ideia geral de uma peça, e depois disso as pessoas vão acrescentando novas ideias, o que estão pensando para o projeto. E muitas vezes terminamos achando que incluímos muita coisa nele, a gente quer abraçar o mundo inteiro. Às vezes a gente concebe o projeto de forma mais sucinta, mas aí outros grupos aparecem querendo trocar e nos incluir no projeto deles, e sempre aceitamos aí a carga fica grande mesmo, porém usamos do número de pessoas que temos a fim de darmos conta de tudo. Já aconteceu de estarmos em três lugares no mesmo dia. Meia dúzia de pessoas vai tocar num lugar, outra meia dúzia vai falar em outro lugar, e um terceiro grupo vai à festa de um camarada, porque ele está noivando. Já teve dias assim. Então todo mundo vai colocando as ideias, o grupo geralmente acata, já que ninguém costuma divergir muito. E a partir disso estabelecemos um núcleo para escrever o projeto, eu, por exemplo, nunca participei porque não me achava capacitada para isso. Porém, após ler o último

projeto eu vi que eu poderia participar, revisando, pelo menos. Adorei ler o projeto, acho que ele acaba virando uma espécie de cartilha. Por isso no próximo projeto penso em entrar no grupo que irá escrevê-lo. Após a escrita do projeto, ele volta para que o grupo leia e dê seus “pitacos”. Às vezes cortamos algumas coisas e acrescentamos outras. Depois vem a etapa da diagramação. A Júlia, por exemplo, sempre faz a diagramação. Em seguida vem a parte burocrática: escolher quem vai correndo (pois é sempre na última hora) entregar o projeto e todos os documentos. Depois ficamos muito apreensivos, à espera da resposta. Quando o projeto é aprovado, geralmente a gente faz uma festa, mas ao mesmo tempo, pensando no tanto de trabalho que teremos pela frente. Em relação à organização do espaço, o CDM, a gente procura compartilhar ao máximo com os outros grupos que estão lá. Houve uma época que isso funcionava melhor, depende do período. Agora por exemplo, o que a gente mais tenta juntar a galera é pra fazer os mutirões...

Eu acompanhei a redação de apenas dois projetos, nestes que eu acompanhei geralmente quem propõe são as mesmas pessoas, aquelas que estão no Dolores há mais tempo. Acho que a galera que entrou recentemente - eu, por exemplo - quase que não consegue ambicionar algo como conceber um projeto. Eu consigo concordar com algumas ideias que já estão acontecendo. Mas depois que você fica um período, você já começa a ter essa liberdade, e essa liberdade é você mesmo quem dá. Pelo menos no meu caso, acho que tenho um senso de inferioridade de pensar que não tenho colhão para propor alguma coisa como “vamos ter aula com o fulano de tal...vamos fazer uma oficina assim e etc..” Então normalmente são as mesmas pessoas e por coincidência elas são as mais antigas.

A *Saga do Menino Diamante* fala da construção do indivíduo, e a partir disso, como é que ele age socialmente. Acho difícil tocar nesse assunto, é muito complexo. Por exemplo, em 2009, eu estava no segundo ano do ensino médio, e havia cenas na *Saga*, de assuntos relacionados a fatos históricos que eu não tinha aprendido ainda, como a cena do desfile. Então, minha ficha foi caindo no decorrer das temporadas. Acho que na última temporada eu estava muito mais segura em relação ao que estávamos dizendo e etc.. Mas eu acho isso um pouco confuso ainda, é muita coisa. A história do menino, por exemplo, é uma história muito parecida com a da minha mãe e da minha família. Começa com a migração pra Brasília, algo que de fato ocorreu com o povo brasileiro, de migrar em busca das oportunidades. O que tem a ver com a minha mãe é o fato de minha família toda ter vindo do Pará para São Paulo. Chegando aqui

eles passaram por muitas dificuldades e etc.. E no espetáculo a gente tem como tema a formação das favelas, e exatamente isso, eu fui morar na favela, no Iguatemi, eu vivi lá dos quatro aos doze anos. A partir desta experiência, abordamos todas essas questões, do líder comunitário, da religião, da escola, inclusive essas questões dão nome às cenas. E há algo maior que isso tudo, que é quem detém o poder, a especulação imobiliária. Ao fim do espetáculo - que não é nada legal - pois estamos na merda, é como se perdêssemos a luta, e realmente, estamos perdendo. Então acho que o espetáculo trata muito do que estamos vivendo agora, dos processos de desocupação, tanto que, entre os grupos que nós levamos para assistir, havia grupos de comunidades que estavam sendo desocupadas, e no final da peça elas iam até o microfone falar da situação pela qual estavam passando. Por isso acho muito importante e difícil falar disso, pois é algo que existe, nós apenas tentamos dar o norte de como é a formação do indivíduo. Aquela cena do Id, do Ego e do Superego, por exemplo, é a cena mais problemática, desde o início foi assim. A cada temporada tentamos fazê-la de um modo diferente, porque até para nós é algo difícil, “Você é o Id, você é o eterno pulsar”, então é muito difícil executar. Eu já passei por aquela cena e saí, me disseram “entra aí, tentar fazer você”. Tentamos passar isso, o fato de que cada indivíduo é doutrinado pelo estado, pela família, pela religião e etc..

E eu ainda preciso falar da festa, pois com o final do espetáculo, por mais que termine “pra baixo” – não são todos que consideram que termina “pra baixo” - depois nós vamos pra festa a fim de dar unidade, e dizer “é aquilo mesmo, mas estamos aqui na luta”. Ela possibilita que as pessoas conversem sobre o espetáculo... Eu queria muito assistir a *Saga*, porque acho que pra quem assiste, terminar com aquele final, é terminar com um sapão na garganta, se perguntando “E aí?”. Então a festa é uma oportunidade das pessoas conversarem sobre a peça. E acho que o que o público gosta é justamente disso, estar na festa com a gente, o que pra nós é totalmente normal. É diferente daquela coisa que rola por aí, do espetáculo acabar, todo mundo aplaudir e depois ir embora. Então é uma tentativa de dar unidade, entre nós e o público, e também para conversar sobre a peça, e pra festejar, claro. Acho que é um momento de unidade, tomar um caldo, ouvir música, conversar, acho que o que a galera mais gosta é ficar lá até às quatro da manhã dançando, até o final da festa, porque também não dá pra ficar lá conversando eternamente.

Eu entrei no processo para cuidar do financeiro junto com a Tati e com o Xande, se não me engano. A Tati tem uma relação comigo meio como “o Pink e o Cérebro”, ela

pensa a coisa toda e eu apenas digito. Depois eu comecei a passar pelo processo de formação e a participar das aulas de corpo com a Bia Coelho, a gente fez ainda aula de interpretação com o Alan Benati. Daí, fazendo a preparação, comecei a ter vontade de participar da criação. E antes de fazer *A saga*, a gente fez o *Armando Boas Praças*, do qual eu também participei. Então, eu disse pra mim mesma: “financeiro, porra nenhuma!”. E comecei a participar da criação das cenas... Havia um núcleo de dramaturgia, que agora não lembro quem compunha. Acho que eram quatro ou cinco pessoas, e um núcleo de direção, acho que de três pessoas, mais a gente, o restante do grupo. Nós estávamos com as aulas e com os estudos também. Por exemplo, os temas eram “Escola e Religião”, nós nos dividíamos em dois grupos, então saíamos para criar. Depois apresentávamos para o grupo todo, eles davam sugestões, e assim nós íamos afinando as cenas. Praticamente todas elas foram criadas dessa forma, dividindo o grupo em duas partes, escolhendo os temas, criando e mostrando. Somente depois disso saía o texto. Esta foi a principal metodologia, e eu participei desse processo. Nos grupos já divididos, alguém trazia uma ideia e a gente improvisava, e, se não desse certo, nós fazíamos outra vez e improvisávamos novamente. Foi bem legal, eu participei da criação de cenas as quais hoje eu não faço no espetáculo. Por exemplo, a cena do Zé Den’d’água, o líder comunitário. Participei da cena do Id e do Superego, mas nestas cenas eu só participei da criação, após isso podíamos facilmente substituir os atores. Daí teve a cena da indústria, foi bem legal, porque a gente criou na aula da Bia, que era quem dava as aulas de corpo. Eu gostei muito, participei das aulas desde o começo, nós criamos a cena com ela, então é uma cena da qual eu participei da criação e faço até hoje. Tem também a cena da escola, que eu participo, mas não fiz parte da criação. Então depois que as cenas foram criadas, nós inseríamos o texto e remanejávamos as pessoas. A Ananza dizia “vem aqui, faz essa cena no meu lugar, porque eu já estou atolada”, enfim, todo esse processo foi bem legal.

Eu acho que o processo do espetáculo reforçou minha postura pessoal em relação aos temas que a gente trabalha, porque eu já tinha uma postura crítica, mas, por exemplo, em relação à desocupação, meu comportamento mudou porque teve uma época que eu fiquei no núcleo responsável por convidar as comunidades que viriam assistir a *Saga*, com os ônibus que a gente tinha fretado para ir buscar as pessoas, do MST e de várias comunidades. Daí a gente foi visitar o jardim Pantanal, então a *Saga* me deu a oportunidade de ir até lá conversar com o seu Osvaldo, líder comunitário, tive a oportunidade de conhecer a comunidade. Havia uma reunião de vários grupos que

estavam lá dando apoio. Pude chamá-los, pegar contato, ver quantas pessoas viriam assistir. E isso foi muito legal, poder estabelecer um contato efetivo com eles. Com o MST eu já tinha contato, mas conhecer outras comunidades, acho que foi muito importante. Depois eles vieram assistir e foram falar emocionados, que era exatamente aquilo que estavam vivendo, tudo isso foi muito importante. A partir daí eu comecei a estar por dentro destes processos, o que está acontecendo com o Itaquerão, por exemplo, que tem sido foco de várias reuniões. Bem, tem o final da peça, que é o enfrentamento da tropa de choque e, na vida real, eu tenho problemas com ela. O problema é que eu não tenho noção do perigo, me dá uma raiva gigantesca. No calor do momento você quer ir lá, meter o dedão na cara do policial, mas isso não se faz. A peça termina com a polícia derrubando o povo. Mas nos ensaios, várias vezes combinamos de ir pra cima do Boneco (polícia) “todo mundo bate nele”. Mas não fazemos isso, é idealista demais. Eu na verdade aprendi o contrário, tenha noção do perigo, mas isso eu já aprendi desde antes da *Saga*.

Fico pensando que eu sou ultra socialista e ateia e me perguntando desde quando que eu sou assim, e eu sei que o Dolores teve influência total nisso. Fiquei tentando me lembrar, e acho que com quinze ou dezesseis anos eu já era bastante o que eu sou hoje, com uma forte influência do Dolores. Com quinze anos começou a cair a ficha, pois antes disso eu morava com eles, acompanhava esses processos, mas só participava do que achava legal. Então eu ia nos ensaios e nas reuniões, mas não queria dizer que estava escutando. Minha vida era a escola, levava uma vida normal. No entanto, aconteceram algumas coisas, por exemplo, a quantidade de peças que eu assisti desde criança. Eu assisti todas do Dolores, *Bonecos Chineses*, por exemplo, tem fotos minhas quando eu tinha nove anos, de óculos, mirradinha, assistindo a peça. E isso foi muito importante, eu sempre gostei. O posicionamento político do Dolores eu só fui perceber depois de adolescente. Com quinze anos eu dizia pra mim mesmo “MST?”, eu nem tinha uma pensamento senso comum “ah, eles invadem terras dos outros” eu simplesmente não conhecia. Daí eu comecei a ver essas coisas, na época do *Sombras dançam neste incêndio*, a gente fazia apresentações em assentamentos e aquilo me tocava, achava interessante, porém não entendia. No assentamento Irmã Alberta, que vou até hoje, agora me lembro e digo “nossa!”. Na Florestan Fernandes também, “nossa, vim aqui com treze anos”, mas eu não tinha noção do laço que estávamos criando com essas pessoas, muito menos do fazer dos outros grupos de teatro. Até os meus quinze anos, pelo menos, eu não tinha uma visão ampla. Depois que eu decidi

entrar pro Dolores, quando tinha dezesseis, meu olho abriu muito mais. Comecei a ver outros grupos, e aí começaram a rolar as trocas de experiências nos encontros de quinta, com o grupo Engenho Teatral, a Cia. Estável e a Brava Companhia. No início foi apenas com esses três. Daí tive minhas primeiras aulas com o Scapi, e eu não entendia nada, quer dizer, até entendia, mas era algo muito profundo ainda. Então fiz o curso sobre o método dialético que o Scapi oferecia, acho que fiz umas quatro vezes, e hoje em dia eu já entendo. Ele veio falar das *Diretas Já* recentemente e é como uma aula de faculdade. Então aquilo para uma menina de quatorze, quinze anos, enfim, ela não vai conseguir entender nada. Mas eu já tinha começado a participar, já me preparava para estas coisas, por mais que eu fosse entendê-las somente mais tarde.

O mais difícil foi na escola... Até o ensino fundamental eu não sofri nem um pouco. Mas quando entrei no ensino médio, que foi a mesma época que eu estava entrando no Dolores, daí o bicho começou a pegar. Porque eu tinha conceitos revolucionários e o resto do pessoal não. A galera fazia cursinho, estava se preparando pro vestibular. Nesse processo todo eu sofri, por ver amigas que tinham mães que trabalhavam na feira da madrugada (eu estudava lá no Brás) e ganhavam dez mil por madrugada, mas eram pessoas que pagavam cinco centavos para outras pessoas costurarem uma peça de roupa pra elas. Então dizer pra filha dessa mulher que isso é algo errado, não rolava. Por mais que o professor de história explicasse na lousa o que era a mais-valia, elas não enxergavam. Eu brigava muito com as pessoas. Tinha amigos adventistas, evangélicos e brigava com eles. Mas, um deles é meu melhor amigo hoje, e virou comunista e ateu. Eu sofri muito, mas fiz um mini trabalho de base. Saindo da escola fui estudar Ciências Sociais, lógico. Foi bem legal, uma dessas pessoas que eu brigava muito na escola, por quesitos ideológicos, veio falar comigo esses dias, pediu desculpas, e disse que naquela época ele estava cego, e que nunca havia imaginado que iria lutar contra a desigualdade social e pela diversidade e etc.. E eu não sei se fiquei feliz, mas achei legal, vi que vale a pena. Mas, hoje em dia eu não faria daquela forma, brigando bravamente, porque é uma conversa de surdos, mas tudo isso foi muito louco, fui muito influenciada pelo Dolores, de onde eu iria tirar aquilo ou ter visto aquilo? De alguém falar mal do MST e eu defendê-los? Então penso que o Dolores me proporcionou ver e estudar coisas que foram muito importantes. E eu fiz o Ensino Médio na ETEC Carlos de Campos, a mesma escola em que o Luciano Carvalho estudou, mas ele estudou lá nos anos noventa, muito tempo antes de eu nascer.

O vínculo que a gente criou com as comunidades, acho que vem a partir do momento que a gente não apenas concorda com os movimentos sociais e as diversas formas de luta que existem - nós estamos lutando também, através do teatro, mas não só – mas do fato de nós nos reconhecermos, sabermos que somos companheiros nessa luta. Daí que vem a troca com os movimentos, com os outros grupos que também estão se envolvendo nesta militância. Depois que começamos essa troca, que se deu nos encontros de quinta-feira, por exemplo, acho que ficou muito mais fácil de esmiuçar pra quem estamos fazendo teatro, de que forma isso acontece, a partir disso fica tudo mais claro, então acho que vem dessa cumplicidade de se enxergar num mesmo mundo, e saber que um grupo luta assim e outro luta assado, mas podemos lutar do mesmo jeito também, podemos dizer “venha nos assistir, a gente também vai ocupar terra com vocês”, enfim, vem de todo esse processo.

Mesmo quando não é um público específico, de comunidades que vêm assistir, acho que dá também pra perceber uma criação de vínculos, inclusive porque o público espontâneo da *Saga* é formado geralmente por estudantes e militantes, e a divulgação depende muito do boca a boca, o amigo do amigo do amigo. Então queremos que as pessoas que vêm assistir se reconheçam naquilo, então acho que existe uma cumplicidade também.

E em relação à criação de vínculo com o público durante o espetáculo mesmo, acho que a nossa maior ferramenta é pedir para que eles nos ajudem com as caixas e esteiras, já que começamos a encenar num lugar e acabamos em outro, então, as únicas pessoas que poderiam carregar o material no qual elas irão se sentar são elas mesmas. Nós fazemos um apelo, mas me parece que isso é muito simples, “eu comecei na palhoça com uma esteira, e levo-a até o barranco, para assistir lá”. Acho que esse é o aspecto principal. Acho que outro fator importante é a festa. Distribuímos o caldo que estávamos preparando durante a peça, lhes convidamos para comer, dançamos e conversamos com o público, isso é muito melhor do que simplesmente bater palma e ir embora. O melhor é bater palma e conversar sobre o que o público achou.

Acho que antes de ir para a cena, essas coisas já estão presentes no grupo, o que dizemos no espetáculo é justamente o nosso posicionamento, é o que acreditamos e lutamos para que aconteça, ou para que pare de acontecer.

Pra fortalecer nossas ações fora do âmbito estritamente estético, nós queremos ampliar o número dos envolvidos, não do grupo Dolores, mas de pessoas que participem com a gente, por exemplo, através das aulas de percussão com o Jhony Guima, e a partir daí

estabelecer um laço com essas pessoas e dizer “venha ter uma formação com a gente, com o Scapi” ou então, “vamos ali fazer um ato”, isso é algo que estamos tentando criar no momento, uma forma de tentar ampliar a luta é fazendo isso. Também há nossas parcerias com alguns movimentos, o Passe Livre, o MST. Nós apoiamos e recebemos convites para apoiar uma greve, para fazer apresentações em faculdades ou comunidades e etc.. Então estamos com estas pessoas não apenas no intuito de trocar experiências, mas sim para lutarmos juntos. Por exemplo, estar junto com as famílias que serão desalojadas por causa da Copa do Mundo. O Tita está encabeçando isso, fazendo o chamado para que nós do grupo participemos, fazendo uma comparação com o Pinheirinho, por exemplo, pois temos a possibilidade de fazermos mais para eles do que pudemos fazer em relação ao Pinheirinho. São palavras do Tita: “não adianta depois montarmos um comitê de solidariedade às famílias da Copa”. Então há alguns lugares os quais o Dolores considera fundamental a participação. A forma como a gente faz o espetáculo também é a forma de como a gente se organiza fora dele, é mais ou menos assim que funciona, enquanto alguns tocam violão, outros fazem café, outros recebem as pessoas no portão. Fora do espetáculo é assim que acontece também.

Em relação à distribuição das demandas no grupo é algo totalmente aberto, se eu quiser fazer uma apresentação na UNESP, como já aconteceu, e tiver disponibilidade, tudo bem, aí não é questão de querer, é questão de quem pode. Então propomos “quem pode ir se apresentar ou fazer alguma coisa, fazer um barulho ou um sarau na greve da UNIFESP?” às vezes ninguém pode, mas insistimos “precisa ir alguém, principalmente que saiba tocar violão” então fazemos um apelo. Agora que há muitas coisas para fazer, está sendo muito difícil, mas é totalmente aberto, na maior parte das vezes o que queremos é estar presente nas manifestações. E há coisas que julgamos muito importantes, como por exemplo, o mutirão. Agendá-lo duas semanas antes é justamente um modo de fazer com que a maioria do grupo possa ir. Então estamos sempre abertos às sugestões, mas algumas coisas têm a ver com as necessidades do evento, por exemplo, pras coisas que têm um caráter mais teórico, como a participação numa mesa de debates, vão algumas pessoas; ou um evento que sejam necessários músicos, vão alguns músicos do grupo. Às vezes deixamos na mão dos núcleos, então, por exemplo, o núcleo de poesia se encarrega de fazer algo junto ao pessoal do Passe Livre, depende muito, cada ação é encaminhada de uma forma diferente.

Sobre o Prêmio Shell foi curioso, pois na mesma época tivemos a notícia de que estávamos concorrendo ao prêmio da cooperativa e ao prêmio Shell. Em relação ao

prêmio Shell, simplesmente nós não entendíamos. Ficamos surpresos com a notícia e enojados, talvez. Então pensamos o que poderíamos fazer em relação a isso. A partir daí começou a rolar o debate, “estamos concorrendo à categoria especial, tem tais pessoas concorrendo com a gente”, mas não sabíamos da possibilidade de vencer, achávamos que era pequena, pois naquele contexto tínhamos poucas chances de levar o prêmio.

Na mesma edição do prêmio havia a mulher do Paulo Autran que estava doando todo o acervo dele. Havia ainda a esposa do Marcelo Tas concorrendo a não me lembro o quê. Quem estava apresentando era a Bete Goulart. O prêmio seria de oito mil reais mais aquele troféu ridículo. Então a primeira questão era: aceitar ou não? Decidimos aceitar e pegar o dinheiro sem culpa, que era nosso. Mas ainda tínhamos de fazer alguma coisa pra dizer “olha, estamos aceitando, mas vocês também são uns...”. Surgiram várias ideias, como estourar bexigas com óleo no espaço da premiação e etc.. Até que surgiu a ideia de jogar óleo, ou melhor, tinta guache preta na cabeça e depois ler um texto, algo com o qual concordávamos. Mas, surgiram algumas questões, sobre se seria possível entrar com a tinta na bolsa, se iriam revistar. Pensamos num plano, decidimos quais integrantes iriam participar. O Lu Costa iria fotografar, escolhemos a dedo o Tita e a minha mãe por serem negros e terem cara de favelados. Para outras ocasiões escolhemos a Júlia por ter cara de rica, nós fazemos este tipo de escolha. Então foram os dois, e nós fizemos uma comissão para escrever o texto. Tiarajú, o Lú Carvalho e Xande escreveram o texto para quem iria falar e etc.. Escolhemos alguém para pegar a tinta e conseguir um frasco de óleo. Eu tinha aula nesse dia, fiquei apenas esperançosa. No fim das contas queríamos ganhar apenas pra fazer isso. Não nos importava ganhar o prêmio, porém nossos olhos começaram a brilhar planejando esta ação. Então planejamos, caso ganhássemos a gente receberia o prêmio e faria a intervenção, caso não ganhássemos, iríamos subir lá mesmo assim. Então de uma maneira ou outra iríamos fazer algo. E havia o medo de que tirassem a gente do palco, estávamos pensando no pior. Enfim eles foram e não houve revista, havia somente a “burguesaiada” e os globais, só gente famosa e *prosecco* pra todo mundo. Quando chegou a nossa categoria - segundo o depoimento dos que estavam presentes – os dolores ficaram nervosos, na sequência foi anunciado nosso nome como vencedores. Minha mãe subiu ao palco, jogou a tinta e o Tita leu o texto. O público aplaudiu, alguns gritaram “vai Dolores”, fomos muito bem recebidos, mas a mídia caiu em cima depois. Isso foi legal, o depoimento dos presentes era de que nós parecíamos invisíveis ali, nós não éramos nada naquele lugar. Depois de anunciado o prêmio, caíram em cima. Mas nós já havíamos combinado em publicar uma

nota pública no blog, ninguém falou nada. De lá saímos para um boteco qualquer para escrever a nota, e ficamos felizes por ter feito a ação. O prêmio foi pro caixa do grupo, a fim de que pudéssemos promover algumas ações necessárias. Então nós gostamos de ganhar o prêmio Shell por ter feito este ato. Por mais que a gente saiba que talvez nunca mais voltaremos lá, ainda assim foi muito legal.

Agora, falando do tema meio ambiente, que eu sei que é importante pra vocês do ALMA, o que eu teria a dizer é que essa questão existe dentro do Dolores, mas eu acredito que nós sempre começamos de um modo mais geral, como por exemplo o capitalismo e suas consequências ruins e dentro desse panorama entra a perspectiva ambiental. Acho que não damos um enfoque assim como o do ALMA em nossas peças. Por exemplo, mostrar uma cena no lixão, nas indústrias, uma de futebol e etc.. Ou seja, mostrar também uma cena de meio ambiente. Mas isso é porque esses problemas são tão gigantescos, que acabamos não dando foco pra isso, mas isso não significa que não concordemos com isso. Nós combatemos isso de uma maneira mais superficial, isso pode ser algo a ser pensado. Vocês se sensibilizaram com os catadores, nós nos sensibilizamos com os produtores rurais. Nós trazemos alguns dilemas como uso do agrotóxico, a monocultura, o agronegócio e etc.. Algo de uma dimensão maior, lutando contra o capitalismo, já que este é o nosso mote central, nós somos totalmente avessos a ele. Lutando contra isso nós automaticamente também estamos lutando contra uma série de coisas. Podemos não assumir um discurso ambientalista ou a favor da diversidade ou igualdade. Mas podemos combater em muitas frentes, pois somos contra o Capital. A forma que usamos para encenar estas questões, obviamente não é tão profunda como a de vocês, mas pode passar a ser, com certeza esta é uma questão que queremos abordar.

Fora do teatro nós adotamos práticas que podem ser mais complexas ou não do que simplesmente falar com a comunidade sobre o lixo e etc.. Mas achamos que existe a necessidade de estar lá presente, ocupando um latifúndio e etc.. Penso que são duas ações diferentes, porém importantíssimas para confrontar questões pontuais, mas que estão relacionadas com a agressão ao meio ambiente. E uma coisa que nós abominamos são os ecocapitalistas. O ALMA se sensibilizou com os catadores, logo vocês se sensibilizaram com um grupo de pessoas. Já os ecocapitalistas pensam que as soluções para mudar o mundo se encontram nas pequenas ações, que as ações individuais vão mudar as coisas. Mas não adianta jogar nas costas da população a questão das enchentes, como se parar de usar sacolas plásticas fosse resolver o problema, eu não concordo com isso. Eu creio – e falo pelo grupo – que há grandes empresas que podem

produzir sacolas plásticas usando uma matéria-prima rara e esgotá-la, pois eles são capazes. Acho este é o grande prejuízo do planeta através do sistema. Em todos os momentos históricos pelos quais passamos sempre estiveram presentes os grandes grupos econômicos, as grandes empresas e os países de fora que também nos exploram, e esta é uma das razões.

Há mais uma coisa importante que eu gostaria de registrar, uma preocupação minha, muito recente. E acho que não envolve somente o Dolores, muito menos a *Saga*, mas que envolve todos os militantes existentes. Nós fazemos tudo isso porque como eu disse no início, o Dolores é o espaço que temos para ter voz na sociedade. E digo isso em relação a todos os grupos de teatro, música e dança. Às vezes acho que não estamos batendo no lugar certo, e isso não tem a ver com o que falamos, e sim com quem falamos.

Eu acho que o problema vai além da troca de experiências com os grupos de teatro, por exemplo, se fôssemos trocar experiências com o Alma, nós estaríamos lá na comunidade do Conjunto José Bonifácio. Há certas trocas que fazemos na sede de um grupo, apresentando para o público daquela sede ou mesmo no nosso espaço, que ainda que não reúna centenas de pessoas, valem muito a pena. Pois acho que com os militantes e estudantes a causa já está ganha. Não há muita razão para que eu me apresente somente para um estudante, eu quero me apresentar para um pai de família. Porém isso é mais difícil, A *Saga* pode facilmente atingir um estudante universitário, mas pode não atingir os trabalhadores que tem família para criar, que saem para trabalhar todos os dias etc..

Então percebo e me pergunto se os militantes que trabalham diretamente com a arte estão se apresentando para as pessoas certas, não que seja errado apresentar pro público dos iniciados, mas penso em ir para as ruas, para a favela, e nós realmente vamos, porém ficamos mais no nosso espaço convencional, como o CDM, que aliás não é nada convencional. E nós nos relacionamos mais com essas pessoas da área. Há peças em que a plateia é composta apenas por pessoas que já fazem teatro, como por exemplo a apresentação dos grupos no Teatro Municipal, em comemoração a Semana de 1922. Somente os grupos foram assistir, além de umas senhoras. Mas no fim das contas eles fizeram um trabalho legal lá. Ao final da apresentação veio a Brava estourando bomba e dizendo “saíam desta Disneylândia, nós não precisamos disso”. Mas isso no centro de São Paulo, num domingo à noite, nem moradores de rua havia ali. E para quem estavam fazendo aquilo? Naquele dia tive uma crise enorme, fui tomar um café com um amigo

na padaria, e de repente passa a Karroça da Antropofágica com uns trinta saltimbancos, achei legal, pela primeira vez eu estava no lugar de público e foi muito engraçado. Então os que estavam na padaria perguntaram “manifestação num domingo à noite”? E houve também um senhor que perguntou o porquê de estarem cantando “O sertão vai virar mar, o mar vai virar sertão...” Então eu penso sobre nosso modo de atuação: é legal? É legal. É coerente? É coerente, mas além disso ainda existem questões que devem ser pensadas. Isso a Iná Camargo fala, nós ainda não estamos fazendo cosquinha nos pés de quem pretendemos derrubar, não estamos incomodando, quando incomodarmos vamos ter nossos teatros fechados, pessoas sendo presas. É isso que a gente quer, isso não é dizer que queremos o caos, é lógico que precisamos dos grupos atuando. Devemos pensar melhor sobre nossas vias de atuação, onde de fato elas são pertinentes. Essa é uma questão pessoal, mas acho que também é a de muitos militantes. Por mais que façamos um teatro socialista e consigamos levar quinhentas pessoas a uma apresentação, por mais que consigamos trocar experiências com os movimentos sociais, enfim, mesmo trocando ideias com outros grupos eu tenho a sensação de que não ainda estamos fazendo teatro para as pessoas certas. Quando começarmos a fazer teatro para os trabalhadores, e não o tipo de trabalhador intelectual como nós, talvez tenhamos que mudar nossa forma. A *Saga* é compatível com a militância estudantil, mas será que é compatível com o povão? É necessário ser didático, essa é uma preocupação que às vezes nos atormenta. É um pouco do trabalho que o Engenho faz, de distribuir jornal, de manhã, às quintas ou sextas, no metrô, pois eles querem atingir o povo. Essa preocupação deve ser constante, porque realmente me pego pensando nisso, por mais que tenhamos uma certa repercussão por aí. Eu pensei muito nisso quando visitei o Cine Escadão na zona Sul e depois fui ver os grupos no Teatro Municipal. Nós fomos lá no Cine Escadão, fazer uma apresentação, porque era lançamento do nosso vídeo. Em primeiro lugar lá na região há um monte de escadões, e nós não achávamos em qual escadão seria o evento. A gente parou várias vezes pra pedir informação, daí disseram que havia um escadão lá na favela. Corremos pra chegar lá e encontramos alguns rapazes fazendo um *rap* totalmente comunista, mano, aquilo era pra abaixar a cabeça e escutar. E eles utilizassem algo não somente didático, nas letras eles usavam palavras como Banco mundial e FMI, coisas que fazem parte do nosso vocabulário, e aquilo entrava em você e te tocava. Foi muito bom, depois daquilo eu fiquei maravilhada, comparei aquilo com nossas musiquinhas, nossos poemas, disse pra mim mesma “Meu deus, o que é isso!”, adorei. Daí o Flavião e o Saito fizeram um vídeo sobre o Dolores,

que é muito bom, porque junta o que a gente faz com o que a gente diz. Então foi uma noite maravilhosa, num beco de favela. E eu falei “É aqui, é aqui que a gente tem que ficar, com essas pessoas”. Havia pais com crianças no colo, na porta da sua casa, escutando aquele rap, eu quase abandonei a arte do teatro pra fazer *rap*, porque aquilo era muito bom. Depois fui ver os grupos no Teatro Municipal, com muitos aspectos positivos, mas num domingo à noite num teatro vazio e para o público do teatro, então isso me fez pensar muito. A luta continua.

Na cara, no ato e no pensamento, um sujeito periférico militante: Tita Reis².

Existem algumas pessoas que nós admiramos, mas quando conhecemos um pouco mais, ficamos encantados. O Tita é uma dessas pessoas, a conversa com ele foi extremamente prazerosa e eu pude perceber que atrás de sua fala mansa e de seu jeito malandro, há um sujeito histórico, humano, apaixonado e guerreiro, com uma fé imensa na capacidade de transformação do ser humano em sociedade e uma força bonita de se ver, de se jogar no caminho dessa transformação por meio de uma arte política e coletiva.

O Brasil entrou em guerra. Contra os pobres, entrou. É o que percebo.

A alardeada sexta maior economia do planeta quer riscar do mapa, custe o que custar, quem por acaso vier lembrar que aqui já foi terceiro mundo. O país do futuro hoje e já.

País da Copa, das Olimpíadas. País das Mulheres Ricas. Pátria do gás, da gasolina. Chega de pobre! Chega de Zé, de Severina. É hora da carnificina! Bravejam eles.

Incendiem as favelas, desmatemos tudo que é Pinheirinho, ora essa. Açoitemos os quilombolas da Bahia. (...)

A ordem é liquidar. Passar o carrão por cima. Chutar fora de área. Fiquei sabendo. Estão expulsando os favelados de campo. Ao redor dos estádios nada de torcedor descamisado. Este é um país que só vai para frente.

Vermelho Esperança. Marcelino Freire.

Meu nome é Amilton Rogério Barbosa dos Reis, mais conhecido como Tita Reis, que é o apelido de infância com o sobrenome. Eu nasci em São Paulo, no Sapopemba, Zona Leste. Hoje moro em Guaianases, saí e voltei... Rolou uma migração entre bairros, mas sempre morei na Zona Leste. Agora já faz quinze anos que estou vivendo em Guaianases...

Eu comecei a me envolver com política aos 14 anos, foi em 1992, no Fora Collor. Meu irmão já participava um pouco, ele era mais velho então eu já tinha nele uma referência sobre o que era ser de esquerda, eu gostava de música e já me sentia incomodado na escola. Na época eu não fazia parte do movimento estudantil, desde os 12 anos eu estudava à noite e trabalhava... Sempre trabalhei, em mercadinho e etc., e também minha mãe tinha uma oficina em casa, nós ajudávamos. Em 1992 fui trabalhar numa fábrica de sapatos no centro, saía de lá, me encontrava com meu irmão e outros

² Entrevista com Tita Reis realizada na tarde de 12 de maio de 2012, no CDC Patriarca. Transcrição de Diego Scalada, transcrição por Alexandre Falcão de Araújo.

camaradas e íamos para o Fora Collor. Era uma época muito louca, eu ainda não tinha uma ideia clara do que era aquilo. Achava legal, um monte de gente jovem na rua, pintando a cara, era bonito, engraçado, eu não tomava parte das ideias que rolavam no meio estudantil, as correntes políticas, os partidos etc.. Mas participei de todos os atos Fora Collor. Depois que comecei a militar, me filiei ao PT, acho que em 1993, quando tinha uns quinze anos por aí, e passei a fazer parte da juventude do PT...

Meu envolvimento com o Dolores tem a ver com o fato de em 2003 a gente ter fundado em Guaianases o espaço cultural Honório Arce. Era um espaço composto por jovens ligados a juventude do PT, à pastoral da juventude e a movimentos populares e sociais lá de Guaianases. Fundamos um espaço que tinha o intuito de juntar a juventude e fazer discussões políticas, criar um espaço de circulação da arte local, dos diferentes segmentos artísticos da Zona Leste. Nós montamos um quadro de oficinas: rádio comunitária, teatro, violão, uma porção de oficinas. E então um de nossos amigos, integrante do Honório, tinha visto uma apresentação do pessoal do Dolores num curso sobre Realidade Brasileira, na USP.

Depois ele fez contato com o Luciano Carvalho, e o chamou para conhecer a galera de Guaianases. Quando montamos a oficina de teatro tivemos a ideia de chamar o Luciano, inclusive eu cheguei a fazer a oficina com ele. A partir disso o Luciano começou a convidar as pessoas do Honório Arce para conhecer o espaço aqui do Dolores, estava tudo no começo ainda. A primeira vez que eu vim foi no dia que eles estavam plantando a arena arbórea... A galera estava em mutirão e nós ajudamos a plantar as árvores e fomos convidados, eu e a Renata de Sousa, que também era do Honório, para participar do grupo, e no começo de 2004 passamos a fazer parte do Dolores. Isso foi na época que o pessoal estava montando o *Casa de Dolores*, quando entramos eles estavam ensaiando, terminando a montagem do *Casa de Dolores*.

Antes disso eu havia feito teatro em oficinas e alguns projetos escolares, naquela época eu havia feito a oficina do Teatro vocacional no parque Raul Seixas, e algumas oficinas no Martins Pena. Chegamos a fazer algumas coisas do Plínio Marcos, se não me engano *Dois Perdidos numa Noite Suja* e *Navalha na Carne*, enfim, fizemos alguns exercícios e estávamos montando *A revolução dos Bichos*. A gente conseguiu montar uma oficina no Honório, foi quando nós conhecemos o Luciano e depois viemos pra cá...

Pra mim o Dolores é um grupo, um bando de doidos que conseguiu se juntar sob uma mesma perspectiva de entendimento da arte, de entendimento político, é algo muito

louco o modo como conseguimos confluir, ter as mesmas ideias e achar que o teatro não é apenas aquela beleza toda do palco, da peça de teatro em si. Acho que o teatro envolve muitas outras coisas, como a ação política, a intervenção no meio em que nos encontramos. Então acho até que foi essa a nossa piração maior em conhecer o Dolores.

Sabe, é como dizer “Nossa, era isso o que eu queria”, eu queria fazer teatro, mas esse teatro! Daí eu cheguei aqui e disse “é isso”. Eu já tinha uma história na militância desde os anos 90, quando ainda era adolescente, militando no movimento estudantil, de moradia etc.. Daí quando cheguei aqui, um pouco por conta da crise política, por conta da conjuntura, dos partidos, o PT chegando ao governo, essa coisa do Lula e etc.. Então já havia aquela sensação de viver num contexto difícil, a gente se sente meio desanimado com a postura dos movimentos sociais e isso vai pendendo para uma vontade de querer dizer de outro jeito, através do teatro, da música. O Dolores é um grupo que desde o início promove discussões políticas e de classes, os assuntos não se ligam apenas ao fazer teatral e musical, mas também à ação direta, de botar a mão na massa, a própria ideia do teatro mutirão, em não ter uma divisão social do trabalho, com diretor, figurinista, faxineiro ou ator. Aqui todo o mundo faz tudo.

Então nós temos uma perspectiva nova das relações sociais. O legal disso tudo é a postura do grupo em relação à luta de classes... Nós somos marxistas, o grupo se define enquanto um grupo de trabalhadores de uma mesma classe, e vamos buscar lá no velho Marx, que a direita faz questão de dizer que está morto. Você pega qualquer escrito do velho, está lá né? As estruturas sociais que ele conseguiu decifrar ainda estão muito presentes aqui. E é lá que a gente se municia pra tentar criar uma sociedade sem classes, saber quem é nosso inimigo, ou seja, a burguesia, quem nos explora. Procuramos estudar e entender como é que se dão as relações de trabalho e de exploração do homem pelo homem. Então acho que Marx é nossa principal influência. Claro que temos muitas outras leituras, porém o cerne de todas as outras leituras leva a Marx. Então tudo parte dali, logo Marx é a grande figura.

Já no campo artístico e estético eu não sei se consigo definir as influências do Dolores. Tem o teatro épico, que é uma referencia para quem faz esse tipo de teatro que a gente faz. Quem quer fazer uma discussão política sempre chega a isso, vai ao Brecht e vai utilizar o teatro épico. Claro que nunca utilizamos o método de forma quadrada, mas ainda assim nós nos utilizamos dele na nossa forma de fazer teatro, então acho que o teatro épico é nosso norteador estético.

Em relação à *Saga do menino Diamante*, chegou pra gente uma ideia do Luciano Carvalho e do Renato Gama de tentar contar uma história tentando desmistificar a ideia do herói, ideia essa pregada pela sociedade de um modo geral. Então nossa ideia era contar o processo de formação da cidade, seu desenvolvimento, a exclusão e a migração, ou seja, fatores que influem na formação da consciência das pessoas e etc., sempre colocando o problema da figura do líder, da perspectiva a partir da qual nunca há uma coletividade, tudo é sempre baseado no um. Então a ideia da *Saga* surgiu daí, eles trouxeram a ideia e nós fomos construindo o espetáculo dentro de um processo coletivo. Nós estudamos teses sobre o processo de especulação imobiliária, de ocupação da cidade pelas grandes corporações, os processos migratórios. Daí nós fomos tentando entender quais são as estruturas responsáveis por formar a consciência das pessoas. Então nós chegamos à escola, igreja, religião, televisão, política tradicional e etc.. A partir destes temas que íamos entendendo no decorrer dos nossos estudos, fazíamos os improvisos. Depois o Lú Carvalho assumiu a direção a fim de sistematizar tudo isso e poder amarrar as cenas que eram criadas. Nós nos dividimos em dois grupos. Chegávamos para ensaiar, cada núcleo ficava numa sala, e então escolhíamos o tema pelo qual cada grupo seria responsável; um falava da escola, o outro de religião. E então a gente se dividia, começávamos a brincar, surgiam algumas coisas engraçadas, voltávamos para mostrar o que havíamos feito, às vezes era uma merda. Tinha vez que a gente achava uma merda, mas quando chegava para mostrar a galera dizia “nossa, muito bom, é isso e etc.”. A cena da escola foi engraçada, ficamos tentando aquilo por um bom tempo até que surgiu a brincadeira da escola da serpente, é uma brincadeira do pré-primário. E era isso mesmo, a escola da serpente, a criança passa por baixo e a serpente continua... Daí nós começamos a brincar e nos perguntamos “será que vamos ter de apresentar isso para a galera?” alguns não concordaram, outros toparam. Por fim nós apresentamos e todo mundo gostou, fizemos algumas alterações, mas ficou legal...

No processo de construção do espetáculo um estudo que nos ajudou muito foi a tese do Tiarajú³, agora não consigo recordar o nome. Ele escreveu sobre o processo de formação da favela Real Parque e Jardim Panorama, que são favelas da zona sul que estão grudadas ao bairro do Morumbi. Ele fala das pessoas que construíram o Morumbi e que depois foram se ajeitando ali. Até há pouco tempo atrás havia várias favelas lá.

3 D'ANDREA, Tiarajú Pablo. **Nas tramas da segregação**. O real panorama da pólis. 2008. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-13102009-114940/>>. Acesso em: 2012-07-16.

Foi um processo em que a burguesia escolheu um lugar e pronto. Então onde hoje está situada a Globo, a ponte estaiada, a região da Berrini e etc., havia várias comunidades que foram expulsas de lá. Tem outra tese também que fala sobre o Jardim Edith, da Mariana Fix⁴, nós lemos e foi muito importante. Nela encontramos relatos que usamos de referência na cena da favela, da desocupação. Além da tese da Mariana e do Tiarajú, lemos também uma coisa da Ermínia Maricato, uma urbanista da USP. Fizemos muitos estudos com o Scapi etc..

A organização do processo criativo era feita por meio de núcleos, tinha o núcleo de direção, que dava uma encaminhada em algumas coisas; o núcleo de música; o de figurino, o núcleo de produção, que era quem corria atrás das coisas, às vezes havia pessoas que eram de vários núcleos... era tudo meio misturado, não havia uma divisão clara. Eu participava dos núcleos que tinham aqui quando a gente se dividia pra fazer as cenas, mas às vezes eles se misturavam. O processo de divisão era meio aleatório, então um grupo vai fazer tal cena e outro grupo vai fazer outra cena. Depois veio o núcleo de música, composto pelo Nandão, Renato Gama, Ananza, eu... Nós estávamos mais a fim de pensar no lance da música. Então eu fiquei mais nessas duas partes, como músico e ator...

A *Saga* foi criada a partir de um processo meio caótico. Havia coisas que surgiam nas cenas, outras vezes alguém trazia algo pronto. A Ananza um dia veio com um trecho de samba, daí eu, Renato Gama e Nandão sentamos com ela, pegamos algumas referências, escrevemos mais algumas coisas, e no fim das contas o samba acabou saindo. Na cena da religião a criação da música foi bem engraçada. O Renato trouxe uma parte, mas ele cantou bem do jeito dele “sinto o salvador, sinto o salvador e etc.”, com todo aquele *groove*, aquele swing. Daí nós dissemos “isso não é de igreja”. Então pensamos em adaptá-la às canções de igreja evangélica, tentando fazer algo que emocionasse, pra cima, num tom alto. Então acabamos pegando a ideia dele e fomos brincar a partir daquilo, com tons maiores. Já a música da igreja católica a referência era aquela coisa bem tosca de grupo de jovens, violãozinho mal tocado e tal...

Teve algo legal quando fizemos um encontro num sítio, o Wagninho⁵ da *Saga*. Esse foi o momento que a gente deu uma amarrada na peça e voltamos com ela já

4 FIX, Mariana de Azevedo Barretto. São Paulo **Cidade Mundial**: Fundamentos financeiros de uma miragem. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

5 Wagninho é o nome dado ao “retiro artístico” dos integrantes do Dolores, geralmente realizado em espaço externo ao CDM e fora de São Paulo.

estruturada, era só uma questão de ensaiar depois. Todo o grupo esteve presente, ficamos quatro dias lá. Por exemplo, tínhamos a ideia de enrolar a pessoa no pau de fita, daí começamos a brincar com o pau de fita na árvore, já combinando como seria. Então num destes dias nós reunimos os músicos e a galera que estava a fim de participar, e fomos amarrando as ideias, aproveitamos que a cena seria um pau de fita, uma brincadeira popular, e trouxemos a referência da congada, já que ela tem muito a ver com a cultura popular. Nós fomos definindo as coisas a partir deste encontro, foi uma reunião bem definidora dos rumos da peça. Nós ensaiamos várias vezes, e com a banda, então foi um encontro muito produtivo. Voltamos já com tudo meio amarrado, sabendo como iria começar, como seria a palhoça e etc..

A ideia da cena do pau de fita surgiu porque depois do nascimento do menino diamante ele seria enrolado por todas as referências sociais. Então nós pensamos que no meio desse processo haveria o momento de brincar com o pau de fita, e cada pessoa que iria enrolá-lo representaria alguma esfera do meio social. Então tentamos conceber um meio destas influências envolverem essa pessoa após o nascimento. Mas não me lembro bem como surgiu a ideia... No entanto estabelecemos a brincadeira de enrolá-lo nas fitas, onde cada responsável traria uma placa representando a religião, a política, a escola, a televisão, o id, o ego, enfim, tudo o que forma a sociedade.

Vou sair um pouco do tema Dolores e falar também da nossa experiência em Guaianases, com manifestações culturais populares. Lá a gente faz muita discussão sobre cultura popular e militância política. Lá nós temos um grupo de jongo, tem outra parte da galera que faz um maracatu, a gente fez Moçambique e etc.. Então pensamos que levar estas coisas até lá já é uma ação política bem legal. Às vezes fazíamos cortejos pelo bairro e algumas pessoas que haviam saído do nordeste já há muito tempo se emocionavam, pois desde que chegaram ainda não tinham visto algo do tipo. Eles vinham, elogiavam, seguiam o cortejo e agradeciam encarecidamente. Alguns estavam já há mais de vinte anos sem dançar maracatu, sem ver uma congada. Mas, nós não temos a intenção de resgatar nada, a ideia de resgate dá a impressão que a coisa já está morta. Nós só estamos querendo fazer, claro que isso se dá num outro contexto, sabemos que não iremos fazer aquilo do mesmo modo que é feito no lugar de origem, até porque ele pode assumir funções diversas dependendo do lugar. A congada não é apenas uma dança, ela é também uma forma de religiosidade e tem outros elementos que são importantes para as pessoas que preservam a manifestação, às vezes por mais de cem, duzentos anos, aprendendo na história oral e desde criança... Nós perdemos isso

por morarmos em um grande centro urbano. Às vezes temos sim alguma referência, acho que todo mundo tem um pouco, porque as famílias vêm do interior, de Minas, do nordeste etc.. Então sentimos um pouco disso, mas nós fomos atrás, pesquisamos por uma vontade própria. Fazer um jongo para nós não é a mesma coisa que para a galera de Guaratinguetá ou da Serrinha, eles estão fazendo isso há cento e cinquenta, duzentos anos. Então é isso, a cultura popular não deve ficar estática, ela está em movimento, então ela vai se transformar, virar outra coisa, adquirir outro significado.

Pra nós ela tem a função de reunir, manter as pessoas juntas, em festas, numa troca de experiência e de formação que é espontânea, ocorre ali na hora... não sei se é tão diferente do pessoal mais tradicional... Para nós é um motivo de festa reunir as pessoas. Nós vamos agora encourar os nossos tambores, então esse já é um puta motivo para juntar todo mundo, a gente vai tocando e brincando um com o outro, e esse acaba sendo o lance legal, já que essas coisas vão se perdendo na cidade por causa de sua dinâmica, ela destrói um terreno no bairro onde eram realizadas as festas juninas, então as pessoas ficam sem um lugar para fazer, às vezes as famílias têm de sair do local onde vivem. Em Guaianases há pessoas que nos contam este passado. Minha mãe cantava nas festas juninas, nas quermesses da igreja, ela diz que havia congada, folia de reis e etc.. Alguns amigos dizem “olha, meu pai era capitão de congada”, acontece que o bairro vai crescendo, as pessoas vão se dispersando, mudando, e todas estas manifestações se dissolvem, elas eram meio de juntar as pessoas. E pra gente em Guaianases fazer as festas é um meio de reunir as pessoas.

Mas, no caso da *Saga*, a festa que a gente faz tem um objetivo diferente. A ideia da festa da *Saga* é causar um estranhamento, a peça termina para baixo, dando uma paulada. Algumas vezes as pessoas aplaudem, mas na maioria das vezes a peça termina e não têm aplausos, as pessoas choram. Daí nós trazemos o pessoal para uma festa, logo a festa tem este intuito de juntar as pessoas, mas com o objetivo de conversar sobre tudo o que se passou na peça. Nós apresentamos muitos elementos reais, diretos, e o que desejamos é que as pessoas se interroguem “Isso é só teatro? nós vamos ficar apenas assistindo?” Mas há coisas para se fazer, há uma discussão ali, e essa discussão é para todo mundo, não devemos ficar lamentando os pobres, pelo contrário, estamos na cidade, o tempo todo sendo massacrados pela sociedade, pelo capital, pela polícia, pela escola e pela igreja, pela repressão. Não sei ao certo se conseguimos aproveitar muito isso.

É algo muito trabalhoso fazer *A saga* e depois a festa. Não sei se conseguimos dar conta do que tínhamos pensado antes. Até havia a ideia de fazer umas cenas e intervenções durante a festa, de modo a provocarmos uma discussão. Geralmente as pessoas ficam e participam da festa e chamam mais pessoas para assistir. Por isso há sempre uma proposta de juntar, de estar junto, mas estar junto pra construir alguma coisa...

O processo da *Saga* influenciou, pessoalmente, no meu trabalho como ator. A *Saga* não tem um destaque ou essa coisa de falar “ah, a minha cena”, é tudo muito compartilhado. Porém a participação na *Saga* foi muito importante pra mim, as pessoas vêm comentar minha atuação, então isso foi bem legal, uma experiência ótima. Conseguimos pôr em prática o que aprendemos nas oficinas.

E em relação ao processo de entendimento dos conteúdos da *Saga*, foi muito rico, pois ficamos mais de um ano estudando e pensando isso através de um contato permanente com a leitura, procurando entender isso também sob um viés teórico, porque na prática nós já vivenciamos isso. Nasci na favela do Sapopemba, sempre morei em casa de quintal, com três, quatro pessoas, morei em cortiços no Brás. Então nós sentimos na pele o que é esta *Saga*. Sou filho de migrantes, minha mãe é baiana, meu pai mineiro. São pessoas que estão a vida inteira tentando encontrar seu lugar na cidade. Já moramos no Brás, Sapopemba, Ponte Rasa, São Miguel, Itaim Paulista, Guaianases, um milhão de lugares... A cidade não tem lugar, ou melhor, a impressão que tenho é que esta sociedade não deixa as pessoas viverem, não é possível que elas sobrevivam nas cidades, por causa da especulação imobiliária, da política de exclusão. Então uma parte da peça aborda situações pelas quais já passamos, isso de ser despejado e etc.. No processo da *Saga*, nós conseguimos teorizar um pouco mais, conhecer os meandros, o porquê desta situação, de falar “pô, então é por causa disso que a gente se fodeu aquela vez!”, isso é muito legal. A *Saga* foi um momento de estudo aprofundado. Conseguimos nos expressar de maneira simples e bem pensada.

Já em relação ao grupo há contradições, são leituras diferentes, uma coisa é você querer fazer isso, outra coisa é você chegar nisso através de um processo de identidade e de luta. Eu cheguei no Dolores por conta disso, não foi pelo teatro, mas sim porque eu já tinha uma trajetória política, e foi justamente isso que encontrei aqui. Então passamos a ver todo um processo de leitura política. Mas aí as outras pessoas com trajetórias distintas da minha podem falar melhor que eu. Acho que todos ganharam muito com isso, todos os que tiveram contato com a *Saga* recentemente não deixaram de ter um

ganho. Tem algo que fazemos que é muito interessante e vai além do estudo, que é o teatro mutirão, procurando entender o que é isso, que é fazer tudo o que nós nos propomos, desde o figurino até o café, das cenas à direção. Enfim, buscamos entender o mutirão não como um processo de trabalho árduo, mas sim a partir de uma visão positiva, de estar junto com todo mundo, sair pra tomar umas; é cansativo, chegamos ao final do dia acabados, mas isso que é legal, de chegar ao fim do dia e dizer “Pô, bacana, conseguimos assentar os azulejos”. Então é um trabalho muito interessante, um trabalho em que se está todo momento sempre brincando, sempre interpretando, cantando, tirando sarro um do outro. E isso também faz parte da formação. Em todo o período de montagem da *Saga* as pessoas tiveram contato direto com isso, às vezes elas não estão preparadas pra isso, e é só no desenrolar do processo que elas vão adquirindo essa consciência, do por que deste processo e sua importância.

Acho que na *Saga* o grupo deu um salto grande no sentido de ser reconhecido na cidade, nós éramos um grupo que tinha militância, trajetória, o *Sombras* foi uma peça legal, nós chegamos a circular em alguns lugares, nos assentamentos do MST, Engenho Teatral... Conseguimos circular bastante na cidade, aqui ficamos durante um bom tempo em cartaz. Veio bastante gente assistir, houve um debate muito legal. Mas, a *Saga* foi algo estrondoso, a gente ficava pensando “caramba mano, o que é que a gente escreveu? Que porra é essa?”. Começou a vir duzentas, trezentas, chegamos a ter seiscentas pessoas num só dia, se apresentando todos os sábados. No sábado passado havia quatrocentas pessoas, no outro teve seiscentos, no outro teve trezentos. Perguntávamos o que estava acontecendo, as pessoas vinham de longe para assistir, comentar. Daí nos demos conta de que estávamos fazendo uma coisa séria, não que nas outras não houvesse seriedade, mas na *Saga* pudemos nos dar conta da responsabilidade e do pepino que tínhamos... As pessoas estavam vindo de todos os lugares, queriam entender a discussão, ampliá-la. Conseguimos provocar uma discussão. Pensamos “e agora? O que vamos apontar para eles no sentido da organização?”. O bicho tá pegando? Então partimos pra cima! Mas, como? Hoje os movimentos sociais estão meio esquisitos, meio embrenhados com o Estado e o poder, não há mais referências políticas para as pessoas militarem. Então acho que esse é um grande imbróglio. E teve também o nosso reconhecimento na categoria, reconhecimento pelos outros grupos, por sermos uma companhia teatral que realiza isso, mas também de um modo prático, se mostrando além disso, participando do Movimento dos Sem Terra, Movimento dos Sem Teto, participando de ações culturais. Acho que esse foi o grande lance da *Saga*.

No âmbito do grupo ocorreram também algumas transformações, pois antes o grupo era menor, mais compacto, em certo sentido era mais unido, nos organizávamos em casa mesmo, então era algo mais íntimo. Havia dez, doze pessoas, havia uma proximidade maior. E de repente aumentamos para vinte e cinco pessoas. Então naturalmente você fica próximo das pessoas que você já tinha um contato maior. Isso é algo normal num grupo desta dimensão. Mudou um pouco a relação que tínhamos antigamente. Mas, é muito legal, pois cada um destes vinte e cinco integrantes também está reverberando em outras coisas, enquanto professor, músico, ator e etc., em outros lugares...

É importante falar também que na *Saga* nós partimos do espaço que tínhamos, é sempre aquela coisa, se você tem um palco, então tem de trabalhar naquele quadrado. O CDM era o nosso espaço, então trabalhamos com ele. Surgiram questões sobre como seria a peça, as ideias vinham e a gente ia delimitando no próprio lugar. Decidimos fazer uma palhoça onde receberíamos as pessoas, onde elas poderiam ver o painel que nós grafítamos. No corredor do CDM decidimos que aconteceria a migração. Em linhas gerais, fomos trabalhando com o que tínhamos, e esse é o nosso espaço de fazer.

Fizemos as cenas mais dentro da sala de ensaio, mas muitas coisas foram aparecendo já na área externa. Por exemplo, o próprio coro do Marx. Pensamos que daria pra fazer um coro que acompanharia o público até chegar ao principal espaço cênico, embaixo do morro. Desde que surgiu a ideia do Luciano ele propôs que o menino nascesse do barro – tinha a ideia de criar um ambiente com buracos, e a gente ia sair enlameado. Porém no decorrer de todo processo a coisa vai mudando. Chegamos à solução de como descer o menino do alto do barranco, pensamos também em aproveitar o morro, em criar uma favela, ideia que surgiu quando estávamos observando o espaço. No princípio havia a ideia de criar mais barracos, no entanto a proposta foi abandonada ao longo do processo, pois aquele que fizemos já dava conta do recado. Mas é isso, trabalhamos com espaços assim como o *Sombras*, com a arena arbórea, pois já tínhamos pensado em fazer um teatro de árvores, uma arquibancada no próprio morro. Havia a proposta de fazermos o percurso até chegar ao local onde iríamos encenar a maior parte da peça. No *Sombras* a gente também começava na frente do CDM, no meio havia outras cenas, depois vinha o percurso até a arena arbórea...

Tínhamos para a *Saga* a ideia de fazer o primeiro ato, dois segundos atos paralelos e um terceiro ato, que era a festa. Seria um segundo ato interno, que foi o que acabou virando o *Insônias de Antônio*, e o externo que seria na arena, mas como o

processo da *Saga* foi muito louco, muito grande, muito trabalhoso, nós não conseguimos dar conta da parte externa. Tentamos na estreia fazer algumas cenas externas, mas não ficou legal. Depois conversamos se valia a pena manter o segundo ato. Daí nós tivemos de abandonar a ideia do segundo ato. Deixamos de fazer inclusive a parte interna, que até estava rolando, mas não tinha motivo para deixarmos somente ela, porque o espaço não ia comportar todo o público. E a ideia era essa também, tentar fazer que uma pequena parte fosse privilegiada, ficando na parte de dentro, mas a maioria da galera teria de ficar lá fora, no frio. Enquanto uma galera ficaria aqui sentada, a maioria ia ficar lá passando frio, era pra ser desconfortável, privilegiar uma minoria em prejuízo da maioria, que é o que acontece na sociedade. Mas nós não conseguimos estruturar bem isso...

Para mim, a diferença de fazer este trabalho em um espaço aberto é, em primeiro lugar, o distanciamento. Quando você está em cima do palco o resto das pessoas está numa posição mais neutra. Quando fazíamos o *Sombras*, tinha uma passeata, a gente chamava a galera, dava o microfone para que eles se expressassem, às vezes nós pegávamos o público de surpresa, às vezes combinávamos. Tinha uma tropa de choque, daí nós íamos pra cima das pessoas, eles se assustavam, porém nós botávamos todo mundo para participar. E a *Saga* também tem isso, a gente bota a galera pra carregar os caixotes, tomar um café juntos, para entrar no carnaval e ajudar a construir a peça. Acho que essa é a grande diferença deste distanciamento. Fazer deste modo é mais interessante. Já fizemos de outras formas também, o *Casa de Dolores* talvez chegasse mais próximo disso, ele era menor, mais intimista, fazíamos na sala de uma casa. Então era legal porque as pessoas ficavam ali sentadas do nosso lado, era mais focado nas músicas e o pessoal fazendo cenas, mas acho que na *Saga* a gente radicalizou em relação ao espaço...

Voltando a falar de reconhecimento, a história do prêmio Shell foi muito interessante. Nós ficamos sabendo da indicação aqui mesmo, a notícia chegou não me lembro por quem. Ficamos surpresos, num primeiro momento ficamos empolgados, depois respiramos e dissemos “que merda”. Estávamos chutando o balde, por não fazer um teatro convencional, mas ao mesmo tempo reconhecemos a repercussão do prêmio. O interessante foi que uma banca de jurados nos colocou nesse meio. O grande lance foi perceber que a gente estava falando pra muita gente, inclusive até para a burguesia, para a elite, pois eles vinham assistir, estavam achando que nosso trabalho deveria ser mais comentado e premiado, enfim, divulgado em outras áreas. Então na sequência da notícia

da indicação para o prêmio tivemos também um embate, “o que fazer agora? Receber ou não o prêmio?”. Corríamos o risco de sermos coniventes com um teatro burguês, que carrega essa coisa da meritocracia. Como julgar que um teatro é melhor que o outro? Premiar esse e não premiar o outro, aí entra a subjetividade de cada um etc.. Então já começa por aí, essa coisa do mérito, de dizer “esse vai ser melhor, esse não”. Discutimos também o que era a empresa Shell, o que ela representava para o capital, as guerras que ela financia. Então chegamos à conclusão de que não poderíamos chegar lá e levar um prêmio destes. Ficamos um bom tempo discutindo sobre o quê fazer e fomos chegando a algumas conclusões, que era fazer algum tipo de protesto, ir até lá e conseguir denunciá-los de algum modo, fazer uma intervenção que gerasse a discussão que fazíamos no Dolores. Tivemos a ideia de chegar lá e fazer aquela coisa do óleo, pois o protesto tinha que ter algo a ver com petróleo. Chegamos à ideia de ler um texto e fazer esta cena com o óleo, depois discutimos quem iria até lá, quem iria participar efetivamente... é claro que eu queria estar lá, eu fui um dos primeiros a querer estar na premiação. Fizemos um plano sobre como entrar e levar o óleo, não sabíamos se iria ter revista e etc.. No dia do evento já havíamos decidido o recado a passar, mas não sabíamos a repercussão que isso ia dar. Também foi legal porque nós consultamos outras pessoas do teatro a fim de tentar entender o porquê de estarmos nesse meio, daí alguns disseram “é importante”. Foi então que decidimos participar e dar nosso recado, não simplesmente negar. Nós já estávamos fazendo teatro há muito tempo, e às vezes vem alguém da elite e faz algo agora e vira novo, vem um figurão e faz um negócio que, como essa parte (da classe burguesa), não viu o que a gente fez, isso vira novidade na mão desses caras. Então pensamos em ir até lá, tentar provocar discussão, até para as pessoas saberem o que a gente está fazendo aqui. Por isso fizemos um texto curto, que falava das crianças mortas em guerras financiadas pela Shell, falava da meritocracia. Fizemos a cena, foi emocionante, e teve muita repercussão também, muita gente batendo...

De início achávamos que não levaríamos o prêmio, mas faríamos a intervenção mesmo assim, a ideia era ser mais tumultuoso do que realmente foi. Pensávamos que não iríamos ganhar, estávamos concorrendo com a mulher do Paulo Autran que havia doado todo o acervo dele. Então era um prêmio especial, havia várias categorias e apenas uma categoria especial. Estavam concorrendo a mulher do Paulo Autran, a mulher do Marcelo Tas que estava com uma peça bombando, nós e mais duas companhias. Fizemos uma investigação, chegamos perto da mesa para saber qual seria o

momento da premiação, acho que era a quinta categoria a ser anunciada. Pensamos: “vão anunciar nossa categoria, outro indicado vai ganhar, e na próxima premiação será o momento de subir ao palco e fazer o negócio”. Mas antes disso a apresentadora nos anunciou, “o vencedor é... Dolores boca Aberta”. “Fodeu, cara!”, pensamos! Havia chegado a hora, subimos e fizemos o que tínhamos de fazer, foi muito engraçado. Saímos de lá e fomos para o boteco com o troféu na mão e entramos na internet para ver a repercussão. Foi muito legal porque muita gente gostou do que a gente fez, a maioria gostou. Claro que sempre tem aqueles burgueses hipócritas que questionaram o motivo de nós não termos rejeitado ou devolvido o prêmio, enfim, porque não queimamos o dinheiro e etc.. Nós nem respondemos, só fizemos declarações pelo blog, todo mundo mandando mensagens para nós. Daí os amigos que entraram no blog começaram a responder, nós nem chegamos a entrar na briga. Havia muitas pessoas do nosso lado e nós ficamos só observando. Além da publicação do texto, também postamos uma carta, não demos entrevistas, só dissemos que haveria uma declaração no blog...

Indo para outro assunto, sobre a relação do nosso trabalho com a questão ambiental, nós temos a ideia de fazer um teatro com árvores, onde as árvores formem uma copa, gerem uma acústica e etc.. Em relação ao trato com os espaços, o CDM é uma área verde do bairro, por mais que não conseguíssemos transformar o espaço do modo que a gente gostaria, ou seja, com uma pista de caminhada, com mais árvores, queríamos estender a área verde. Além disso, tem a questão da permacultura, que é uma construção ecológica, um formato de construção e organização junto com a natureza, de usar matéria prima limpa, reaproveitando o material etc.. Então há tanto a arena arbórea quanto a ação da permacultura que já está acontecendo no assentamento Irmã Alberta, onde o Dolores, com outros parceiros, tem um lote coletivo onde a ideia é que se plante para a agricultura de subsistência, no intuito de produzir um alimento saudável, sem agrotóxico. A própria construção da casa do assentamento é feita a partir do processo da permacultura, onde é utilizada a terra que está ali, fazendo o reaproveitamento da água e utilizando matéria prima ecológica para fazer as telhas, um material de reuso, que não é lixo, que você ainda pode usar muito... Outra iniciativa é a Comuna Dolores, em Guaianases, nós temos um terreno de mil metros quadrados onde uma galera do grupo vai morar, umas quinze pessoas. A ideia é fazer uma casa coletiva, onde as pessoas terão suas unidades de moradia, mas o objetivo é morar de forma coletiva, com espaços coletivos: cozinha, lavanderia, biblioteca, quintal, etc.. E a construção também será baseada em princípios ecológicos, através da permacultura, utilizando material de reuso.

O terreno fica em Guaianases, perto do antigo cartório de Guaianases, pra cima da escola Pedro Taques. É um terreno que irá comportar dez unidades de habitação, com uma dimensão razoável para cada família. Além disso, uma grande área onde iremos construir um salão e uma cozinha, um espaço onde a gente vai construir junto o nosso jeito de viver, além de poder abrigar futuramente um estúdio musical comunitário, uma academia comunitária... Enfim, temos todo um espaço para ser dividido e compartilhado, tentar criar uma nova forma de se relacionar, entendendo que a ideia da casa, da estrutura individual tem muito a ver com o consumo, essa coisa de casal, de casar e ter de comprar um milhão de coisas. A gente pensou “Pô, vamos morar juntos não precisamos de quinze geladeiras, vamos comprar três e todo mundo usa”. A proposta é trabalhar com a ideia do anticonsumo, onde todos possam desfrutar dos utensílios de uma maneira coletiva. Então é bem aquela ideia de acabar com o consumo supérfluo, às vezes nós gastamos sem precisar. Então iremos começar, ou melhor, já estamos no processo de enviar projetos pra dar início à construção, provavelmente este ano já vamos começar a construir a casa e os espaços. Nós gostaríamos de ter uma ação ecológica ainda maior, até porque nós temos um espaço grande aqui no CDM, mas não conseguimos dar conta de tudo, porém acho isso muito interessante.

Eu acho muito legal a experiência do Alma, até por eu já ter tido a oportunidade de presenciar o trabalho de vocês nos condomínios, fizeram um trabalho de reciclagem, com uma peça de teatro, acho que isso é bem legal, precisamos fazer mais ações de forma conjunta.

Por fim, eu até rio da situação, mas eu gostaria de falar também do meu CD⁶, que está disponível. É um CD que tem muito do Dolores. Ele é composto de músicas que fizemos juntos, com o Lú, a Nica, o Danilo, o Fê e etc.. É um CD muito coletivo, todos participaram e ajudaram. Eu queria que a galera participasse, nem que fosse só pra gravar as palmas, eu faço questão de ter todo o mundo no CD. Eu poderia ter feito mais quadrado, aquela coisa de baixo e guitarra, mas faltariam as pessoas, por exemplo, pensava “pô, o Danilo tem que fazer um violão lá”. Poderia ter resolvido de forma mais simples, como fizemos deu muito mais trabalho, mas essa era a ideia do CD. Tá aí e vamos ver o que vai virar.

6 CD Sujeito Periférico, de Tita Reis. Produzido por Renato Gama e Ronaldo Gama.

Todos os santos e demônios em cena (e na vida?): a intensidade, a força e a complexidade de Ananza Macedo, na sua experiência com o coletivo Dolores⁷

A conversa com Ananza foi extremamente divertida, mas também dolorosa, sem papas na língua, ela disparou palavras carinhosas e palavrões como polos contraditórios e complementares de uma mesma dialética de vida e rasgou seu relato com paixão e criticidade, raiva e integridade.



Greve. Augusto de Campos.

Eu me chamo Ananza Macedo Pereira dos Santos, Pereira dos Santos eu tiro por questões pessoais. Eu gosto do Macedo, não é igual banana, que todo mundo tem e dá pra comprar em qualquer lugar, então eu uso. Mas eu optei por usar Ananza, o nome é esse mesmo, está registrado no cartório, esse é meu nome. Eu nasci aqui em São Paulo, no Ibirapuera, porque minha mãe trabalhou no Ibirapuera. Mas desde sempre morei na Cohab 2, em Itaquera. Eu costumo brincar dizendo que colocamos a primeira pedra naquela Cohab. Eu tenho 26 anos, mas minha mãe mora lá há trinta anos, o meu irmão

⁷ Entrevista concedida a Alexandre Falcão de Araújo, na tarde de 11 de maio de 2012, na arena arbórea do CDC Patriarca, Zona Leste de São Paulo. Transcrição de Diego Scalada, transcrição de Alexandre Falcão de Araújo.

nasceu lá. E ela foi pra lá grávida. Moramos em um dos primeiros prédios, é mesmo a primeira pedra, literalmente.

Além de fazer parte do Dolores, eu trabalho como educadora, aqui do lado, no José Bonifácio, uma escola da prefeitura, e também trabalho no Figueiredo Ferraz, pelo mesmo projeto, que é a Academia Estudantil de Letras. Lá a gente tenta – já que com o tempo que temos é quase impossível - trabalhar a teatralidade com os alunos a partir dos autores que cada aluno defende. Trabalhamos com literatura e teatro, no contra turno da escola. Também atuo no CEU Vila Atlântica, que fica perto do Pico do Jaraguá, onde eu trabalho com a Mitologia dos Orixás para a formação de professores. É mais gostoso de trabalhar porque é uma parte que eu domino e gosto mais, porém... é difícil explicar sem uma certa ironia, os preconceitos são muito velados. Por exemplo, a professora chega e fala “você vai me contar estas histórias, mas eu não quero trabalhar o conteúdo delas com as crianças.”. Então “paciência”, este é nosso país, miscigenado e sem preconceitos, mas tudo bem.

A minha história com o Dolores tem a ver com o fato de eu ter estudado com o Gustavo Idelbrando, o Guga, na Faculdade Paulista de Artes – FPA. Eu saí da faculdade em 2008. Daí no começo de 2009 o Guga me mandou um “*scrap*” no Orkut, dizendo “preciso falar com você urgente!”. Daí eu pensei, “é *spam*”, não vou responder. Logo depois me mandou outro recado deixando o número de telefone. Eu pensei em ligar pra ver se era ele mesmo. Liguei e ele disse, “olha, a gente tá com um projeto assim, o projeto da *Saga do Menino Diamante*. Tivemos um problema com outro grupo, que utilizava o espaço também, a companhia do Balaio, um grupo circense, o projeto era conjunto, mas agora precisamos de gente para compor o espetáculo”. Na época, como eu trabalhava mais como cantora do que como atriz, pensei, “tudo bem”, ou seja, de certa forma, eu sou a única contratada deste grupo. Fui contratada para trabalhar no projeto da *Saga do Menino Diamante*, uma ópera periférica. Naquela época eu me sentia contratada, e muito. Entrei no grupo em fevereiro de 2009, já no meio do processo da *Saga*. Não havia acompanhado as aulas do Scapi, que foi de onde saiu a maior parte da pesquisa do projeto. Não trabalhava com teatro da maneira como o Dolores trabalha.

A última experiência que eu havia tido antes de vir pro Dolores, foi circense. Eu trabalhava com Circo Teatro, com o Fernando Neves, que eu adoro. Por mais que ele trabalhasse com “Os Fofos Encenam”, o pensamento filosófico é outro, e embora ele assinasse como diretor, ele é ao mesmo tempo o diretor mais colaborativo que já conheci

em toda minha vida. Aqui eu encontrei mais imposição de pensamento do que quando fiz Circo Teatro com o Neves. Fiz um estágio nos Fofos, então a minha pesquisa anterior era bastante corporal, embora não tivesse o foco no épico. Quando você vai trabalhar com Circo Teatro, os recursos são muito épicos, a triangulação é feroz, aliás, o circo teatro só acontece se houver triangulação, a gente precisa levar em consideração a presença do público. Então eu vim desta experiência. Eu tinha de ter estímulos para poder ir para as cenas, e eu não tive esse estímulo, pois esse estímulo foi dado pelo Scapi. Eu era um boi na linha, ficava na minha...

Eu me sentia perdida, despolitizada. Tanto que foi um termo que eu abolia e odiava até o ano passado, achava que era um termo preconceituoso que não dizia respeito ao ser humano. Tal pessoa não é simplesmente não politizada, às vezes ela não viveu tanto ou no mesmo lugar que você, daí ela vai ter outras experiências. Porém, despolitizado acho um pouco preconceituoso, às vezes deixamos de lado uma pessoa que talvez poderíamos conhecer, ainda que ela não pegue na enxada, mas outras tantas coisas ela vai fazer em comum com o seu pensamento. Me senti um pouco assim, demorou para passar, eu diria até que não passou completamente, mas estou mais feliz.

Agora eu me pergunto: qual a função do teatro para o Dolores? Então, acho que é algo assim, indefinido, não tenho isso definido. A gente diz que é um horizonte épico, e que o épico trabalha mais com as questões sociais, não no sentido de modificar o pensamento, mas pelo menos no sentido de levantar as questões para o público, lembrar que existem essas questões. Só que às vezes nós nos perdemos, por sermos um grupo que não se diz só de teatro, por sermos um grupo de arte, por termos outros vieses que queremos pesquisar. A questão não é saber se é certo ou se é errado, há muitas questões estéticas, às vezes chatas pra caramba. Acho que precisamos pesquisar um pouquinho até mesmo pra dizer não às questões estéticas.

Por exemplo, a gente quer bater no pós-moderno, pode bater, mas temos de entender o pós-moderno, e acho que nós não temos esse entendimento, é importante saber que existem outros vieses do pós-moderno, e pode ser que algo disso seja aproveitável. Eu acho que tem muita merda por aí, não!? Muita coisa que eu jamais faria, há algumas coisas que vejo e falo “Jesus, abana! Chuta que é macumba!”, uso todas as religiões pra acabar com essa merda. Porém é legal conhecer, é legal ter um contato. Acho que esse foi meu problema e minha virtude durante a faculdade. Eu ia pra conhecer, sem me importar em entender ou não, sem me importar se era o que eu queria ou não, mas ia conhecer pelo menos pra falar mal. Tenho essa impressão, às vezes a

gente xinga e fala mal de algo que a gente não conhece, às vezes tem coisa boa ali que dá pra ser aproveitada. Por exemplo, o Circo Teatro, às vezes a gente fala mal sem saber, mas o tônus que a gente busca, caso fizéssemos exercícios circenses, nós o teríamos muito mais. A triangulação, a precisão do artista circense e etc.. Se fôssemos pesquisar os exercícios circenses, o que fazemos agora seria mais eficaz. Tem um monte de coisas que se fôssemos pesquisar, a gente iria beber mais e gozar mais. Estuda-se o épico, só que... Bem, como a lei diria, ou melhor - a lei e todos os teóricos que estudam e tratam da briga entre Stanislavski e Brecht - para Brecht evidenciar uma contradição, ele precisa beber do modo de trabalho, da catarse, desta maneira catártica de trabalhar com Stanislavski, a fim de poder exemplificar com mais força o épico. Este lado Stanislavski, este lado mais realista da coisa, de se aproximar para se distanciar efetivamente do objeto, nós estudamos pouco. Então, há um estudo profundo do Brecht, do que há no teatro épico, que não é só Brecht, faço referência a ele porque é o mais conhecido, mas também trazemos muito da nossa experiência, a fim de poder casar, e se a gente conseguisse casar isso e a partir daí juntar o melhor do melhor, seria um mar de delícias. Mas, não existe um mar de delícias, o dia que tiver será o maior presente que vou ter.

É interessante pensar de onde eu vim e quais são as minhas principais influências políticas e estéticas. Nasci na greve, vivi na greve, nela me formei, eu colocava banana no escapamento dos carros lá no palácio dos Bandeirantes... Minha mãe trabalhava no Hospital do Servidor Público Estadual, o Hospital do Servidor, desde que me conheço por gente, faz greve... qualquer dia eu te mostro o holerite antigo da minha mãe, não é que é miserável, é nojento. Se atura muita coisa lá dentro, apanha-se de usuário, a área da saúde não sei se chega a ser pior que a cultura, mas está quase lá, até hoje o ticket-refeição é 4 reais. Hoje no almoço eu gastei 36 reais brincando para duas pessoas, e não foi aquela maravilha. Minha mãe ia pra greve com a gente. Então desde pequena eu cresci e foi assim. Cresci na greve, reivindicando coisas. Passei o colegial brigando com o professor quando a aula era ruim e também brigando com eles por melhores salários. Fui pra faculdade, não pagava porque tinha bolsa, mas fui pra faculdade, dizendo “mano, eu não pago, mas vocês pagam pra ter uma educação de merda!” Sempre foi assim, mesmo antes de saber quem era Marx, quem era fulano ou sicrano, para mim isso tudo é um bando de nomes que dizem o seguinte “Meu, precisamos e temos o direito de viver melhor e ponto!”. Eu não preciso – desculpe o termo – dar a bunda para ganhar uma migalha e achar que isso é bom, essa é minha

posição política. O posicionamento do grupo é que temos um horizonte socialista, com um pensamento fincado nas ideias de Marx... quando digo isso tenho vontade de ficar em silêncio, porque me parece que isso é algo importante, mas que não é tão simples de expressar...

Para alguns este pensamento é mais claro, alguns estudam bastante, mas o problema é desenvolver isso em prática, trata-se da parte mais difícil. Muitas vezes esse pôr em prática é justamente a ocasião onde aparecem os problemas, onde há crises existenciais, é quando a gente ouve “ah, eu quero sair do grupo!”. Minha voz fica até um pouco embargada, porque é muito difícil você não dar o cú pro Capital, é muito difícil você aceitar comer o mínimo por um ideal, é muito difícil você abdicar da sua cerveja, tem vinho que eu só fui conhecer aqui, eu tomo vinho Chapinha que custa quatro conto, e está bom, isso pra mim é vinho bom. Então é estranho, a gente se estranha, mas é normal, são vinte e cinco pessoas tentando conviver, dá ruído, se desse tudo certo aí é que teria algo de errado.

Do ponto de vista estético, eu passei a minha vida inteira dançando afro, eu comecei quando tinha 9 anos, com uma guria chamada Rita , que é do Afro 2, uma associação cultural da Cohab. Porém eu ia principalmente por outros motivos. A minha família tem uma história pessoal, de que o meu pai tinha feito mandinga pra gente. Aí a gente foi no terreiro pra tirar a mandinga. É um rolo da porra. Daí eu digo que se fosse pra ter uma religião, fatalmente seria essa, mas dessas questões eu não estou muito afim. Não tenho saco pra religião, apoiar nossos erros em algo que não existe é muito fácil e eu gosto de viver de maneira complexa. Então eu comecei a tomar gosto pela dança, ia apenas pela dança. Eu dancei dos nove até os dezoito anos. Mesmo quando eu comecei a jogar vôlei, com dez anos, eu continuava indo nos dois, e era difícil conciliar. Com dezoito anos, que foi quando eu entrei no cursinho, eu parei de jogar vôlei e parei de dançar. Só que quando entrei na faculdade, com dezenove anos, tudo o que eu fazia eu colocava um movimento de dança afro. Não gosto do Stanislavski porque eu nunca consegui me sentir uma alface, eu tiro um sarro, é cômico, porque eu nunca consegui brotar da terra, nunca consegui me dissolver não sei da onde, eu acho tudo isso uma grande palhaçada, prefiro partir de coisas mais concretas. Então o teatro épico me encantava mais. No último semestre da faculdade eu tive um contato maior com o Circo Teatro, onde acontece o que eles chamam de não psicologizar as coisas, as coisas acontecem e terminam ali mesmo, você vai e come um *dog* porque nada te afetou. Não necessariamente nada te afeta, mas a questão é muito mais simples, e também o que me

atraía era o pensamento político e histórico do teatro épico. Acho que o Neves puxava um embasamento histórico e político mais engajado, até pra querer dizer algo, tocar o dedo na ferida, e às vezes isso não havia na faculdade, que foi onde eu tive muitas experiências. E então esse teor mais crítico era o que me atraía no teatro épico, sabe quando você quer condensar duas coisas numa só, eu tinha essa vontade, tanto que tentamos fazer isso no *Justiça Divina*, mas não fomos felizes, porque turma de faculdade é uma merda, um querendo uma coisa e outro querendo outra, é muito produtor pra pouco ator, daí era foda muito difícil.

Então, a dança, o esporte, o circo-teatro influenciaram muito o meu trabalho. Eu costumo brincar que por causa do esporte – bem, eles brigam comigo por causa disso – eu não tenho preguiça de ensaiar, só que o combinado pra mim não sai caro, aliás, a maneira de lidar com o relógio, com os compromissos do Dolores é uma coisa que me irrita. Acho que isso é derivado do esporte, se eu não chegar em tal horário o juiz não me deixa jogar, não porque é um pentelho, mas porque faz parte do jogo, foi um combinado. O combinado foi todos estarem lá em tal horário, prontos para o ataque. A mesma coisa em relação à Rita, no Afro 2, ela é religiosa nesse sentido, ela é chata. Não que eu seja pontual, muito pelo contrário, aliás acho que eu estou a menos pontual de todos os tempos, só que ensaio é ensaio. Treino de vôlei é assim, você não irá atacar no jogo se não atacar bem no treino. Então se você vier em qualquer ensaio, você vai me ver ensaiando do mesmo modo como eu enceno. Quero dizer, muda alguma coisa, tem uma emoçãozinha a mais, tanto que eles brincam e dizem “Ah Ananza, você não fica nervosa!?” – aliás, mostre essa parte para o Alexandre Mate – o dia em que ele veio, houve o maior burburinho, “cara, o Alexandre Mate está aqui”, e não sei o quê, “temos que ter uma boa apresentação”, e eu, “uma boa apresentação o caralho, ele não é minha mãe!”, com minha mãe já é diferente, foi ela quem me pôs no mundo, não que eu a canonize, mas tenho de fazer do jeito que sempre faço. O compromisso que eu tenho com ele é também o que tenho com os outros, não é que eu esteja desmerecendo a figura dele, muito pelo contrário, você sabe que eu gosto dele pra caramba, mas é isso, eu tenho um compromisso com o público, então eu brigava quando começava às 10:10, o certo é começar às 10 horas, para que as pessoas se programem para chegar aqui às dez horas, se ela chegar aqui às 10:15 ela vai perder 15 minutos da peça.

Mudando de assunto, eu vou falar um pouco do carnaval Contra-hegemônico, e é curioso, porque antes do Dolores eu participava do carnaval hegemônico, do carnaval da X-9 Paulistana, por exemplo, ou da Leandro de Itaquera, onde só tem pelego. Eu

participava a trabalho, ia pra dançar afro, por exemplo, fiquei muito tempo ajudando o Edinho, que também era do Afro 2. Então eu elaborava a coreografia para as alas afro. Eu fazia este trabalho, mas chegou um momento em que eu não conseguia estar em dois lugares ao mesmo tempo, eu acho que na escola de samba é muito manipulado, não é que é mal feito, pelo contrário, é muito bem feito, porém a maneira como ele vem sendo tratado é que é a parte ruim, inclusive se vende “Nova Schin”, é ruim não é? A cerveja é muito ruim, não dá pra ficar bêbado e sim com dor de cabeça no dia seguinte. Por isso, no início eu não vinha para o Carnaval Contra-hegemônico, mas de uns tempos pra cá tenho vindo. A gente tinha problema para trazer as pessoas até o CDM - não só em relação ao carnaval, mas a todas as oficinas – o espaço é gigante, a comunidade tem referência deste local como tomado por usuários de drogas e não como espaço para apresentações, para grupos de teatro, que tem uma gestão diferente, que tem outro pensamento, diferente do da escola, diferente do posto de saúde, pois estamos no meio, entre uma escola e um posto. E como é que vamos fazer isso? “Ah, traz o povo pro samba, que pro samba eles vêm!”, então foi aí que começou a ideia do samba, mas tem gente que não vem justamente porque é samba. É uma maneira de agregar? Sim. Está próximo deles? Sim, Vai chamar o povo? Vai! Começou assim. A gente ouviu uma, duas ou três vezes um samba e já sai cantarolando, então tudo bem, dessa forma pode ser fácil passar alguma coisa, talvez dizer sobre o modo como a gente se organiza, o modo como lidamos um com o outro, ou o quê almejamos. Além disso, o grupo é muito festeiro, o grupo gosta muito de ir pra rua e bagunçar, sem propósito nenhum, se desse a gente sairia toda a semana pra fazer um barulho porque a gente acha legal, porque a gente acha que todo mundo tinha de aproveitar, aqui não é só um bairro dormitório, as pessoas precisam se encontrar mais, tem muita gente que critica o bairro porque não conhece. Há muitas coisas aqui neste espaço que são criticáveis, no próprio grupo e nos outros grupos que ocupam aqui, mas é outra maneira de lidar com o espaço. Por isso surgiu a ideia do bloco Unidos da Madrugada. Problema é que de madrugada é difícil, a grande maioria trabalha no dia seguinte e os empregadores não irão entender se você chegar e dizer “olha, eu cheguei atrasada hoje porque que eu fiquei bebendo com meus amigos, tocando samba”, eles vão me mandar tomar no cú e pedir pra eu arrumar outro emprego. Então, o projeto não era viável por conta disso, mas este ano fizemos uma parceria fantástica com o Jhony Guima, ele é fora de comum, tendo ou não tenho dinheiro ele aparece, ele nos ajudou muito em percussão. O que eu sabia tocar, era de tocar no balde quando acabava a força, ou melhor, na minha casa não acabava a força,

cortavam a luz. É engraçado lembrar, aí a gente fazia o pagode do balde, com balde e frigideira, tanto que eu toco melhor prato que tamborim, era gostoso, um pagodão, o samba da vela em casa vinha gente, era muito bom. Então a gente começou a fazer e deu no que deu, esse carnaval de 2012 foi super gostoso, tinha gente pra caramba, as pessoas saindo de casa pra ver, meus alunos aqui da escola foram, e eu bêbada, hoje eu rio à beça da situação, mas tudo bem!

Agora preciso contar mais sobre a *Saga*. Ela fala do ser social passando pelas curvas todas que a gente passa na vida, e a maneira pela qual ele lida com essas coisas, porque impositivamente temos várias determinações sobre como viver, todas elas sociais, são coisas ditas para serem assim. Não acho necessariamente que não é pra ser assim, mas existem outros modos de se viver, e a gente quis trabalhar com este ser que passeia pelas coisas. Ele nasce no hospital ou nasce – assim como quisemos mostrar – do barro, já que filosoficamente falando quase todas as mitologias trabalham com o ser humano que nasceu do barro. E ele vai passando por uma série de coisas, num primeiro momento ele está lá, sem nada, e ao longo da vida ele vai descobrindo o seu temperamento através dos não que ele recebe da vida, dos pais, da escola e etc.. E então ele se forma um ser humano. Acho que o que quisemos dizer é: em que tipo de ser humano você está se transformando com todas essas influências que está recebendo? É um ser humano que eu vejo na escola, crianças que não se abraçam, que não se olham, que são números, que nasceram para ser – não tenho nada contra essas profissões – *office boy* ou atendente de *telemarketing*, onde você não pensa, é a empresa que pensa por você, e você vai lá, cumpre o seu horário e tudo bem, ninguém nem quer te ver. Mal você vai ter dinheiro para fazer a compra do mês, porque o salário de um atendente de *telemarketing* só é suficiente pra pagar a compra do mês, talvez até pague sua conta de luz, se você for econômico. Então é isso, nós queremos chacoalhar um pouquinho, algo como dizer “olha, a escola faz isso com você”. Eu tive a sorte de estudar numa boa escola pública, eu estudei no Costa Manso, fica no Itaim Bibi, eu morava na Cohab 2 e estudava no Itaim Bibi, era longe, mas eu estudava lá porque eu também jogava vôlei lá e era onde minha mãe trabalhava. Minha mãe carregava todos os cinco, nós somos uma família de cinco irmãos. Bem, menos a minha irmã porque ela engravidou cedo. Então íamos eu, meus três irmãos e meu sobrinho. Era uma fileirinha, a gente saía às cinco da manhã, todo mundo feliz, e a gente voltava muito tarde pra casa, depois que eu comecei a jogar piorou, chegava em casa à meia-noite e acordava às quatro, todos os dias. E era uma escola tida como modelo, já que o Estado tem algumas escolas modelo. Pra entrar

lá é preciso fazer vestibulinho, essas palhaçadas, só pra manter o padrão da escola, e foi por isso que não derrubaram a escola do Itaim Bibi, porque ela fica bem na frente do Extra, na Avenida Juscelino, do lado do Campana Grill, uma churrascaria do Chitãozinho e Xororó. Era ridículo, eu pulava o muro do Campana pra poder entrar na escola, porque eu chegava atrasada todos os dias. Então eu entrava na churrascaria, pegava a comanda e pulava o muro, era divertido, eu era feliz e sabia, eu sempre falei isso. Eu organizava campeonatos de truco, aos dezesseis anos eu já tinha uma banda, era engraçado.

Mas, voltando à *Saga*, eu fiz parte dos núcleos de figurino e música e tinha alguns blocos de cena. Existia um diretor, mas na prática a gente se dirigia, nós levantávamos as cenas. A cena da religião, por exemplo, saiu quase pronta. Foi engraçado, a gente ficou um dia inteiro brincando com as referências religiosas que tínhamos. Daí através da brincadeira surgiu o bloco dos católicos e os blocos das outras religiões e cada um começou a zoar com o que queria. Chegamos à conclusão de que todas as igrejas, além de tentar explicar de onde vem o ser humano, diziam a mesma coisa. Há um senhor supremo e se ele for cultuado, estaremos isentos de todos os males da vida. Foda, né?! Há alguém que me guia e me protege e então, eu vou fazer cagada. Depois começamos a pirar em coisas que acabaram virando religiões, mas em verdade não as temos como religião. Por isso na cena que faço da religião africana - que é toda uma mistura, não dá para falar que é candomblé, porque é uma mistura - há gente fazendo ginástica, porque há um culto ao corpo que é horrível; na cena católica tinha gente tirando foto, é um culto ridículo à imagem.

Tem aquela brincadeira do “sinto o salvador” que é a mais zoada, muito ridícula. Então a gente começou a brincar e brincar, e justamente brincando com os vários tipos de culto, de ser o culto uma forma para nos livrarmos de todos os nossos males, enfim, a partir disso foi que surgiu a cena, a mais gostosa de fazer, essa e a da escola, ela saiu, só não tinha ainda os macacos, o resto já estava pronto.

Pra fazer as cenas em geral a gente tinha um cronograma, um roteirinho – quando eu entrei ele já estava pronto – contendo vários tópicos que seriam abordados: televisão, religião e etc.. Nós pegávamos esse roteiro e íamos criando cenas, a gente tinha meia hora pra improvisar em cima de cada tema. Na cena da escola a gente pensou “o que é a escola?”, “bem, a escola ultimamente serve para te moldar”. Hoje as crianças ganham até mesmo o material escolar, para não ter o lápis do Mickey e da Mônica, ganham o uniforme, até mesmo o tênis, aliás o mais feio, para que ninguém zoe com o

seu Kichute ou o seu Bamba. Enfim, ela te emoldura para que você saia daquele jeito, sem saber porra nenhuma, pensando da maneira que eles querem que você pense e tudo bem. Eu te juro, sem pretensão nenhuma, pode perguntar para o Cristiano, eu estava sentada em um canto, tentando pensar em alguma coisa, e pensei “por que não brincar com cantigas?” algo do tipo “essa é a história da serpente e etc..” O Tita olhou pra mim e disse “é isso!”. Daí começou a surgir uma letra reversa, e foi assim que surgiu a cena, na base da cachaça, a gente bebia pra caramba. No grupo da música, por exemplo, todo mundo queria fazer parte. No grupo tinha eu, o Danilo, o Renato, o Tita... Teve um dia em que eu e o Tita, bebendo muito, fizemos um samba que foi para o espetáculo. Eu trouxe uma letra super legal e falei “Tita, o que você acha dessa letra?” e ele “vamos beber”. Daí ele sugeriu mudar o refrão, pôr em outro lugar, depois veio o Nandão e disse “olha Ananza, mas a música está sem fim, né? Então vamos colocar que pobre não tem querer”. Era assim, tudo surgia meio espontâneo, mas depois havia muita discussão. Naquela época ainda era menos, agora são vinte e cinco pessoas. Depois da *Saga* o Dolores cresceu muito, porém cada um tem seu horário, sua demanda, seus problemas, seus filhos, parentes e amigos dando problemas iguais ou piores. Há dias que eu não venho, tem dia que outros não vêm, tem dias que a Ananza se irrita, e aí sempre temos todos esses problemas, e a água vai batendo na bunda, tem a questão do fomento, com um prazo para entregar o bagulho, enfim, sempre tem um ficando louco, alguém quebrando tudo, tinha dias que eu tinha vontade de quebrar o cenário, porque não rolava, porque a gente tem um problema de escrever projetos lindos e maravilhosos, mas com pouco tempo de execução e às vezes poucas pernas pra andar...

Às vezes quatorze meses parece muito tempo, mas na verdade não é. Sem contar que o que a gente recebe – não estou criticando o grupo, estou criticando o sistema, porque não dá uma verba maior para a gente trabalhar. Temos vinte e duas pessoas escritas no projeto e com o que a gente ganha não dá, se fôssemos pagar um aluguel de mil reais, o dinheiro acabaria. Por exemplo, eu tenho uma filha, então tenho que trabalhar em outro lugar, tenho menos tempo, não posso ter exclusividade para trabalhar com o grupo, e nem é isso que o grupo quer, o grupo entende que todos são trabalhadores e artistas, têm suas vidas, mas conseguem encontrar um suspiro na arte e na militância. Se todos suspirassem um pouco e trabalhassem um pouco – como no *Direito à Preguiça*, do Paul Lafargue – seria diferente. No livro ele diz que se todo mundo fizesse o necessário, seria preciso apenas uma quantidade X de trabalho. A mesma coisa acontece no Dolores, a gente estuda o livro, mas não o aplica... porque

talvez o meu corpo é mais bonito que o seu, ou talvez a minha força de vontade é maior que a sua. Para trabalhar no Dolores não necessariamente você precisa ser artista, tanto é que a gente não trabalha com esta definição de artista como soberano, do tipo abençoado por deus, como se você nascesse com o dom divino de ser um iluminado. A gente trabalha com pessoas que vão trabalhar, fazer outras duzentas coisas. Às vezes eu faço tantas outras coisas e consigo participar, e é aí que surge a treta, olha eu aqui, por exemplo, meu trabalho começou ao meio-dia, são quatro horas da tarde agora, e hoje vai até onze e meia da noite.

Bom, eu falei um pouco da música, e preciso falar do figurino... o figurino é a minha maior frustração, eu odeio o macacão, que fique bem claro. Na verdade hoje vejo uma função mais concreta pra ele. Mas quando surgiu esse núcleo do figurino, fazíamos parte eu, a Nica e a Vivi. A Nica é super elaborada, eu também já tinha feito figurinos e customização de roupas na faculdade, não era uma maravilha, mas dali saía umas coisas bacanas, estudávamos até mesmo para tentar ressignificar as coisas, me lembro de ter feito um figurino da década de vinte, tive de ressignificar as coisas, até para dar uma mesclada e usando signos dizer o que a gente queria. A gente pegou várias coisas, a gente trabalhava com materiais recicláveis, me lembro da gente ter feito croquis, uma pá de coisas, fizemos um dia de apresentação da proposta de figurino para o grupo... desceram a caneta na gente, disseram “não, vamos usar a porra do macacão”. Então, a primeira temporada foi uma temporada frustrada, ninguém queria fazer, fazia porque tinha uma tabela a cumprir, mas todo mundo de alguma maneira estava desgostoso, foi muito sofrido. Ninguém se sentia contemplado, ninguém se sentia realizado, é muito difícil trabalhar com vinte e cinco pessoas que não sabem largar o osso. Eu me sentia uma realizadora, o que me falavam pra fazer eu fazia. Já imaginou quanta contradição em um grupo que pensa como eu falei anteriormente? Uma contradição louca!

Eu me sentia sem estímulo, porque eu estava trabalhando com um bando de quarentão e eu era uma ninfeta de vinte e três anos, começa por aí, “cala a boca, porque você tem vinte e três anos”, cansei de ouvir isso. Agora eu não ouço mais, porque eu já mando logo tomar no cú, tenho vinte e seis e foda-se, minha mãe e meu pai quiseram me ter depois, é bem por aí. E o que eu entendo em relação a essa diferença de idade é que por mais que eu tenha vivido menos, não posso desconsiderar a sua vivência nem você desconsiderar a minha, precisamos ter uma mescla nesse ponto. Esse era um dos problemas. Além disso, teatralmente falando, havia muitos músicos e poucos atores, e isso dá muitos problemas, não porque eu penso (como se fosse frescura) esteticamente,

mas é que músico é diferente – eu sei disso porque fui cantora de banda por três anos, vira e mexe eu faço alguns bicos porque dá dinheiro, boteco é o que há, se você está passando fome vai cantar em bar, faz três apresentações e já era, salva o mês. Enfim, você acaba entendendo como é que funciona, com duas cervejas você resolve o problema de qualquer músico, as coisas são muito mais simples, mas às vezes elas não são tão simples assim. É difícil de lidar, porque eu tinha acabado de entrar, então tinha que ter humildade, mas sempre tinha gente que não me ouvia. Hoje eu entendo isso, mas antes eu ia pra casa fodida. Eu falava “caralho, mano, vai tomar no cú, o que é que estou fazendo aqui?”, mas melhorou. Esse era o clima da primeira temporada, já a segunda temporada foi gozo, uma delícia, foi bom de fazer, era gostoso. Lembro-me de ter feito umas quatro apresentações doente pra caralho, fiquei até o fim, bem louca, com o nariz entupido, dizendo “dane-se, vou curar essa merda na cachaça”, enfim, queria ficar, pois estava gostando. A terceira foi um pouco frustrada, porque choveu muito, e estamos caminhando para a quarta.

E é importante dizer que o espetáculo não estava pronto quando estreou, nós estreamos porque tínhamos uma data para a estreia. Às vezes a gente brigava porque pensávamos em não estreiar, mas vinha outro e queria estreiar, afinal a gente usa verba pública, e a gente tem de fazer jus a essa verba pública, do contrário é um desrespeito ao outro, desrespeito também às pessoas, à sociedade que financiou o projeto, ou seja, tínhamos de cumprir com o combinado. Foi assim que saiu a *Saga*. A gente fez várias apresentações de ensaio aberto, fazia com o cú na mão porque não estava pronto ainda. Não que na segunda temporada estivesse pronto... Mas, me lembro de que nas últimas apresentações da primeira temporada foi quando a gente mais se divertiu, e por incrível que pareça a segunda temporada foi a que a gente teve mais problemas, o Fernando quebrou o pé no meio da temporada.

Ele se apresentou em um sábado, quebrou a perna na terça-feira de dia, e daí à noite nós estávamos aqui e pensamos no que poderia ser feito. Combinamos de substituí-lo, cada um se encarregou de uma cena que ele fazia e no sábado estava todo mundo lá, dando uma garra, mas na semana seguinte o pai do Guga morreu. Na outra semana morreu mais um conhecido, ficamos perplexos. Toda hora acontecia uma merda e era a época em que estávamos mais dispostos. Estava tudo ensaiado, ensaiamos muito, levávamos mais a sério os ensaios. Havia mais prazer no que fazíamos. O processo de construção já é difícil e quando as ideias não batem fica mais difícil ainda, quando você

não se sente contemplado fica quase impossível, e na primeira temporada estávamos nessa situação.

Não que hoje eu me sinta completamente contemplada, nem acho isso necessário, mas eu estou mais a vontade para dizer quando não me sinto confortável, isso não é necessariamente bom ou ruim, há todo um processo. Acho que em lugar nenhum na sua vida você vai se sentir inteiramente contemplado, mas em algumas coisas você se sente mais confortável. Me sinto mais confortável no núcleo de poesia, onde tenho mais abertura pra falar as coisas, e nem tudo o que falo é lei, porque não existe isso.

Eu não sei responder de cara o que mudou na minha relação com o grupo, para que eu sinta mais à vontade hoje... Acho que é porque eu tenho a política do “vai tomar no cú!”. Numa boa, às vezes a gente está tão carrancudo, por exemplo, hoje vai ter uma discussão “meu osso” (de não largar o osso), mas “que vá tomar no cú”. E quando eu digo isso, estou falando de tomar no cú sem vaselina, porque com vaselina é uma delícia, é babinha, vai que vai, tanto que eles falam “a Ananza é difícil, fala com ela, se ela não gostar, vai te mandar pro quinto dos infernos”, e mando mesmo. Uma das coisas que havia quando entrei e que mudou - algo que mudou mais neles do que em mim, por eu comprar briga, briguei com meio mundo e não tenho problemas pra falar disso, pois acho que todos acabaram crescendo com isso – é que independente da idade e da experiência que tenho houve uma abertura no sentido de ouvirem o que tenho a dizer. Hoje por mais que eu esteja errada - claro que nem sempre estarei certa, mas também não estarei sempre errada – eles me ouvem. Meu celular toca a todo o momento porque as pessoas sabem que eu estou aqui, já dei vários chiliques dizendo “eu chego no horário, se você for atrasar, dá pra ligar pra avisar?”, alguns dizem que lidam com o relógio de uma forma diferente, eu não quero nem saber, vou embora às dez horas. Então houve uma época em que eu saía às dez horas. Isso serviu para que eles se tocassem e chegassem à conclusão de que eu estava com a razão de alguma forma. Então eu saio, independente do ensaio ter acabado ou não, até hoje eu faço isso, estou de saco cheio dos horários, eu digo “olha gente, às dez horas eu vou embora, acordei cedo e estava aqui desde o começo do ensaio, então saio às dez”. Enquanto nós não sentarmos e conversarmos, será assim. Não é que agora sou “especial”, não se trata disso, as pessoas te conhecem, sabem que você não é um mero contratado que fez testes para entrar no grupo. A partir dessa postura somos levados mais a sério, realmente eu

não estava querendo ir para a *Malhação*⁸, sabem que não tenho saco para *Malhação* e se eu tivesse que trabalhar lá eu enforcaria meia dúzia. Então eles acabam te levando mais a sério, há um pouco disso, três anos são três anos, estou indo para o quarto ano no grupo. Há um modo de lidar com essas questões. Aqui eu tenho amigos que são para a vida toda, frequentam minha casa, sabem dos meus problemas e etc.. Então isso tudo ajuda muito, até mesmo quando você se encontra puto com alguma situação do grupo, quando está tudo fodido, sempre vai ter algumas pessoas que estarão lá pra ajudar, então vamos lá resolver isso. É isso o que faz acontecer, há um pouco do gostar e um pouco do meu jeito de lidar com as coisas, que é “tocando o foda-se”, nessa o Luciano sofre, ele é mandão pra caralho, e digo “mano, você vai ficar gritando comigo?”, e ele “sim, vou gritar”, eu respondo “então vai gritar sozinho!”, e só volto a falar com ele quando estiver calmo. Teve um dia que ele disse “eu tenho 37 anos”, eu retruquei “que se foda seus 37 anos, eu tenho 26 e não vou te dar ouvidos”. Assim a gente vai aprendendo a lidar, depois ele pediu desculpas, eu também pedi, mas expliquei que não tinha condições de conversar daquela forma. O Danilo sempre me oferece “colinho”, e eu sempre dou colo pra ele também; a Nica é minha mãezona, mas xingo ela pra caralho; a Didi é minha filhona; eu e o Tita temos uma relação de amor e ódio porém gostamos de trabalhar um com o outro, tenho participação no disco dele, a gente toca junto, eu quebro o pau com ele, musicalmente falando, e é assim que a gente lida. Porém esta forma de um lidar com o outro envolve uma relação mais humana. Teve uma vez que um diretor de escola me pediu um atestado de antecedentes criminais, eu comecei a chorar de rir, lhe disse “pedagogicamente falando, pra quê você quer isso?”, fiquei perplexa, o cara estava viajando na maionese. Mas tudo bem, o que fiz foi indicar pra ele um site onde ele poderia retirar o meu atestado de antecedentes criminais, não iria jamais gastar a tinta da minha impressora para imprimir uma porra destas. São realidades diferentes que implicam em relações diferentes, aqui não é assim uma Brastemp, mas é uma Consul... e essa frase é uma piada infame que me faz gargalhar!

Enfim, uma questão entra na outra, e há muitas questões particulares, acho que acabei falando mais por um viés pessoal, mas também procurei dar uma visão geral sobre o quê é o grupo. De qualquer forma, o grupo é feito de indivíduos, por isso tive de falar também das questões pessoais de cada um, do contrário fica muito vago.

8 Série televisiva de temática juvenil, da Rede Globo, famosa no meio teatral por frequentemente apresentar jovens atores tecnicamente ruins e conteúdo medíocre.

As madeixas grisalhas e as tragadas no tempo do pensamento: imagens da delicadeza e perspicácia do relato de Danilo Monteiro⁹

Danilo Monteiro inspira beleza e consciência política, de aparência frágil como um poeta romântico do século XIX, discurso afiado de militante social e práxis de artista trabalhador, seu relato acerca do processo da *Saga do Menino Diamante* foi coerente, profundo e instaurador de muitas reflexões. Apesar de mais velho e mais experiente, se colocou de forma extremamente gentil e horizontal, compartilhando suas questões e percepções com o cuidado de quem falava a um parceiro pesquisador, mas também aprendiz.

Yo no canto por cantar
ni por tener buena voz
canto porque la guitarra
tiene sentido y razon,
tiene corazon de tierra
y alas de palomita,
es como el agua bendita
santigua glorias y penas,
aqui se encajo mi canto
como dijera Violeta
guitarra trabajadora
con olor a primavera.

Manifesto. Victor Jara.

O processo da *Saga* do Menino Diamante foi sofrido pra caralho. A gente teve de aprender muito, pois foi um momento de transição para o grupo. A gente cresceu, o grupo já vinha crescendo em número de integrantes, porém diante das necessidades do projeto nós tivemos de crescer mais ainda, e contar com uma parceria mais próxima do Nhocuné Soul - que já vinha sendo nosso parceiro, mas para fazer um trabalho da magnitude que foi a *Saga*, era necessária uma parceria mais constante, pois quando o grupo tinha quase um ano (quando eu comecei a participar, em 2001, se não me engano), éramos apenas seis integrantes, e na *Saga* nós estávamos com trinta. Então é complicado criar juntos, conseguir debater os assuntos. E a gente não tinha um modelo de organização interna, nós fomos tentando prever alguns problemas e necessidades que

⁹ Entrevista com Danilo Monteiro realizada na tarde de 18 de Maio de 2012, no CDC Patriarca. Transcrição de Diego Scalada, transcrição por Alexandre Falcão de Araújo.

teríamos pela frente, questões de organização e de criação, mas não conseguimos prever tudo, então foi um processo que acabou sendo uma transição dolorosa, como uma mudança de corpo. Deu muita bola na trave, mas ao mesmo tempo foi o trabalho mais importante do grupo até hoje. Foi importante no que se refere à afirmação de uma linguagem, à afirmação de uma prática, e de criação de ações políticas. Por isso foi um momento muito decisivo e importante para nós, ainda estamos digerindo tudo isso. Falar da *Saga* é algo complicado, mexe com muitas coisas boas e difíceis.

Quando eu falo em linguagem, trata-se de uma linguagem que já vinha sendo desenhada, mas que em minha opinião só se consolidou de fato com a *Saga*. É uma espécie de fundamento para tudo, o modo como a gente trabalha com a criação coletiva e sua relação com a direção, o modo que a gente trabalha a relação com o público, o modo como a gente trabalha com os elementos de cena, tudo isso no sentido de que até então nós não tínhamos um modelo pronto, era preciso criar um modelo, não havia nenhum modelo próximo, tampouco distante. A gente sabia da existência de algumas experiências por conta daquele livro da Silvana Garcia, sobre o teatro na periferia, e eu tive de buscar esse livro lá na USP, e se tratava de algo que ocorreu aqui perto, a história se passou aqui perto, por isso acho importante o que você está fazendo, por conta disso, ou seja, é uma forma de sistematizar e de registrar uma história que é importante... ...muitas vezes pela precariedade de condições os movimentos na periferia tem que começar sempre do zero, porque não temos registros dos trabalhos anteriores, e então eles acabam se desmanchando por conta de condições... a referência mais próxima para nós era o TUOV, o União e Olho Vivo, e mesmo assim a gente não tinha um contato frequente com eles a ponto de aprender a lidar com o dia a dia... porque se fôssemos copiar o que víamos na companhia do Latão, isso não faria sentido aqui, pois aqui fazemos teatro num espaço não convencional, com atores que não têm a mesma preparação formal, arrumadinha, típica de universidade que os atores do Latão ou a maioria deles tiveram, uma formação mais sólida, menos entrecortada. A formação do teatro Dolores é muito variada, tem gente que fez faculdade de artes cênicas, tem gente que foi fazendo oficinas aqui e ali, e tem gente que entrou no Dolores com outras funções e que acabou indo para o elenco, este é o meu caso, entrei no grupo como músico e preparador vocal, e no processo da *Saga* fui parar na atuação e na direção. Então teve esse descobrir um caminho que foi meio que na raça.

Talvez seja mais fácil falar da minha participação no processo, acho que fica mais concreto. No começo da montagem do *Sombras dançam neste incêndio* - antes

mesmo de conseguirmos o Fomento - eu havia pedido um afastamento temporário do grupo, havia muitas coisas acontecendo na minha vida, eu iria ter uma filha, iria fazer o mestrado e tinha ainda um projeto musical, a gente estava no processo de gravação de um CD e etc., estava muito complicado. Além disso, o processo de montagem do *Sombras* estava um pouco travado na etapa inicial. Por isso achei que era o momento de ter um afastamento, mesmo assim eu acabei fazendo parte do processo do *Sombras*, vinha uma vez por semana para fazer o trabalho de preparação vocal e ajudar o Danúbio na direção musical, no desenho sonoro da peça. Quando aconteceu o processo da *Saga* a galera me chamou pra voltar, precisava de mais gente pra dar conta do projeto, era muito grande, uma ópera periférica. Então voltei, sem haver terminado o mestrado, mas aí já voltei com outras questões, vim para fazer a preparação vocal, mas acabei caindo no núcleo de dramaturgia. Eu sempre escrevi, mas não para o Dolores. Eu já tinha um histórico de trabalho com poesia, havia lançado um livro e participado da criação de uma revista literária, que é a revista *Azougue*, mas essas duas coisas nunca tinham estado juntas. Daí comecei a integrar o núcleo de dramaturgia, a gente foi escrevendo muitas coisas, muito do que eu trouxe acabou entrando na composição final da *Saga*: o *Poema Fashion* (“E investe e desveste e transveste e é sempre essa rachadura”...), o *Metranca Neles*, a letra da *Canção do Repolho* (parceria com Julia Saragoça) e do *Samba do Despejo* (que fecha a peça), algumas canções e alguns poemas que fazem parte do repertório da Palhoça, na introdução da peça.

Inicialmente a *Saga* teria três atos, sendo que o segundo ato seria dividido em dois, o segundo ato externo e o segundo ato interno, eu caí na equipe do ato interno e acabei tomando conta da dramaturgia, com a ajuda da Julia, usando também um texto que o Yane Santiago trouxe, fazendo a discussão com a galera acerca do que a gente precisava e foi, digamos, a minha primeira grande experiência em dramaturgia dentro do grupo. Eu tinha escrito uma peça com o Luciano para nossos alunos, na época em que o Dolores participava do projeto Teatro Vocacional, que era o *Triste Fim de uma Seringueira Suburbana* e contava um caso que aconteceu aqui, porque naquele mesmo ano o Vocacional tinha de ter um tema, e o tema era “Histórias do Bairro”. Então contamos uma história do bairro, de uma seringueira, inclusive estamos querendo remontá-la. É a mesma história que deu origem a uma cena do espetáculo *Pretérito Imperfeito*, do grupo Teatro Documentário, pois o pessoal do teatro Documentário veio aqui para conversar com a vizinhança e acabou tomando conhecimento desta mesma história por outra fonte. Então eu tinha essa pré-história com a dramaturgia dentro do

grupo, eu havia também escrito uma cena para uma peça que acabou não acontecendo, mas que acabou sendo utilizada na primeira cena do *Conjugado*, que é cena em que a Maria Eunice vai pro mercado. Foram pequenas experiências, mas esta experiência de escrever para uma peça de uma hora não tinha rolado ainda, esse foi o meu primeiro susto.

Segundo susto, o Luciano que era o diretor das coisas que a gente fazia (quando havia diretor), estava em cena, daí pensamos, “quem vai dirigir essa porra!?” A gente fez um começo ali, na tentativa de descobrir como fazer na prática. Tinha uma galera que estava participando neste processo que a princípio seria um monólogo, algo mais típico – estou falando do segundo ato interno da *Saga*, que veio a ser uma peça separada que é *Insônias de Antônio*. No princípio ele era um monólogo mesmo, não tinha ainda um coro que interagia com o Antônio, personagem principal. E então a gente fazia leituras, algumas experiências, mas não estava rolando essa história de um coletivo dirigir o Luciano, e como eu já tinha tomado conta da dramaturgia, já sabia basicamente o que era necessário e já tinha visto vários processos no Dolores – não como diretor, mas como músico ativo no elenco –, então eu comecei a dirigir. Foi algo muito louco, porque eu comecei a estudar para isso, e no decorrer do processo nós chegamos a fazer esse segundo ato interno, talvez uma meia dúzia de vezes, na primeira temporada da *Saga*, mas por causa de problemas que a gente não conseguiu lidar, o segundo ato externo não pode ser resolvido, porque a direção coletiva também não estava funcionando no segundo ato externo (não que ela não funcione por si só, pois nós já tivemos casos em que ela funcionou, como no *Casa de Dolores* por exemplo, que tinha um núcleo menor, com uma afinação que acontecia na época). E de repente a gente cresceu, com pessoas que não estavam acostumadas a trabalhar juntas, com várias pessoas novas no grupo e partimos para um processo de direção coletiva. Lá fora a equipe era maior, tinha umas dez pessoas pelo menos, não rolou, teve de cair, o que estávamos fazendo estava ruim, daí pra cair o segundo ato externo teve de cair também o segundo ato interno. Você imagina o trauma que é ter de cortar todo um segundo ato que já estava funcionando. O segundo ato interno bem ou mal estava funcionando, tanto que um ano ou mais depois da primeira temporada da *Saga*, o pessoal do Engenho Teatral, que havia assistido – principalmente a Iraci, o Moreira e o Juh Vieira – falaram “porra, e aquele segundo ato interno que vocês abandonaram? Aquilo dá uma peça, vem fazer aqui na mostra do Engenho!”. Nós até tomamos um susto, foi necessário que eles dissessem que a gente tinha uma peça pronta. A gente tinha abandonado. Daí a gente

retomou o processo, fizemos algumas adaptações e vimos que aquilo realmente funcionava de maneira autônoma da *Saga* e poderia ser uma peça à parte. Estou contando essa história para dar um exemplo concreto de como quebramos a cara algumas vezes no processo de criação da *Saga*, por não ter os moldes de como poderia funcionar, por muitas vezes não ter a competência técnica para executar e concluir as coisas e também por não ter a competência política, na época, de procurar se entender internamente num momento de crise, por isso batemos na trave, não no conjunto da obra, mas numa parte significativa do processo. Ainda assim, conseguimos reavaliar a tempo e deixar de lado. Foi o formato que a gente conseguiu nessa época.

Foi somente depois que nós conseguimos recuperar uma parte daquele trabalho, daquele esforço dispendido. Só então a gente conseguiu ver a parte que deu certo, e na raça a gente aprendeu, eu até fui dar aulas de montagem depois, com um companheiro com o qual eu já trocava muita ideia. Na época eu estava fodido, pois quando entrei no processo da *Saga* tive de dividir o salário com outra pessoa, não tinha pra todo mundo, eu vinha pra cá todos os dias da semana, teve uma hora que eu disse “fodeu”, com 600 reais por mês eu não conseguia dar conta, isso em 2008 ou 2009. Daí o Marcelo Soler, que tinha visto este segundo ato, propôs “você não quer dar aula de teatro?”. Ele era coordenador da escola de teatro Incenna, na Vila Mariana, então ele me indicou para fazer a preparação vocal, e depois me convidou para dar aulas de montagem para os alunos que estavam se formando lá. Foi um processo louco porque a minha formação foi essa, os anos de Dolores e o processo muito intenso da *Saga*. Quero dizer uma coisa e vai parecer que estou me gabando, mas estou me gabando do Dolores, não pessoalmente, pois depois que o Marcelo saiu de lá eu entrei na coordenação da escola de teatro no lugar dele. Assumi disciplinas teóricas, montagem, além da preparação vocal, tema no qual eu já tinha uma formação mais tradicional, de estudo de música e canto. Normalmente quem trabalha nesta escola é um pessoal formado em Artes Cênicas pela USP, assim como o Soler, e de repente o Dolores me formou, sentiram que meu trabalho tinha algo a dialogar, que tinha uma visão global além da visão de coisas específicas que tinham de ser ministradas para aqueles alunos, em uma escola técnica, de formação em artes cênicas.

Eu acho que o que nos favorece nesse processo de formação é o fato da gente não esperar as pessoas já prontas, aqui no Dolores a gente quer apostar que as pessoas também se formam através da ação, então temos uma atenção nisso, além de outras mil coisas, por exemplo, fazemos um mutirão para colocar um bebedouro, então escolhemos

alguém que entende de encanamento e mandamos alguém junto que não entende. Na direção do *Insônias*, como não havia alguém para fazer isso, tivemos de tentar fazer e descobrir coletivamente, não dá pra ficar esperando algum “Antunes” vir aqui nos ensinar e nos maltratar durante seis meses para só então poderem dizer que somos uma merda de ator ou diretor. A gente teve que meter a cara, fabricar as ferramentas de acordo com a necessidade. Então acho que no Dolores há uma atenção para isso, de não esperar que as pessoas venham com as competências já prontas. Algo que está muito ligado a isso é o fato de não termos funções fixas. Então, se você é produtor, está cuidando da produção da *Saga*, está cuidando de ligar para os ônibus que irão buscar as pessoas dos movimentos sociais, ligando para o pessoal dos movimentos sociais, sabendo se o ônibus chegou, onde é que está o ônibus, que horas vai chegar e etc., então há sempre alguém com essa função, que não é fixa, ela fica durante um tempo, acumula determinado conhecimento e depois passa para outra pessoa. Não há essa coisa de “ator é ator”, “técnico é técnico” e “produtor é produtor”, não há isso. O que ocorre é que você vai percorrendo funções, e vai se formando nesta circulação. E há uma coisa muito importante que descobri depois, é que a gente vai tomando uma visão de conjunto que é essencial para criação e sobrevivência do grupo, para que a gente se entenda aqui, e você vai entendendo melhor as necessidades do conjunto e não apenas as necessidades específicas da sua função. Não há essa coisa de achar que, pelo fato de eu estar cumprindo minha função, que necessariamente tenho o direito de não me importar com as funções dos outros.

Isso tem a ver com a compreensão política do grupo, mas é claro que não estamos superando a alienação do trabalho, estamos superando apenas parcialmente, é um “enclavezinho” de uma relação diferente de trabalho, que tem a ver com o fato de trabalharmos dentro de um sistema cooperativista: cada pessoa tem uma voz igual à outra, e cada pessoa é, digamos, dona do trabalho junto com outras pessoas, não há uma relação hierárquica segundo o tempo de grupo de cada integrante. E isso é um fundamento político que, para nós, é consenso. Claro que dentro de uma cooperativa existem funções específicas, mas vejo isso como uma distorção – dialeticamente falando, são distorções necessárias para que o enclave continue existindo dentro de um sistema que se opõe a sua atuação, podemos dizer que o modo de trabalho cooperativista é um enclave não capitalista, um enclave que cria um tipo de relação de trabalho que é essencialmente diferente, é uma possibilidade que o Fomento traz.

A outra possibilidade é o que vem acontecendo com muitos grupos, que é ser isso apenas “de fachada”, num esquema de empresa, em que o diretor tem mais voz que todo mundo, ou mais do que os outros integrantes individualmente, onde as decisões não são tomadas de maneira coletiva, tem contratação de pessoas como funcionários, inclusive, a gente sabe que há vários grupos que funcionam assim, com uma ou mais destas características.

Em relação à remuneração, todo mundo ganha a mesma coisa. A gente define o projeto a ser enviado, ainda que nem todos elaborem o projeto, não alcançamos este patamar, e não sei se vamos chegar a isso algum dia, contudo o projeto é discutido. Então perguntamos a todos se estão de acordo com o projeto, se podemos enviá-lo.

Agora, para entrar no Dolores, de um modo geral, as pessoas vêm chegando, geralmente, mas teve casos que não foram assim. Vou começar pela exceção. Na *Saga* nós sentimos que precisávamos de mais dois ou três atores para dar conta do tipo de cena, com coros grandes. Então chamamos pessoas que foram indicadas, não contratamos apenas para um projeto, chamamos para integrar o grupo, e estas pessoas estão até hoje, como o Yane, a Ananza, a Jaqueline, a Sandra e a Vivi. A Vivi ficou mais para cuidar dos aspectos plásticos, figurinos, depois ela saiu. Então neste caso da *Saga* foi diferente, e nos outros processos as pessoas foram chegando, por exemplo, eu. Eu já trabalhava com a Érica em 2002, éramos jornalistas, ela me chamou para conhecer o local, desde os primórdios do trabalho do Dolores, e eu gostei.

Na época, o Dolores fazia oficinas com os alunos na escola José Bonifácio, organizava eventos com a comunidade. Por exemplo, na época do racionamento de água, nós chegávamos e conversávamos com eles sobre o racionamento, ou sobre o que poderia ser feito para a gente se ajudar, este é um exemplo, há muitos outros. Então essa proposta de ser na periferia, de ser um trabalho artístico e político, com um envolvimento que era profundo, ou pelo menos que tinha a intenção de proporcionar um envolvimento profundo com a comunidade. Daí eu vim, fui chegando, vinha pra acompanhar e acabei entrando, acho que alguma hora disseram “ah, agora você está dentro”. Com outras pessoas ocorreram o mesmo, mais recentemente o Tiago Mine, que já vinha fazendo um monte de coisas junto com a gente, participando dos encontros às quintas - dia em que se encontram vários grupos que já eram nossos parceiros-, do mutirão para construir um alojamento coletivo no assentamento Irmã Alberta, enfim, ele já fazia parte do nosso dia a dia. Nesse caso, o convite veio da gente, dissemos “chega junto, acho que você tem uma colaboração pra dar aqui”. Acho que foi assim com quase

todo mundo. Outro exemplo é o Tita Reis, ele vinha participando dos mutirões que a gente fazia aqui, fomos fazendo várias coisas em parceria e de repente ele já fazia parte do grupo.

Nesse momento eu me pergunto, porque nós fazemos teatro? E é engraçado, porque essa é uma daquelas perguntas tão óbvias, que fica até difícil de responder. Bom, fazemos teatro primeiramente porque é um puta “barato”. Acho que é isso, é inegável que tem um puta “barato” em fazer teatro, é difícil pra caralho, é materialmente difícil em termos de grana, mas por que é um puta “barato”? Não é só porque teatro é divertido por si só, é porque ele cria uma condição de ação política na cidade, no mundo, que é muito potente, quando você consegue unir a ação política e a ação estética numa coisa só, que não é mais separável, e isso fortalece a ação política e fortalece a ação estética, dá uma razão de ser pra ação estética e uma alegria de ser pra ação política. Você vê que a gente começa a adquirir um sentido ampliado do que é teatro e também do que é ação política, você vê que muitas vezes as ações políticas mais potentes têm um sentido teatral muito forte. Por exemplo, parar uma rodovia durante vinte minutos, usando conscientemente o espaço e o som, primeiro com um grande silêncio, depois com uma batucada, usando elementos plásticos, cartazes, folhetos, faixas etc., numa ocasião em que houve tempo para pensar e elaborar coletivamente o conteúdo e a forma, também é uma manifestação teatral em sentido ampliado – em vista do que o Boal diz – da origem da palavra teatro, de *teatron*, ou seja, lugar para assistir; ele opõe a isso a construção de um teatro que seja uma *praxistron*, um lugar de se fazer. Então eu considero o teatro neste sentido ampliado, não somente um local para assistir, e sim um local onde se possa assistir fazendo. Porque ali na rodovia havia um encontro entre um coletivo que estava realizando uma ação política de protesto e ao mesmo tempo de demonstração simbólica, e o público dos carros parados, e através da mídia também tinha um público, de modo que não era possível separar o que era ação política e ação estética, era uma coisa só.

A gente tem uma formação, uma cultura onde você tem de separar as coisas para poder funcionar melhor, são armadilhas do pensamento racional tecnicista e especializado. Então este sentido ampliado de teatro é uma consequência de nossa ação, da gente perceber e fortalecer determinadas ações partindo desta noção. Foi algo que eu vi também - é óbvio que não é só a gente que faz, a gente apenas percebe que está acontecendo em várias instâncias - em vários lugares e momentos e daí a gente tenta fazer também nas ações que a gente promove. Estive em Portugal recentemente e

lá a gente participou da reocupação da escola da Fontinha. A escola da Fontinha era uma escola abandonada na cidade do Porto, e um coletivo foi lá e ocupou, assim como ocupamos também o CDM, pois era um local abandonado e era um “puta” espaço que poderia servir à comunidade. Daí chegou a polícia e botou eles para fora, sete pessoas foram presas, e neste momento de crise em Portugal, de implantação de uma política centralizadora para impor uma austeridade econômica, dentro deste processo, a ocupação da Fontinha e a desocupação virou um símbolo político. Então nós fomos lá e participamos desta reocupação, nós, eu digo a companhia Ocamorana, que estava lá no Porto apresentando um dia antes uma peça sobre a Revolução dos Cravos. Bem, a reocupação da Fontinha foi também um ato teatral, performático, com quase nenhum discurso, porém muito organizado ali na sua linha de frente, esperaram a oportunidade certa, ou seja, a comemoração do dia 25 de Abril, data da Revolução dos Cravos, e juntou um monte de gente, foram mais de mil pessoas para ocupar uma escola mais ou menos do tamanho do CDM, mil pessoas pra tirar as chapas de ferro que a municipalidade tinha colocado nas portas e janelas. Havia uma música muito potente, percussiva, que acompanhou todo o trajeto da multidão até a escola, e acompanhou enquanto eram arrancadas as chapas de ferro, que ao serem arrancadas também produziam um efeito sonoro e cenicamente aplaudido, as placas caíam e alegravam o coração da galera. As chapas caíam no chão e as pessoas iam dançar em cima delas, produzindo muito barulho. Era uma demonstração cênica e política, todos os que estavam lá tinham consciência de que a polícia ia chegar um ou dois dias depois arrebatando, e foi o que aconteceu, mas isso faz parte do processo de mostrar que estamos vivos, de conquistar mais um espaço, conquistar mais força, adesão e apoio. Então este ato de demonstrar força veio acompanhado de uma elaboração estética musical, cênica e performática que potencializa a luta política. Acho que esse é o grande “barato” em fazer teatro.

Eu acho que na *Saga* a gente trabalha com o campo performático, mas primeiramente através de uma via intuitiva, só depois a gente começou a estudar mais. Isso porque as cenas não são resolvidas no campo da atuação dramática. Então para falar da escola, servindo como adestramento para o processo econômico que a gente vive, ao invés de ter uma cena com personagens de professor e alunos, tem uma coisa que é praticamente uma solução performática, ou seja, um coro cantando uma paródia de uma música infantil, “essa é a escola da serpente que subiu o morro para educar um pedacinho do seu rabo”, obviamente a música original não é assim, aliás já não me

lembro como é a versão original, “ei, você também é um pedaço do meu rabão”, então resolvemos isso com um coro que não está fingindo ser criança, não está fingindo ser professor, mas é tudo isso ao mesmo tempo, e são também policiais e um bando de chimpanzés. Ali estamos fazendo uma utilização do espaço, dos nossos corpos, do nosso discurso, conscientemente, mas que não se resolve através da construção de personagem, seja ela através de uma construção mais naturalista no sentido de Stanislavski, seja ela através do realismo épico de Brecht, ou mesmo de uma estética expressionista, não é isso mais, é um campo que se aproxima muito da performance, da utilização consciente e simbólica do espaço, do corpo, dos elementos cênicos. Estou dando somente um exemplo, mas isso acontece em muitos outros momentos dentro da *Saga*.

Agora, sobre o teatro épico eu preciso dizer que alguns pressupostos sempre foram e são importantes para nós, mas nós temos a consciência de que a gente não tem um estudo sistemático e acadêmico aprofundado sobre isso, sabemos o que é, a gente estuda, mas na época da *Saga* a gente não tinha essa coisa sistematizada para o grupo todo. Por um lado sempre foi um recurso importante pra gente, por outro lado a gente tinha a consciência de que não era possível simplesmente aplicar o que foi criado na Alemanha nos anos trinta e etc., e refazer isso na periferia de São Paulo nos anos 2000. Eram procedimentos fundantes que precisavam ser reelaborados na nossa realidade.

A música, por exemplo, cumpre, entre outras funções, um papel de narração e de estranhamento. Primeiro funciona como narração, a *Saga* começa na palhoça, com o Trem de cordas, e a música tem uma função ali, que é receber as pessoas, ou seja, esta é a primeira função, mas tem uma segunda função que já é mais narrativa, que se aproxima do sentido brechtiano de utilização da música. Há uma função de narrar, estamos começando a história nos rincões rurais do Brasil, para depois narrar o êxodo rural desta população às cidades, pra servirem de mão-de-obra barata como diarista ou operário nas indústrias etc.. Então há também esta segunda função que não é só receber as pessoas, mas também narrar esse conteúdo, de criar este contexto. Após isso, novamente há uma transição que é narrativa, com a música “roda mundo, roda moinho, roda peão, rodoviária-liquidificador”, então nós não construímos uma rodoviária, a gente narra através da música uma situação de passagem pelo êxodo, pela rodoviária que ao mesmo tempo é um redemoinho e que é um liquidificador, então há a música ali, que foi uma sugestão que eu dei. Uma das ideias era fazer uma rodoviária em cena, mas daí a gente fez um cortejo cênico e a música executa juntamente com a cena esta função

narrativa, pois dentro da música há também falas esparsas de algumas figuras desta narração, “mulher, cuida das galinhas que depois eu volto”, há várias figuras que saltam do coro para auxiliar na ambientação desta narrativa e que fazem parte da música, são quebras naquele sentido que Brecht usava, de trechos falados dentro de uma música que funcionam como um estranhamento em relação aos trechos cantados, e vice-versa. Foram coisas pensadas tendo por base os procedimentos brechtianos, musicais e cênicos, desde o começo, mas há também outros exemplos, na interpretação dos atores também há momentos em que isso acontece. Por exemplo, o ator está na fábrica e vai se transformando em um pastor, ele está ali falando de resignação para um colega de trabalho, e de repente ele se transforma em um pastor, este é um procedimento que busca causar certo estranhamento, e deixa claro que o ator é um narrador, ou seja, um procedimento que chegamos a partir do repertório brechtiano.

Outro exemplo é na música “Sinto o Salvador”, que a gente percebeu que era um trocadilho com “cinto salvador”, mas neste caso a gente só percebeu o trocadilho quando a cena estava pronta. O que ocorre ali é que a cena opera um estranhamento em relação a música, porque a música tem uma concepção naturalista. Ela foi feita pelo pessoal do Nhocuné e eles tiveram uma concepção mais naturalista neste momento, de fazer uma música que parecesse de fato uma música gospel, de igreja evangélica, entra lá a banda e a cantora fazendo as vocalizações “Sinto o salvador”. Mas o modo como começou a ser cantada foi se transformando— acho que o próprio Boneco¹⁰, que faz a cena começou a fazer a piada de transformar um acessório do pastor em um cinto de segurança de carro, foi ele que sacou o trocadilho com o “cinto salvador”.

Talvez tenha sido algo intuitivo, já que o Boneco não teve uma formação escolar de ator, embora ele conviva com o Dolores desde o início do grupo. Mas, isso está na raiz da própria formulação do Brecht, de *gestus*, isso de juntar a imagem do sentido de Salvador com um cinto de segurança, que te protege mas de algum modo também te prende e é quase uma obrigação social, acho que é uma formulação muito bonita, ele chegou nela de um modo simples, como um ator cômico. Mas isso também faz parte das formulações do Brecht, já que Brecht não tirou a questão do *gestus* e do estranhamento partindo do nada, ele próprio dizia que, caso você não conseguisse resolver uma cena, ela poderia ser dada para um ator cômico fazê-la, daí você vai ter um caminho, essa coisa de exagerar a postura geral da personagem para fazer graça, chamando atenção

10 Apelido do ator Cristiano Carvalho, integrante do Dolores.

sobre um determinado aspecto da sua inserção social. Acho que o Boneco chegou aí mais pela via do cômico do que pelo conceito brechtiano, mas de todo modo, neste contexto houve uma quebra, dentro de uma música naturalista ele veio com uma informação totalmente extracotidiana, de romper, de trazer uma informação cotidiana de outro contexto, que se choca, que causa um estranhamento.

E a música final, o “Samba do Despejo“, “encontrei um espaço vazio no abismo do seu coração”, que é minha e do Renato Gama - eu fiz a letra e o Renato fez a música, também tem um procedimento formal específico. Pro final a gente já tinha uma música, uma música de amor, mas sentíamos que ela não estava funcionando bem, então achamos que tinha de ser uma canção de amor, mas que tivesse um duplo sentido, com o tema da desocupação. Minha orientação para compor a letra foi essa, de parecer ao mesmo tempo uma música de amor, mas que estivesse falando também da luta por um espaço para viver... Foi uma encomenda que a gente se colocou pela necessidade da cena, a música anterior não estava funcionando, e nós queríamos causar um estranhamento que não funcionou, ou seja, colocar uma música de amor no meio de um processo de despejo. Daí a gente chegou nesse processo de amalgamar tudo em uma música só: um samba lento, que as pessoas já esperam de saída que seja romântico, e ele parece ser, mas está na verdade descrevendo um despejo coletivo, que também é uma realidade do contexto social do samba.

A respeito de forma e conteúdo, eu destaco que a nossa opção em lidar com o arsenal do Brecht vem por conta disso, ele se notabilizou por ir muito fundo nesta pesquisa, tanto que influenciou o teatro num contexto mundial, influenciou aqueles que fazem um teatro no sentido que a gente está fazendo, um teatro político de militância, e ele não apenas teorizou, mas também desenvolveu ferramentas práticas para tornar isso eficaz, tanto é assim que ele chegou às peças didáticas. Ele foi dizendo “foda-se a arte”, no sentido de que é preciso superar um conceito de arte dominante que há em determinada época caso você queira lutar contra os conceitos dominantes em um sentido mais geral, contra o sentido político do qual os conceitos estéticos não estão separados. Numa determinada estética e seus procedimentos técnicos, há também implicações políticas, sempre. Desde o modo como você adquire estes conhecimentos técnicos até no tipo de comunicação e conteúdo que eles permitem transmitir. Há uma famosa apreciação da Iná Camargo sobre *Eles não Usam Black-Tie*, que diz que na peça forma e conteúdo não estão combinando, o conteúdo é extenso demais para a forma dramática escolhida, isso porque eles não tinham conhecimento do Brecht em 1958 lá no teatro

Arena. Então ter este arsenal pra gente é essencial, com a consciência de que a gente precisa também superá-lo, porque estamos em outro lugar, em outro país, outra cultura e outra realidade. Em termos, porque nós também estamos ainda dentro de uma estrutura capitalista.

E pra falar dessas estratégias, dessas pistas de superação, eu vou ter de apelar para o professor. Numa mesa de debates que aconteceu em Junho e Julho do ano passado lá no TUSP, estavam presentes o Moreira do Engenho, o Fábio da Brava, o Adailton do Buraco do Oráculo e uma mediadora que era a Ana Roxo. Nesta ocasião estava sendo discutida a dramaturgia... E acho também que o campo da performance, que é um campo problemático e acabou se transformando predominantemente numa coisa que parece a forma pela forma, acho que pode ser apropriado e utilizado com eficácia por nós, como um campo que também nos ajuda a superar de certo modo esse arsenal, junto dele, mas indo para a frente ou para dentro de onde estamos, para nossas necessidades, a fim de torná-lo mais eficaz. Eu acho eficaz uma boa palavra, às vezes quando eu faço uma cena, não busco as soluções mais rebuscadas, e sim o que vai comunicar, “será que funciona de um modo divertido e interessante?”. Às vezes, o pessoal que está mais preocupado com a arte com A maiúsculo, diz “ah, mas isso é muito óbvio”, foda-se, a questão é saber se comunica ou não. Então é necessário tocar um “foda-se” na arte de vez em quando, porque temos de ter a consciência de que temos superar os conceitos dados, o conceitos dominante sobre o quê é arte, o quê é artista, do que é procedimento técnico, formação e etc., temos de superar todo um campo estético já dado assim como as relações políticas. Esse é o grande desafio, é onde a gente bate na trave, onde a gente descobre e onde a gente cresce. Acho que nosso caminho tem sido meio assim, a *Saga* foi muito significativa pra gente, no sentido de um aprendizado forte na consolidação de algumas coisas que já estávamos fazendo e que de algum modo não haviam ainda demonstrado toda sua potência, e isso só veio na *Saga*. Também é um ponto de consolidação e de partida para fazer o que estamos fazendo agora, é isso...

O início e o meio: a trajetória de idas e vindas de Érika Viana entre teatro, educação, luta e organização¹¹

Érika tem a voz doce, mas assertiva, de forma honesta e crítica compartilhou seus relatos acerca da trajetória do grupo, com os muitos movimentos e vaivéns de pessoas e ideais, movimentos nos quais ela se enredou, se distanciou para depois se reaproximar. Sem medo de expor a ferida, para que ela possa cicatrizar como monumento público de uma arte militante, Érika trouxe à tona cores, formas e posicionamentos de uma memória pessoal e coletiva.

Operário do canto, me apresento
sem marca ou cicatriz, limpas as mãos,
Minha alma limpa, a face descoberta,
aberto o peito, e –expresso documento –
a palavra conforme o pensamento.
Fui chamado pra cantar e para tanto
há um mar de som no búzio do meu canto
Trabalho à noite e sem revezamentos,
Se há mais quem cante, cantaremos juntos;
Sem se tornar com isso menos pura,
A voz sobe uma oitava na mistura.
Não canto onde não seja a boca livre,
Onde não haja ouvidos limpos e almas
afeitas a escutar sem preconceito.
Para enganar o tempo – ou distrair
Criaturas já de si tão mal atentas,
não canto... canto apenas quando dança,
nos olhos dos que me ouvem, a esperança.

Da profissão do poeta. Geir Campos.

Eu me chamo Érika Viana, sou nascida em São Paulo. Meus pais são da Freguesia do Ó, mas quando eu nasci vivi durante os quatro primeiros anos em Pinheiros, depois a gente voltou pra Freguesia do Ó, e hoje eu moro em Santana.

Eu estou no Dolores desde o início, mas me afastei durante um período no qual eu resolvi estudar, isso na época que montaram o *Sombras*. Eu cheguei a participar de uma parte do processo, só que a gente estava num período de crise existencial e financeira bem ruim, era foda, as pessoas não tinham grana pra vir, e muita gente estava

11 Entrevista com Érika Viana, realizada na noite de 18 de Maio de 2012, no CDC Patriarca. Transcrição de Diego Scalada, transcrição por Alexandre Falcão de Araújo.

saindo do grupo por motivos pessoais. E então a gente foi tentando levantar o *Sombras*. Na verdade, ele surgiu dessa crise existencial do grupo, eu e o Luciano tentamos erguer, mas sempre tinha gente entrando e saindo, daí eu comecei a levantar algumas questões práticas e imediatistas, eu precisava trabalhar, precisava me locomover, e estava ficando complicado. Como eu comecei a trabalhar muito com educação, resolvi fazer pedagogia. Eu precisei me afastar nesse período porque eu tinha de fazer uma faculdade, que não era pública, por isso eu tinha de pagar a faculdade. Além disso, eu estava um pouco cansada, cansada por carregar o Dolores nas costas durante muitos anos, então me afastei, e isso foi bom, não me arrependo, acho que serviu para que eu visse o Dolores de outra forma, para que eu enxergasse o grupo e conseguisse resolver minhas questões também, conciliando com o Dolores, algo que antes eu não conseguia fazer. Foi um tempo em que eu consegui amadurecer. Saí do grupo com outra consciência, sabendo o que era o Dolores, a importância que ele teve na construção das coisas que eu fui buscar. Fui trabalhar com educação, “abandonei” o jornalismo, eu passei a ter outra visão do que era jornalismo, do que era teatro, inclusive durante todo o período em que fiquei afastada eu tinha ânsia de voltar a fazer teatro, fazer arte, disse pra mim mesma “Puxa, só consigo me ver dentro deste grupo, porque nele estão as coisas que eu acredito”. Daí foi montado o *Sombras*; no mesmo momento em que me afastei o Dolores conseguiu o Fomento, pela primeira vez, e permitiu que o *Sombras* fosse erguido, inclusive eu vim ver, me emocionei muito, achei que foi um salto, uma conquista, você consegue ver o trabalho realizado. Foi algo muito bonito de ter visto, emocionante. Pessoas como o Guga, que quando eu saí estava num processo de formação ainda, ele era o mais novo do grupo. Quando ele entrou no Dolores, tinha dezoito anos. Daí você vê que a pessoa se formou dentro do grupo e com outra consciência, isso também foi muito emocionante. Quando eu resolvi voltar, fiquei meio em dúvida. Foi na época da primeira temporada da *Saga*, o Dolores havia tido uma efervescência de produção muito grande, então isso, ao mesmo tempo em que me entusiasmava, também me deixava um pouco arredia, porque eu pensava “como voltar para um grupo que está totalmente transformado?” Por mais que houvesse pessoas que eu amo, que queriam minha volta, também havia pessoas que eu não conhecia, pessoas da formação nova. O Dolores cresceu muito durante um curto período. Eu voltei pro grupo no período entre a primeira e a segunda temporada. Então foi um processo de readaptação, voltei devagar, fui conhecendo as pessoas, por mais que tivesse toda a

história, por ter fundado o Dolores e ter participado do começo e de todas as transformações, era outro processo, que pesava bastante.

Vou contar um pouco do começo do Dolores, que surgiu de uma coisa universitária, porque eu conheci o Luciano Carvalho na faculdade, coincidentemente havia o Luciano Costa que, embora tenha feito faculdade com a gente, não chegou a participar do início, ele entrou depois, acho que foi quando o Dolores já tinha dois anos. A gente começou como um grupo de estudo, estudando teatro, educação, arte e filosofia. Havia mais duas pessoas, o Alan e a Cíntia que hoje já não fazem mais parte do grupo, saíram há alguns anos. A gente começou a se encontrar, daí resolvemos montar um projeto para pleitear um espaço de ensaio, e neste projeto nós demos uma contrapartida, que era ocupar uma escola pública. Nisso ainda havia ingenuidade, essa coisa da escola pública, do espaço público que é nosso, e a contrapartida de dar aula de teatro, fazer ensaios. Foi aí que começou, e então o Dolores foi amadurecendo. Acho que uma característica do Dolores que vem desde o início, é justamente essa coisa de estar se relacionando com vários outros grupos e movimentos, então essa parte social e política está muito presente no Dolores, estamos muito envolvidos nisso desde o começo. Isso foi nos dando essa característica, essa formação de grupo, de pessoas, de artistas trabalhadores, foi dando outra consciência e consistência ao grupo.

E foi assim desde o começo, sempre estávamos envolvidos com a liderança comunitária, com os movimentos de bairros, casas de cultura. Havia também o Instituto Paulo Freire, onde a gente participava de um grupo de estudo sobre cultura, cidadania e ação social. Tudo isso vai alimentando e fazendo com que você se perceba no grupo enquanto grupo e pessoa, enquanto trabalhador, enquanto ser social, e isso vai agregando e alimentando, você vai somando forças. Eu acho que começou daí, e depois o grupo foi se transformando, ele teve várias caras, acho que até hoje é assim, mas sempre de acordo com cada processo, com cada integrante que entra e que sai. Hoje em dia isso acaba sendo um processo natural, antes nós sofriamos muito com essas idas e vindas, hoje percebemos que faz parte, o Dolores é um grupo grande que se sustenta, é claro que ele tem suas fragilidades, seus defeitos, mas eu acho que a gente conseguiu entender que às vezes a pessoa foi, talvez ela volte, talvez não volte nunca mais.

Mas, voltando à faculdade, nós estudamos em Mogi das Cruzes, fizemos jornalismo na Universidade de Mogi das Cruzes. Na época do vestibular eu prestei PUC, prestei Cásper Líbero, prestei também em Mogi, acho que foram estas. E aí tem a questão do valor, tanto a PUC quanto a Cásper são caras, a faculdade de Mogi era a

mais acessível para mim, e também eu já tinha dois amigos que estudavam lá e já tinham comentado sobre a faculdade, inclusive eu tinha uma amiga que já fazia jornalismo lá. Daí eu acabei pensando de ir pra lá, e fui.

A gente ensaiava às vezes na faculdade, por exemplo, de sábado tínhamos aula de manhã e a gente aproveitava o sábado à tarde e ficava lá. Mas, no último ano da faculdade, quando a coisa se consolidou, a gente ficava um na casa do outro, até mesmo na casa da minha avó. Ela tinha a casa dela na zona norte e no mesmo quintal ela tinha uma casinha também, com uma sala grande, uma cozinha e um banheiro.

Depois, a gente resolveu escrever um projeto e oferecer às escolas, e então a gente acabou vindo pra Patriarca, porque aqui estava a escola que a gente teve a ligação mais próxima; a escola que recebeu melhor o projeto, se interessou, foi a escola José Bonifácio, uma escola municipal na qual o Luciano e o Cristiano tinha estudado e onde eles eram reconhecidos. A direção se lembrava deles, então isso ajudou. E também porque as escolas lá na Freguesia eram fora de mão, além do metrô tinha que pegar mais um ônibus, às vezes as pessoas tinham de tomar mais de dois ônibus, ficava fora de mão. Aqui na Patriarca há o metrô que é mais perto, então pensamos nisso, estar mais afastado do centro, mais que a Freguesia do Ó pelo menos, e a gente queria investigar isso, ou seja, o trabalho na periferia.

Nossa primeira montagem foi *Bonecos Chineses*, que foi em 2003, se não me engano. A gente estava estudando alguns textos, e a gente começou a trabalhar em cima deste texto, do Caio Fernando Abreu e surgiram cenas legais. E então começamos a visualizar esse texto dentro do espaço da escola. O texto acontecia dentro das salas de aula da José Bonifácio, nós usávamos os armários das salas de aulas, as carteiras e as cadeiras. Então foi algo muito legal, porque a gente trabalhava num espaço fechado e limitado - a gente ainda usava a quarta parede - mas o público estava quase no nosso nariz e isso também deu muita vida, era difícil e ao mesmo tempo dava muita vida, pois você ouvia as pessoas respirarem, às vezes, de tão perto.

O texto era naturalista, mas a encenação acabava sendo até mesmo épica, porque a gente usava as carteiras e durante a cena era quase imperceptível para a plateia a ação do Luciano, que ia montando com carteiras e cadeiras uma plataforma com três níveis, que depois a Cíntia escalava e virava a mexeriqueira, que era a grande chave da peça, e ela subia até o topo e quando ela subia vinha a luz, uma luz âmbar, com alguns sonzinhos de passarinhos bem no fundo, a plateia ficava encantada pois eles desvendavam somente no fim da ação o que estávamos fazendo já há algum tempo,

porque ela tinha uma movimentação frenética, mas ao mesmo tempo era mecanizada, e ele tinha uma movimentação que também era pontuada mas não era mecânica, então havia essas duas coisas. Eu ia e vinha, era uma espécie de filha, então eu pontuava mais ainda a relação dela com a filha, frenética, mecânica, então eu acho que essa construção acabava se dando de um jeito surpreendente, como um efeito surpresa. Depois a gente fazia um debate com a comunidade, o público era limitado, trinta ou quarenta pessoas. Fazíamos debates que envolviam várias questões, porque nós tentávamos abranger questões de donas de casa, questões de trabalho, enfim, várias relações que o próprio público levantava. Até mesmo questões da infância, as pessoas se recordavam da infância, tínhamos depois da cena uns quarenta minutos de bate papo com a comunidade.

E o público que vinha nos assistir era um público diverso, da escola, da comunidade, amigos, a gente sempre tinha um público de vinte a quarenta pessoas, sempre.

Já nessa época a gente tinha envolvimento com outros grupos, com pessoas do teatro, por exemplo, o Pombas Urbanas e a gente se reunia em uma ONG chamada Ação Educativa, discutíamos questões sobre políticas públicas, movimentos, parcerias, discussões travadas com outros grupos de teatro e artistas. Então a gente tinha a intenção de se relacionar com artistas locais, com artistas da zona leste, a fim de conhecermos as pessoas e os trabalhos delas, tínhamos também relação com um pessoal do M'boi Mirim. Acabou virando uma rede, e a gente ia fazendo essas ligações, eu acho que foi nessa coisa de buscar conhecer os artistas locais que acabou surgindo o Sarau do Dolores, porque a gente tinha uma demanda, daí a gente começou a perceber quanta coisa a gente tinha, conversando com um monte de gente, e eram artistas de diversas linguagens, poetas, músicos, pessoas do teatro, da dança, pessoas que queriam fazer instalações. A gente começou a produzir os saraus de uma forma até frenética. Acho que fizemos onze saraus, e era uma festa, começou a ficar famoso.

Primeiro a gente fazia os saraus na casa onde moravam Luciano, Cristiano e outras pessoas, acho que o Luciano Costa morou um tempo lá e também o Naiman – que na época também era do grupo – enfim, passaram algumas pessoas, mas a casa era dos pais do Luciano e do Cris. Lá a gente fazia as festas.

Então veio outro espetáculo que foi inspirado nos saraus, o *Casa de Dolores*. Ele também teve uma formação um pouco itinerante, passaram muitas pessoas, teve um grupo mais fixo, formado por mim, Luciano, Danilo, acho que na época também o

Nandão, mas aí depois a gente trocou, veio o Naiman, o Cacá – que hoje já não faz parte –, entrou a Tati Matos, depois ainda teve algumas transformações, mas o *Casa* acabou surgindo disso, das produções que a gente fazia para o próprio Sarau, e a partir dele a gente montou um espetáculo que era muito intimista, e mais uma vez tendo essa coisa com o público, ou seja, a proximidade. No *Casa* não existia a quarta parede, o público estava no nosso nariz, colado na gente. Eu gosto muito disso, dá uma vida pra você, nesta relação com o público, ela dá outra energia e dá também outro fazer teatral e artístico, dá uma vida diferente. Daí veio o *Casa*, depois o *Sombras* e finalmente a *Saga*.

A estrutura do *Casa* era muito simples, durante um tempo fizemos no sobrado, as pessoas iam sentando em roda ou nas escadas, ou até mesmo em pé. E a gente sentava em meia-lua e havia uma luz âmbar. A gente tinha as cenas, músicas, poesias, então era uma forma de falar, ouvir e fazer música e poesia em cena. A gente tentava oscilar um pouco entre estas linguagens, quase como uma dança, com momentos mais delicados, momentos mais sublimes, outros nem tanto, com momentos engraçados também, era muito bom de fazer e o público gostava muito, acho que a gente atingia muito o público.

As músicas, cenas e poesias do espetáculo traziam muito o cotidiano, como memórias, uma coisa meio caipira da cidade, uma coisa que está presente nos bairros e nas periferias, que é esse lance de entrar na casa das pessoas pedindo licença, você ser convidado para um café, conversar, ter a cozinha como ambiente de convivência; havia muitas destas sensações nas músicas, nos poemas, a maioria era de autoria nossa, mas tinha duas cenas que eu fazia - a primeira era uma poesia da Cora Coralina, *Antiguidades*, e a outra da Adélia Prado chamada *Casamento* – que eram as únicas que não eram nossas. Havia toda uma questão de memórias, de relacionamentos, de vida cotidiana. E estas duas cenas mexiam muito com as pessoas, com as mulheres em especial, era muito legal.

É interessante perceber que os temas dos espetáculos foram mudando, hoje a gente ri do *Bonecos Chineses*, achamos super conservador esse texto, pequeno burguês. Mas acho que nós também demos, na ingenuidade daquela época, outra característica para um tema que era pequeno burguês. Depois eu acho que o *Casa* também teve muito a ver com o que a gente vivenciava, ou seja, os Saraus, a gente produzia coisas para o sarau, a gente vivia aquilo. Daí o *Sombras* veio da dor, das perdas, de questões oriundas de brigas internas, dos posicionamentos críticos, sobre quem você é, de não se ver apenas como indivíduo, mas como um indivíduo dentro de uma sociedade, “em que tipo

de relações você quer se empenhar?” Você quer relações que cultivem ainda mais o seu individualismo ou relações que te deixem mais próximo, que te ponham em movimento, em luta, que te façam pensar em massa, com a massa, junto e além da massa, enfim, acho que no *Sombras* teve isso.

Não é muito fácil falar disso, mas a crise foi um momento do grupo um pouco psicanalítico, a gente foi tomar ayahuasca num ritual xamânico. Porém para algumas pessoas do grupo esta foi uma experiência que nos afastou, que trouxe um ar – pelo menos era isso o que achávamos na época – de superioridade, o plano espiritual ficou acima de tudo, então o plano espiritual foi a verdade absoluta, e quem não conseguia alcançar este plano espiritual, essa tranquilidade, essa paz de espírito, se sentiu mal. Era coisa meio pejorativa, do tipo “eu sou evoluído, o outro é menos evoluído...”. Isso acabou causando um racha dentro do grupo, de crise de ideais, de postura, de conduta. E isso começou a refletir no nosso trabalho, nas nossas produções, nas reuniões e reflexões, foi algo meio natural, você vai se afastando, o namoro vai acabando, as pessoas vão mudando o jeito de pensar, acho que os objetivos e ideais começaram a mudar. Então alguns casamentos do grupo acabaram, mas isso ao mesmo tempo não foi saudável, foi no racha, foi traumático. Daí veio esse texto, que é como um dedo na ferida, falando deste processo das religiões, usando uma religião mais moderninha, mais *cool...* mas as religiões de certa forma nos afastam, elas segregam e nos colocam em outro patamar, elas também nos afastam de uma luta por igualdade, na medida em que a pessoa, porque está em busca do “seu ser evoluído”, se considera melhor do que um cara que está ralando, mas que não acredita no plano espiritual, que tem outras convicções e está lutando por direitos iguais, mas que defende a mesma coisa que o outro ser evoluído. Então começa a haver um racha, que as religiões pregam um pouco e nos obrigam a acreditar. Além disso, a religião é hierárquica também, há uma hierarquia de poder, de saberes, eu acho que tudo isso se reflete na peça. Nessa fase, o Dolores também está se envolvendo cada vez mais com os movimentos sociais, como o MST e o movimento de moradia. Tudo isso eu acho que só vem a somar, por isso acho que de um lado tínhamos a verdade nua e crua, a vida como ela é e de outro aquela coisa sublime, de estar pensando no bem da humanidade, o desejo de emanar o bem, porém dentro de um mundinho, dentro de uma vidinha. Então esse foi o racha, e a peça é isso, quase autobiográfica. E daí eu acho que a *Saga* é uma evolução disso, sai do pequeno burguês, porque no fundo havia um drama no *Sombras*, que era a relação do Antônio e da Isabel, a *Saga* sai desse drama afetivo, desse romance, dessa roteirização dramática, embora o

Sombras não seja um drama dentro dos padrões. A *Saga* é muito mais épica, não se tem a construção de um personagem, têm-se histórias, situações, construções coletivas que se entrelaçam e contam a saga de milhares de pessoas, uma saga da construção de cidades, de centros urbanos, da discriminação, das injustiças, da desigualdade, e ao mesmo tempo ela mostra como estamos dentro de estruturas que nos fazem pensar assim, individualmente. Aquela coisa do “eu posso, eu posso!”. Há uma fantasia que te vendem, “chegue lá!”, aí você chega e bate com a cara no muro, daí você diz “ah, eu não sou capaz, sou um merda”, porque te venderam algo que não te coube. A *Saga* fala um pouco disso, e eu acho que traz de uma maneira muito inteligente e sagaz o humor dentro de tudo isso, o humor escrachado, o humor sarcástico, o humor inteligente da piada e etc.. Por isso eu acho que a *Saga* é um grande espetáculo, por mais que dê muito trabalho para o grupo, que movimente muito o grupo, eu acho que temos de continuar fazendo durante um período, a *Saga* é algo que muita gente precisa ver ainda.

Falando um pouco mais do humor, eu acho que no espetáculo ele tem a função de desmistificar a questão da crítica, da reflexão, de colocar humanidade, uma coisa mais simples, apesar de não ser fácil fazer humor, aliás é muito difícil. Eu acho que o humor te deixa mais perto do público e o público mais perto de você, do que quando você cria um texto super “cabeção”, um texto super reflexivo. Eu acho que quando você consegue no humor sintetizar uma crítica, tem que fazer parte do espetáculo. Você diz “nossa, caralho, era tudo o que aquele texto do Marx dizia, está ótimo”. É um trabalho muito difícil, e às vezes sai até naturalmente, o Dolores é um grupo que ao mesmo tempo em que trabalha com esses textos super “cabeções” e revolucionários, tem também essa coisa de ser engraçado, a gente tira onda de nós mesmos o tempo todo... Então o Dolores parece que tem fama ou dá uma primeira impressão de ser um grupo um tanto casca-grossa, um tanto radical, mas eu acho que tem também algo muito natural no grupo, que é inato, que é fazer bagunça, no bom e no mal sentido, às vezes a gente extrapola o grau de disciplina que é necessário. Às vezes quando a gente se encontra, parecemos um bando de adolescentes, e isso traz uma característica saudável, de você ver o outro, de fazer festas, fazer piadas e tirar sarro, de estar junto e ter felicidade em estar junto e gostar, sem ter uma rigidez. É a mesma coisa que eu já te falei, às vezes é bom e às vezes ruim, porque às vezes a gente se auto sabota, ficamos conversando, quando nos demos conta já se passaram quarenta minutos para o início do ensaio, então a gente se policia mas às vezes a gente diz “foda-se”, vamos curtir esse momento, que está gostoso.

Fernando Couto¹²: plantando jardins de política, amizade e arte.

Fê Careca, como é conhecido no Dolores, traz em seu ritmo e modo de viver a recusa ao tempo do capital, ao tempo da indústria e da mecanicidade. A conversa com ele flui, sem pressa, divertida e despretensiosa, ao mesmo tempo em que crítica e engajada. Sentado no chão de sua casa ele compartilhou de forma sincera e generosa suas memórias, impressões e desejos em relação ao trabalho com o coletivo Dolores.

(...)
Professor,
jogue fora
suas lentes de arame!
A mim cabe falar
de mim
de minha era.
Eu ? incinerador,
eu ? sanitaria,
a revolução me convoca e me alista.
Troco pelo front
a horticultura airosa
da poesia ?
fêmea caprichosa.
Ela ajardina o jardim virgem
Vargem
Sombra
alfombra.
(...)

A plenos pulmões. Vladimir Maiakovski.

Eu me chamo Fernando Silva de Medeiros Couto, nos programas ponho só Fernando Couto, mas esse negócio de nome artístico é tudo ilusão. Nasci em São Paulo, sou paulista da gema, da Lapa, e moro na Zona Leste acho que já faz 14 anos. Eu vim pra cá porque me casei e minha esposa morava aqui perto, na verdade, em Guarulhos.

Eu conheci o Dolores em 2003, antes do *Sombras*. Eu fazia Macunaíma¹³, estava terminando o curso, mas ainda tinha de fazer a parte de estágio. Eu não aguentei pagar e tava uma bosta, por isso saí. Mas é muito louco isso, porque ao mesmo tempo em que era uma bosta, tinha um monte de coisa legal de aprender; aprender Stanislavski é legal, claro que havia muitas coisas que o Macunaíma não mostrava. Peguei uns diretores bem

12 Entrevista concedida a Alexandre Falcão de Araújo, na tarde de 12 de junho de 2012, em sua residência, no Jardim Triana, Zona Leste de São Paulo. Transcrição de Diego Scalada, transcrição por Alexandre Falcão de Araújo.

13 Fernando está se referindo ao Teatro Escola Macunaíma.

legais que falavam de outras coisas, saíam do normal, tinha alguns professores que diziam “ah, vocês precisam ver outros diretores, caralho”. Daí o cara pegou e passou pra gente uma leitura sobre linguagem teatral. Aí ele quebrou o pau, falou que existiam várias visões sobre direção, apresentou pra gente o Jean Jacques Roubine, abriu nossa cabeça. Enfim, parei de fazer teatro, eu estava casado, tinha filho. Mas saiu uma turma do Macunaíma, a qual eu tinha feito parte, e duas amigas e um amigo me convidaram: “vamos fazer teatro infantil?” Eu achei legal, nós montamos *Os Saltimbancos* pra vender às escolas, cinquenta centavos de cada aluno. Fizemos seiscentas apresentações na periferia de Osasco. Uma dessas amigas do grupo, a Priscila, morava aqui e era amiga de infância do Renato Gama. O Renato nessa época estava na Estação da Arte, na Penha, dando aula de produção musical, e iria ter uma mostra de teatro lá. Então ele chamou o nosso grupo pra se apresentar na mostra, porque ainda não tinha um grupo infantil na programação. A Priscila aceitou o convite e veio assistir a programação da mostra, foi quando ela viu o Dolores, que na época estava apresentando o *Casa de Dolores*.

Só que após a Priscila ter visto a apresentação do Dolores, ela chegou pra gente e disse “olha, não vai dar pra gente se apresentar na Mostra”, daí perguntamos o porquê, ela explicou que o outro grupo que estava se apresentando era muito bom, então dissemos “Mas como assim, nós também não somos bons?”, e ela “Não, é que vocês não viram, cara, eu chorei na apresentação, chorei muito, eles fazem poesia”. E ela falou de um jeito que travou os outros dois que faziam teatro com a gente. Daí nós não conseguimos nos apresentar na Estação e eu fiquei puto. Mas depois a Priscila veio dizendo que iríamos conhecer o Renato da produção musical, que ele tinha nos convidado pra dar aula de teatro lá, só que aí os outros dois amigos do grupo não quiseram ir. Eu topei, morava perto do lugar, na Vila Diva, e então conheci o Renato. Ele convidou a Priscila para dar aula de expressão corporal dentro da oficina de produção cultural, mas a Priscila me carregou junto e o Renato teve de me engolir. Eu achei legal, eu gosto de expressão corporal, mas aí fiquei pensando, porque expressão corporal pra quem está fazendo um curso de produção musical? No decorrer do curso a Priscila desistiu, por causa de grana, pois estávamos praticamente como voluntários. Tinha uma graninha que o Renato pagava, tirava do salário dele e pagava a gente. A Priscila saiu e eu fiquei como voluntário, e as aulas viraram mesmo de consciência corporal, eu trabalhava com uma molecada da zona leste, gente boa pra caralho, e eles gostaram. Nisso comecei a pegar gosto também, o Renato vivia falando de música, daí

eu apresentei uma música minha pra ele chamada “o homem passarinho”, ele falou “ó, mór bonita cara... aí, você conhece o Dolores?”, eu respondi “Não, já ouvi falar desse Dolores e estou de saco cheio deles porque eu não me apresentei aqui por causa desses caras” ele disse “você precisa conhecer”. Eu concordei, ele me trouxe aqui na época em que o Dolores estava preparando um projeto chamado Rede Criança, em parceria com a Kika, do Eremim¹⁴. A gente iria implantar o projeto aqui no CDM e eu iria entrar como técnico agrícola, por causa da horta comunitária. Entramos eu, Priscila e Renato, fizemos a primeira reunião, firmeza, fizemos a segunda e depois disso acabou, na segunda reunião não deu mais. Eles brigaram com a Kika, ela não bancou a história, eles acharam que o projeto do Eremim com as crianças estava ruim, miou. Depois disso iria ter um mutirão no CDM, eles me convidaram e eu acabei vindo. Cheguei pra fazer o mutirão, daí veio o Luciano falando “o Renato disse que você é ator”, eu disse “sim, sou”, então ele me convidou pra entrar no Dolores, entrei e acabei gostando... Todas as vezes que eu decidi parar de fazer teatro vinha alguém e me chamava pra fazer teatro. Eu entrei no Dolores muito mais por conta da militância, do projeto da Rede Criança, do espaço e da horta comunitária. Tinha o *Casa de Dolores* do qual não fiz parte, mesmo com a saída do Nandão, do Naimam, enfim, de um monte de gente, eu não quis entrar, eles queriam me colocar pra tocar percussão. Mas eu não entrei, o meu lance era trabalhar aqui neste espaço. Fui ficando, tentando elaborar alguns projetos, comecei a trabalhar na produção do Dolores, eu e o Guga, nós fizemos produção de apresentações pro Sesc Pinheiros, pro Sesc Santo André, com ajuda do Renato. Mas foi uma merda, era uma burocracia do caralho com o Sesc, se você tem uma música, você tem de apresentar uma autorização sua pra tocar a sua música. Com poema é a mesma coisa, tinha que estar registrado no Ecad, na Ordem dos Músicos do Brasil, a gente tinha que fazer essa correria, e o Dolores não tinha nada, no máximo uns dois ou três cooperativados, daí a gente tinha que fazer essa produção maluca, arrumar gente cooperativada etc.. Foi somente com o *Sombras* que eu comecei a trabalhar em definitivo no Dolores, aí como ator mesmo.

Antes de entrar no assunto da *Saga* e falar mais sobre o Dolores, vou falar um pouco da experiência do carnaval Contra-hegemônico. O nosso bloco, Unidos da Madrugada, é mais recente que o Unidos da Lona Preta, do MST, se não me engano, eles tem quatro sambas-enredo. O Unidos da Madrugada surgiu quando uma galera se

14 Associação Eremim, criada a partir das ações do Sindicato dos Metalúrgicos de Osasco e região.

reuniu para fazer um samba, estavam Lú Carvalho, Renato, Ananza e acho que Tita e Tiarajú. Daí eles escreveram uma parte do samba. Mas aí a ideia morreu, ou melhor, congelou, porque a gente achava que nosso grupo não sabia tocar instrumentos. E o Tita batia muito na ideia de tocar, ele dizia “a gente já toca, somos músicos”. Se juntássemos a galera e começássemos a brincar, iríamos perceber que já estávamos tocando. Mas havia a questão técnica, tinha que estar bom se não nem valeria a pena começar, enquanto eles não vissem o grupo tocando bem, não teríamos chance, por isso foi congelando. Até que nós começamos a bater o pé, “tem que ter, tem que ter”, daí houve uma união entre o Jhony Guima e o Juninho Batucada, pois precisávamos fazer a oficina de percussão. Com isso a ideia deu uma esquentada. Eu e o Tita, que já estava fazendo carnaval com o Boca de Serebesqué, viemos com força e a Julia e a Ananza vieram com experiência de roda de samba. Nós começamos a tentar, vimos que todos começaram a tocar, dissemos “nossa, está feito, é só ir pra rua”, mas claro, não era tão simples. O Tita tinha a ideia do Bloco dos Sujos, que não é algo tão técnico e estruturado, é diferente, é sair pra brincar no carnaval, um pega o pandeiro, outro o chocalho e todos brincam, tínhamos de escolher uma fantasia qualquer e sair pra rua. Aí vem a discussão: isso é contra-hegemônico ou não é? Tem a influência do Lona Preta e eu ainda tenho um certo preconceito pelo modo como eles conduzem o carnaval. Eu até discuto muito o contra-hegemônico, digo, “mano, nós ainda estamos fazendo um carnaval de avenida”. Por mais que a gente brigue, melodicamente nossas músicas lembram muito o carnaval de avenida, com as caixas iguais, os caras estão buscando isso. E eu acho que não é assim, porque o cara que quer brincar na rua, pegar um instrumento, ele não vai conseguir manter o ritmo, a melodia, vai ser uma bagunça meio organizada. E se a gente conseguir fazer essa bagunça meio organizada está ótimo, é isso, vamos brincar, porra! Mas daí veio a discussão do que é melodia, eu estava discutindo com o Renato outro dia e ele falou “hum...entendi o que você quer dizer, até a letra do samba vai atrás dessa melodia né”. Você pega a melodia do Lona Preta, até a nossa, elas são muito semelhantes àquelas da avenida. E então, pode ou não pode ser assim, o que é contra a hegemonia e o que não é contra a hegemonia?

Só que eu ainda não decifrei qual é o problema em ser igual à avenida. O primeiro impacto é “está igual”, logo estamos reproduzindo. E a gente se pergunta: “o que é legal da forma hegemônica? O que a gente pode conservar como essência e que pode ser importante?” Eu abri a questão pro Renato, pro Tita, pro Tiara e disse: “vocês que são do samba e são músicos, me tirem esta má impressão”. Porque eu não

concordo, se é contra-hegemônico nós temos que quebrar, destruir tudo e ver o que podemos montar depois. Se começa a sobrar resquícios de coisas, como o formato da bateria, necessariamente se irá buscar a técnica, a dinâmica, essa coisa de bateria e surdão, de ter que tocar igual à bateria da Casa Verde, o Tiarajú tem muito disso “ah, a bateria da Casa Verde, a caixa de não sei de onde...” Eu sei tocar o básico e tem bastante gente assim nessa pegada. E daí quando a gente fez o primeiro carnaval, a gente foi no Lona, no Serebesqué e aqui na praça Araruva. Na hora em que a gente chegou na praça, com os três blocos tocando as duas músicas, o Unidos ainda não tinha samba... na verdade tinha um samba, mas a gente não conseguia cantar e tocar. Quando nós chegamos na praça começou a chegar um monte de gente, e no meio daquela gente pulando e tocando, veio uma tiazinha e disse “nossa, tem que ter mais dessas coisas aqui”, todo mundo era favorável. E não tinha uma organização, essa coisa certinha de ter uma bateria aqui, outra ali, não, pegamos e saímos, dissemos “ó, quem é do Serebesqué se mistura aí e vamos”. Deixamos o Tita, que é o Mestre do Serebesqué - tiramos sarro dele porque ele era o “mestre” junto com o Tiarajú, que meio que coordenou o negócio. Ficou um lance curioso, porque o Serebesqué é muito solto, não tem a disciplina do carnaval hegemônico. É exatamente o contrário, é o bloco sujo mesmo. Daí quando eles chegaram aqui para se juntar pela primeira vez com a bateria do Lona, o Tiara já botou todo mundo como um robozinho. Colocou-os no fundo do bloco e eles ficaram se sentindo mal. Isso não pode rolar, tem que ter uma onda pra quebrar isso. Daí no último carnaval eu levei estas questões, mas todo mundo me mandou tomar no jiló porque ninguém entende muito o que eu quero, nem eu entendo direito, ainda assim foi muito melhor do que no ano passado. Até porque este ano o Tiarajú não estava presente, não é falando mal dele como um mestre de bateria do Lona, mas ele puxa muito a disciplina, organizando alas, e eu olho pra isso e penso que não deve ser assim, já discutimos muito por isso. Teve uma vez que terminamos o carnaval e ele foi fazer reunião de organização enquanto nós fazíamos festa no galpão, a galera ficou puta, isso foi outra coisa que tive de contestar. Falei “não pode, não pode” sem dizer que a gente ficou tocando trezentas vezes o mesmo samba, a galera tava muito cansada, e o Tiarajú não parava mais, e depois disso ainda juntou a galera e entrou no galpão pra fazer reunião. A gente pensou, pra quê isso? Chamamos o Tiarajú e conversamos. Este ano o Tiarajú não pôde participar, mas foi muito louco porque ele deixou um rapaz no lugar dele e na minha opinião fluíu mais, a galera estava mais solta. E aqui na praça foi outra coisa, o Serebesqué chegou e se juntou com a gente - que

também não vale uma pataca, somos sujos - mais o Lona, que também estava sem mestre e mesmo que o Tiarajú estivesse ele não iria nos peitar. Daí a coisa rolou bem, e acho que no ano que vem vai melhorar porque está vindo mais gente para a percussão. Ainda há uma questão que eu sempre bato, nós precisamos nos reunir, a gente não pode deixar o Lona fazer reunião lá e a gente fazendo outra aqui. A gente precisa se reunir e discutir essa contra-hegemonia que defendemos. Eu sempre repito, se é contra-hegemônico, então a gente tem de discutir o que é essa contra-hegemonia e o que estamos fazendo na rua. Se são os três, então vamos discutir aqui, vamos nos juntar com o Tita e com o povo do Serebesqué e ver qual é a do carnaval. Vamos conversar sobre melodia, se é carnaval, porque só samba? Cadê o maracatu, frevo, samba de umbigada, samba de roda? Por que só samba-enredo? No carnaval de Olinda o que pega é o frevo, no Pará é outro ritmo, e aqui é só samba, porque tem que ter samba? Isso é avenida de novo, cai novamente na avenida. Como se o carnaval fosse só samba. Pô, não é, né!? Tem muitas coisas que a gente pode usar.

Por ser carnaval Contra-hegemônico ele tem de ser agregador, e já agregou três blocos, nós, o Serebesqué e o Lona. Eu conversei muito com o Renato de Guaianases, ele tem um grupo de maracatu, então porque ele não tá aqui? Tem o Pau e Lata que de repente pode vir para o carnaval e vamos juntar os caras aqui. Tem essa onda da umbigada, a gente conhece gente que toca e podemos convidar. Então o lance é escolher as pessoas que já detêm a técnica e fazer com eles, não precisa ser só a gente. Nós vamos continuar fazendo o samba, ou de repente com a percussão podemos aprender outras coisas.

Eu não consigo identificar muito bem as minhas próprias influências estéticas ou mesmo as do Dolores. Já parei pra tentar identificar isso, mas não rolou. Acho que o Lú propõe muita coisa nesse sentido, ele traz muitas coisas que ele vê por aí. Mas identificar falando exatamente de onde vem, acho que não rola. Talvez em relação aos diretores possamos indicar alguns, porque nós vamos atrás. Acho que tem uma linha nossa, posso estar falando besteira, mas vai muito de cada um, cada um vem trazendo uma coisa. Por exemplo, eu toquei uma música que é o *Couro de zebu*, que a galera adorou, e quando eu dei por mim eu estava narrando um conto meu chamado *Carlinhos*, eu trouxe isso pro Dolores. Uma boa parte da influência vem também dos saraus, que serviram pra agregar muita gente, que trouxe coisas diversas. Daí eu me pergunto “Será que eu trago isso de algum lugar?”, “eu me espelho em quem pra fazer um conto?”. Não sei, dá vontade de escrever, daí eu escrevo. Exagerando eu diria que sou quase

analfabeto, leio muito pouco sobre teatro, poesia então nem se fale, a Nica me dá bronca todos os dias porque ela dá livros de poesias pra eu ler e eu não leio; em relação à música, estou aprendendo um pouco com o Renato, as influências musicais que tenho são as músicas que eu ouvia e ouço, quem não gosta de ouvir música? Ouvia muita música, mas eu também queria muito fazer música, aprendi pandeiro sozinho e etc.. Isso eu acabei trazendo pro Dolores, tudo vai sendo agregado ao teatro, porra, você está entrando pro Dolores, “o que é que você faz? Ah, gosta de malabares, então você vai fazer malabares”. Daí a gente vai agregando, vamos montando e elaborando um material, nós temos um material poético, musical e corporal. Tem pessoas que tem uma expressão corporal muito louca, “porra, olha o que esse cara faz com o corpo!”, o Luciano é muito filho da puta pra isso, ele olha e fala “ah, fulano faz isso”, ele chega e diz “você não quer fazer isso ali?”. Com os “cabeções” a gente vai fazendo uma discussão, pega uns Stanislavski da vida, um Bertolt Brecht e etc. e tal. Daí a gente vai trocando muita ideia sobre isso, pega os teóricos e discute a dar com pau, sempre com Marx na veia, relaciona com o cotidiano de cada um, com o que a gente tá passando e etc.. Em relação à música é mais fácil falar do que eu não curto, porque ouço até Funk hoje em dia. Não curto rock pesado tipo Sepultura, não consigo ouvir, acho que só. A gente tava conversando esses dias, e nos perguntamos “qual o estilo de música que tocamos?” Poxa, não tem um único estilo, a gente toca rock, toca valsa, baião, xaxado, conga e etc.. O que dá vontade de tocar, tocamos, brincamos.

Falar em influência me faz lembrar uma coisa que eu não gosto: quando falam que somos um grupo de teatro. Eu particularmente brigo muito com isso, falo “qual é que é? Virou grupo de teatro, é isso? Porque se isso aqui virou grupo de teatro eu não quero participar”, aí vem outro e fala “então se não é grupo de teatro sou eu que não quero participar”. Isso gera um puta embate, porque eu quero estar na militância, eu quero o teatro como forma de luta, se não houver luta e somente essa coisa de “artistinha”, que vá pra puta que o pariu. Houve até uma briga muito grande no fim da *Saga*, nós fizemos uma avaliação e eu falei que a *Saga* foi uma bosta, daí a galera caiu em cima, quase me assassinaram, porque eu disse “meu, não quero a gente como grupo de teatro”, daí falaram “ah, mas fulano se identificou, vieram seiscentas pessoas”, mas vieram seiscentas pessoas porque a gente pagou o ônibus pra que elas pudessem assistir, porque se fosse pra vir de fato assistir, eu aposto, só haveria outros grupos de teatro aqui. Daí rolou uma puta discussão porque eu disse que a maioria que vem ainda é gente envolvida com teatro; tem gente de periferia também, é lógico, estamos há dez anos

aqui, se não viessem aqui assistir a gente, porra, mereceríamos uma surra. Agora que o grupo tem uma repercussão maior, estamos conseguindo trazer mais gente, porque os amigos do teatro estão chamando outras pessoas. Daí a galera cai em cima, mas acho que ainda é isso.

A minha questão é com o público mesmo, não com a peça, porque a peça eu achei fodida, a gente conseguiu construir um bagulho foda, porque em toda a ocupação, seja ela de sem teto, de MST, etc., a gente encontra coisas da *Saga*, coisas reais. Eu vou muito pra favela e vejo: fulano tá vendendo o barraco por três mil, fulano tá alugando um barraco, fulano tá comprando laranja, a gente vê isso acontecendo. Porra, é a *Saga*, total. Daí falamos sobre Copa, falamos de muita coisa, acho que ela matou a pau.

Na *Saga*, além de estar como ator eu fiquei no núcleo de cenário e tentei dirigir o segundo ato externo, aquele que era na arena e que não saiu. A gente passou por várias tentativas de direção, Tita, Boneco, Júlia e Xande tentaram, mas desistiram. Daí quando estava tudo perdido, achando que não ia dar em nada, eu disse “me deixa fazer essa merda”. Tentei juntar os cacos que já tinham sido escritos e estavam prontos, tentei juntar e organizar o que tínhamos feito. Fiz uma proposta pro grupo, nós montamos, mas não ficou bom. A questão principal é que nós não conseguimos achar o que queríamos mostrar, porque se tivéssemos certeza, nós teríamos realmente feito. Mas teve várias discussões sobre o que era e cada um achava uma coisa. Na verdade nós tínhamos sido despejados e teríamos que voltar e nos reerguer, mas e então, como é que se reergue?

A população despejada se encontra naquele terreno, daí vêm as questões: como viver? Como comer? Como recomeçar numa sociedade nova? Tratava-se de uma reconstrução, sei lá, fomos pra um monte de lados, mas não conseguimos. Havia muitas ideias, mas não conseguimos centralizá-las.

Havia a ideia de cobrir a arena por dois lados com lona para abrigar as pessoas, trazer aconchego, dar comida e alguma coisa quente, porque fazia um frio danado. E então começar a partilhar as coisas de sociedade, porque todo mundo se encontra numa situação difícil, e tínhamos de pensar o que iríamos fazer para voltar à festa, tínhamos que unir essa população e falar “é isso o que a gente quer”. Então tínhamos de voltar lá, mostrar nossa voz. Então havia a intenção de fazer isso, de conversar com a galera e fazer um grande movimento. Já nas apresentações a gente fez primeiro um sarau, com vários poemas, depois a gente tentou dar continuidade à *Saga*, fazendo um casamento entre o Amarguinho e o Mc Money, tinha também um ônibus feito com tapumes que

levava a galera até a arena, fazendo aquelas vozes de ordem do tipo “ô, dá um passinho pra trás aí, tem gente pra entrar!” essas coisas que os cobradores falam né, ao passo que no metrô você escuta “não fume, não sente no chão”. Daí chegava lá, tinha uma sequência de poemas, com o Zé Den’d’água falando umas coisas, que ele fez cagada e que a sociedade não precisava de líder. Havia um texto do Zé Ninguém, enfim, várias coisas, aí nós juntávamos o povo e voltávamos pra festa de novo. Mas a gente não deu conta, tivemos de deixar para trás...

Eu brincava dizendo que o segundo ato era um preparativo para o nada, já que a gente não sabe para onde vai, não sabe o que é, e realmente a gente não tá aqui pra dar solução nenhuma. Porém, havia a festa, e sabíamos que não terminava no segundo ato, terminava na festa, e a festa era o lugar onde conversávamos com todo mundo, falando das coisas que tinham acontecido, como iríamos atuar a partir disso, aquela era a ocasião que a gente tinha pra falar, “e agora? A gente vai fazer o quê?”, não era para dar solução nenhuma. Então era uma espécie de anteposto dessa história, a gente tinha de ir para a arena preparar o público para dizer “a saída é coletiva”, todos os fodidos estão aqui e a parada é coletiva, já que dentro estava rolando um monólogo e a associação era justamente essa: olha, vamos nos juntar aqui e vamos para cima, vamos com força, porque se ficarmos seremos esmagados de novo, e se individualizar não é a saída. Então a arena tinha que dar conta de fazer isso e mandar o povo para a festa. A partir disso iríamos propor a interação da cena explicitamente coletiva de fora com o monólogo que estava acontecendo lá dentro. Nos dois locais estaria se falando do indivíduo. A ideia era usar o próprio sentimento de exclusão que a gente imaginava que o povo de fora sentiria, pois no máximo quarenta pessoas poderiam entrar na sala, os demais iriam para a arena. Lá fora era só barro, enquanto lá dentro era sala branca, cadeira, conforto e etc.. Na festa a intenção era que o grupo de dentro chegasse primeiro e o pessoal do segundo grupo iria meio que “ocupá-la”. Um dos principais problemas foi também foi o prazo do fomento, porque esse lance de criar com um prazo é punk. A gente é lento no processo normal de criação. Nós caímos numa coisa de quebrar o tempo do capital, algo que eu acho muito louco, mas acho que não conseguimos quebra-lo totalmente, até porque estamos dentro do fomento. Mas a gente anda bem lento por causa disso, por causa dessa briga. O ideal seria “vamos criar, senta aí, Tita, vamos tomar cerveja e fazer uma música”, a gente poderia cozinhar, comer, ver algo, falar sobre o assunto, viver mesmo, se não a coisa não anda.

Em relação ao cenário a gente teve uma puta briga, o núcleo do cenário era eu, Didi, Maria, Júlia e tinha mais alguém que agora não me recordo... Começamos com a discussão da favela no barranco. Favela pra mim eram portas e janelas. Então vamos pegar portas e janelas e vamos colocá-las no barranco, amarradas com corda; quando precisássemos retirar, era só puxar a corda lá de cima e colocar mais algumas luzes. Algumas portas e janelas teriam platô, pra gente conseguir ficar lá, colocando também uma escada. Então minha proposta era essa, a rua que desce seria o meio da favela, dentro disso iria ter alguns quadrados de lata que iam pegar fogo na hora do incêndio. Daí falando isso teve a primeira discussão, eu comecei a culpar a Júlia e o coletivo do cenário, depois eu saí, larguei mão, foi um processo de rasgar com todo mundo. A Júlia veio com aquele seu jeito arquiteto de ser, daí houve um embate fodido entre eu e ela, pois ela queria fazer um cenário de andaime. Ela propôs um andaime com rodas, que depois nós pegaríamos e levaríamos até a arena. Eu disse “você está louca? Sabe quanto pesa esse andaime?” Teve uma roda de andaime que a gente colocou no carrinho do *Sombras*, pra andar com ele, e nossa, tem um peso desgraçado. Então houve várias propostas, o lance era levantar propostas e derrubar. Mas aí a Júlia começou a passar um pouco por cima do grupo de cenário. O grupo falou que a proposta do andaime não era viável, ele era muito pesado, daria um trampo desgraçado. Além disso, fazer um cenário com andaime ficaria bonito, mas depois nós teríamos que destruí-lo por causa da cena da destruição da favela. Daí ela falava tudo bem, mas logo mais a noite ela voltava a fazer a mesma proposta para a equipe toda. Na terceira vez que rolou isso eu falei “firmeza, então vocês decidem o cenário” saí e fui ajudar em outras coisas. Depois disso, a Júlia e o Luciano entraram numa encanação de fazer a porra da favela de dobradura. Eu e o Quinho, no processo do *Sombras*, tínhamos dado a ideia de fazer o carrinho, por isso fomos ao ferro-velho ver peças e viemos com essa proposta de fazer cenário de retalhos, com qualquer coisa. Em ferro-velho a gente encontra muitas portas e Janelas, se a gente botasse isso no barranco, iria ficar da hora, e realmente, se você andar em uma favela, você vai ver aquele monte de porta e janela por todo o lado. Nós fomos ali no Jardim Peri e eu fiquei até louco de andar por entre portas, janelas e escadas, portas, janelas e escadas... Então nós viemos com essa carga e a Júlia veio com a carga de cenário de teatro francês, de teatrão: cabos de aço, outdoor, não iria dar certo eu e ela juntos. Eu disse pra ela, “Júlia, então vá lá e proponha, que eu tô fora”. Daí ela teve essa ideia da dobradura, a Júlia se fodeu, ficou tramando sozinha, até a entrada do Eugênio no grupo... Eu acho até que eu tô falando demais, mas preciso

terminar a história: a Júlia comprou a proposta da dobradura junto com o Lú, se fechou, começou a fazer sozinha porque ninguém acreditava na ideia, trampano todos os dias no galpão, em cima da dobradura de papelão. Eu fiz a palhoça, era mais fácil pra eu fazer, porque já faço isso em jardim, trançar andaime lá na frente, em cima do telhado, para o Luciano, mas como ele é muito meticoloso com essas coisas de subir, tem receio de se machucar e etc., ele não sentiu muita firmeza, por isso abandonamos a ideia e colocamos uma escada bem no fundo. A gente iria colocá-lo em cima do telhado, no andaime. Eu iria furar a parede, fixar tudo, mas aí a Júlia arquiteta disse pra não furar a parede. Então eu acabei fazendo a palhoça lá na frente, a Júlia a favela lá atrás e foi isso. A Júlia se fechou na porra da dobradura, ficou dois meses trabalhando nisso, eu fui com ela pegar os materiais, nem me lembro o nome da cidade onde fomos, mas daí ela trouxe o Eugênio pra trabalhar junto, porque ela não estava dando conta e ninguém estava ajudando, ninguém queria pagar pra ver aquela coisa. O Eugênio trabalhou mais de um mês, e a gente vendo aquilo, daí a gente se tocou que ele estava trabalhando pra caralho sem receber nada. Daí nós ficamos puto com a Júlia porque ela trouxe o Eugênio sem falar nada pra gente. Começamos a pagá-lo pra ajudar, ele começou a vir, daí começou a fazer outras coisas, a iluminação, por fim acabou entrando no grupo. Já no fim do processo de criação eu propus usar um cano e as traves e a Júlia colocou alguns paus, foi a única ocasião em que eu e a Júlia conseguimos trabalhar juntos. Quando o barraco ficou em pé eu disse “pô, da hora, vamos colocar uma tábua aí!”. Queriam comprar uma madeira específica. Daí eu e o Quinho dissemos “não vamos comprar porra nenhuma, vamos procurar essa tábua”. Demos um rolê, paramos em duas caçambas, pegamos aquelas madeiras e colocamos lá. Todo mundo falava “essa porra vai cair”. Subi lá em cima, fiz uns trezentos furos, não caiu, daí pensei “Agora vou fazer um do lado” porque era favela, né? Esse dia foi bem legal o povo falou “ó, quem tiver ideia boa vai ganhar um beijo na boca”, daí eu tinha falado um pouco antes com o Tita que eu ia trazer um monte de cerveja e fazer um bar. O filho da puta lançou a ideia do bar antes de eu voltar e ganhou o beijo, foi muito engraçado! Daí foi um puta trampo pra fazer o outro barraco, porque haveria dois naquele módulo, com a estrada descendo no meio, inclusive tem até hoje os dois pauzinhos pra fazer outro. A gente tinha o barraco do Nhocuné, o barraco da favela e o caldeirão. O Luciano achou que não precisava de mais um barraco, porque aquela disposição de cena estava boa, mantinha o equilíbrio entre os planos, aparecia mais o morro, que é bonito, e dividia certinho a arena, eu falei “nem a pau, Luciano, vamos fazer outro barraco na direita e vamos botar

a galera na laje porra, jogando dominó e tocando cavaco”. O pessoal do Nhocuné também queria fazer isso, botar o Ronaldinho, o Juninho Batucada e o Tiarajú na laje, até dava pra fazer, o problema não era nem de sustentação, o problema era que o Luciano dispôs as coisas no cenário, num palco que ele idealizou e isso deu um pau feio. Na primeira temporada desistimos, mas na segunda eu e o Tita dissemos “vamos fazer aquela porra hoje”. Estávamos numa tarde quando chegou o Luciano e falou “O que vocês estão fazendo?” e nós, “estamos fazendo o segundo barraco”, e ele “mas não pode fazer o segundo barraco, nós tínhamos decidido por não fazer” a gente contestou, “isso foi na primeira temporada, agora na segunda a galera quer fazer”. Daí o pau fechou, nós ficamos putos, mas acabamos desistindo. O cenário foi isso, uma briga do começo ao fim, mas nas outras cenas, como a do futebol, por exemplo, a maioria das coisas de cenário a própria equipe que fazia a cena foi dando um jeitinho. O grupo da televisão arrumou o cenário deles com plástico bolha e nós concordamos, achamos legal. As coisas foram aparecendo aos poucos, o baixo de pau representando um morto, muita coisa foi sendo inserida assim. Só sei que na terceira temporada nós perdemos as tábuas do barraco, tivemos que usar o portão da quadra de futebol, que tinha caído, pra fazer o teto; tivemos também de fazer uma palhoça nova.

Pra você ter uma ideia a *Saga* ficou pronta no dia da estreia: cenário, figurino, tudo ficou pronto para o dia. Depois ainda teve uma semana de reparo, vendo o que dava ou não dava pra usar. Na primeira apresentação ainda faltava um monte de coisa, faltou até o segundo ato, que não estava pronto, por isso fizemos um sarau. Após a estreia nós olhamos a favela e falamos “é isso!”, não batemos mais cabeça. Mas, até hoje a gente não conseguiu fazer um link da última cena, a partir de quando o pessoal morre, até a festa. Hoje a gente acha que a festa não tem mais significado para a peça, não tem mais vínculo, está desassociada. Na verdade a festa seria a inauguração do condomínio, após a abertura da estrada. Até uma maquete a gente queria fazer, para mostrar a parte interna do condomínio, queríamos usar champanhe. O *Insônias de Antônio* fala do condomínio, seria a festa do condomínio.

A galera que foi despejada chegaria ao lugar, iríamos colocar até aquelas mulheres-seta que ficam na rua promovendo lançamentos imobiliários, mas nós não conseguimos fazer isso. A estrada ia descer do morro, passar pelo asfalto e chegar até a entrada do galpão. A festa foi ressignificada, mas na verdade a gente queria outra coisa. Quando caiu o segundo ato a gente falou “puta, ficou só a festa nessa merda”. Até o nosso tutor, o Scapi, perguntou “vocês vão fazer a festa?”, porque haveria um monte de

cena na festa. Na cena do carnaval era pra ter um carro alegórico, com um jogador de futebol com cabeção, era também para o Armando vir dentro de um diamante com uma bandeira e alguns destes elementos iriam para a festa. Mas não conseguimos fazer, largamos a ideia. Aliás, uma das cenas que seria muito louca é a “toca Raul!”, iria rolar um Raul Seixas, tocar *A Maçã* “se eu te amo e tu me amas...” Daí nós iríamos juntar todos os atores na festa e no fim da música a gente iria dar um beijo em quem estivesse ao nosso lado, seria um beijo de língua, coletivo. Mas falamos com o Scapi, e ele disse “O que vocês estão fazendo é uma festa mesmo? Vocês já viram alguma festa com cena? A cena é voluntária, alguém vai lá e faz uma cena que quer fazer?” e nós dissemos “não, a gente que vai apresentar” daí ele interpelou “então não é uma festa, continua sendo uma peça! Festa é festa, é livre!”. Por isso preferimos deixar como estava, ou seja, sem cenas na festa.

Acho que as principais dificuldades do processo foram as relações entre as pessoas. Em todo o grupo acho que acontece isso, né? As relações ficam muito próximas e muito distantes, conforme as coisas vão andando e a pressão vai aumentando. A gente estava em constante pressão, a gente tinha contado com um grupo de circo que também usava o espaço do CDM, o grupo do Leandro¹⁵, eles saíram e por isso tivemos que buscar outras pessoas, entraram pessoas novas. Geralmente quem entra no Dolores chega por afinidade, e daí é mais gostoso, porque o cara já conhece, sabe da luta, sabe que o grupo é difícil pra caralho, vai participando das reuniões e vai entrando, isso é legal, mas do jeito que a gente fez foi uma cagada. Nós precisávamos de três atrizes e atores, então chamamos. Entraram Ananza, Jaque, Sandra e Yane.

O Yane já vinha no CDM e estava acompanhando a gente de perto. Já no caso da Sandra, Jaque e Ananza, elas entraram do nada. Foi um amigo que chamou, “ah estamos precisando de atriz, vamos chamar elas!”, chamamos. Isso entortou um pouco porque a galera já vinha seguindo um estudo e quando chegou esse pessoal novo, eles não conheciam nada. Nesse ritmo de produção, na pressão, foi foda, porque tivemos de voltar aos debates que nós já havíamos superado. A gente debate de tudo, machismo, reprodução do capital, reprodução do tempo, relação humana, limpeza do espaço, como se dirige, o que é uma peça sem diretor, isso a gente discute sempre. Discutimos sobre ser grupo de teatro ou não, para que serve esse teatro, essa peça. A gente tem vários questionamentos e quando chega uma galera nova é difícil explicar isso, até porque se

15 Fernando está se referindo a Leandro Hoehne e ao grupo Mentecorpos do Balaio.

trata de algo que a gente ainda tá tentando entender. Chamamos o Nandão, que era membro antigo do grupo, pra voltar como músico, e essa foi uma das complicações, porque quando ele saiu do grupo a primeira vez ficaram várias coisas engasgadas, então ele voltou e saiu novamente, e não saiu bem. Enfim, acho que o mais difícil foi segurar as relações, foi uma grande mudança no grupo, nós éramos dez pessoas, de repente passamos a ser vinte e cinco. Os outros que entraram são totalmente diferentes uns dos outros. Teve também gente que retornou no processo da *Saga*, a Érica e o Danilo, por exemplo. Mas nesse processo eu acho que a gente perdeu um pouco o senso de amizade, a gente tinha uma amizade muito forte, essas dez pessoas eram aquela coisa “porra, onde é que dói aí? Vamos tomar uma breja, o que tá acontecendo? Por que você não está vindo?”. Porra, quando tinha alguém faltando, a gente fazia um jantar, chamava o cara. Na *Saga* já não dava mais pra fazer isso, e todo mundo começou a se achar estranho, alguns com o ego a mais, outros com o ego a menos, fulano queria aparecer mais, porra, não é isso! Teve vários conflitos, um monte de gente querendo sair do Dolores, às vezes por besteira, coisa que você olhava e dizia “calma, vamos conversar”, mas não dava pra conversar, porque era muita gente, pouco tempo e muita coisa pra produzir. Enfim, a gente trabalhava muito e ganhava pouco, chegava num lugar já esgotado, cansado, tendo que dar conta do tempo, da produção que era enorme e dos questionamentos... aí fodeu! Foi aí que nós paramos de ser amigos, pairava aquela sensação “vou resolver o meu, porque quero ir embora”. Na avaliação chegamos à mesma conclusão: o tempo nos fodeu, não conseguíamos sentar e nos olhar, não havia tempo, tava todo mundo fodido. E cada um estava numa situação particular também difícil, eu estava me separando, o Danilo estava se separando, o Lú e a Nica estavam se separando. Quinho, Jaque, Boneco e Tati tiveram problemas de relação; o Lú Costa estava com problemas judiciais por causa de pensão, então só isso já era problema suficiente, afora os problemas da produção em si.

Hoje a gente fala “meu, como é que conseguimos superar essa porra?!”. Tivemos de superar os problemas de relação humana pra gente conseguir se olhar de novo. Isso ainda pesa, até hoje há resquícios, tanto é que no último Wagninho¹⁶, eu falei “meu, acho que hoje tem uma galera que tá no Dolores como se isso aqui fosse só um trampo”, ao passo que tem outra galera que ainda tá pensando no lance da amizade, naquela coisa que é gostosa de fazer. Fomos fazer o último Wagninho, eu quebrei o pau,

16 Wagninho é o nome dado ao “retiro artístico” dos integrantes do Dolores, geralmente realizado em espaço externo ao CDM e fora de São Paulo.

falei “tá uma merda, a gente não veio aqui pra fazer reunião e pra resolver as coisas, não é isso.” Ou a gente faz o Wagninho com prazer ou não vale a pena. Geralmente no Wagninho a gente propunha cenas, levava personagens, eu gostava de mostrar as músicas, daí a galera se juntava pra ouvir música, hoje é algo que não acontece mais. Muitas vezes a gente abria as reuniões com uma música de fulano de tal ou encerrava as reuniões com algumas músicas, mas agora deu uma parada. Para mim isso é consequência da *Saga*, não só da produção, mas do que ela gerou, com o aumento de integrantes. De novo a gente está discutindo “somos ou não somos artistas?”. Tem gente que acha que deve fazer mais teatro, tem outra que acha que deve militar mais. E aí tem o MST, grupo de quinta¹⁷, CDM, fomentos, gente que vem estudar a gente. Cara, se você vir o quadro com o cronograma anual de atividades, você vai entender, na reunião de discussão do projeto do fomento deste ano eu quebrei o pau, disse “tá errado isso aí, tem muita coisa”. Vocês querem fazer a *Saga*, o *Insônias*, fazer os três núcleos produzirem peça e a ocupação da praça? Isso sem contar a militância periférica, a percussão, as oficinas e os estudos... tudo isso pra ganhar um pau e duzentos? Eu vou é trabalhar, porque não vou dar conta. Se for assim é melhor mudar tudo pra militância periférica, a gente não receberia, mas faríamos a militância política. Quebrei o pau na reunião, não concordei, mas eu não pude ficar até o fim, então estamos aí. Bem, estou falando tudo de um lado pessoal. A gente põe as questões pessoais no grupo, geralmente elas são discutidas e depois vão pra outro lugar, às vezes eu aceito, às vezes não, mas é isso aí, se o grupo decidiu, estou de acordo.

Agora falando da relação do grupo com a comunidade, eu acho que gente sempre teve uma relação ruim. Há uma relação forte com o Boneco¹⁸ e o Luciano, que sempre viveram aqui, desde crianças. Mas, para que o pessoal do entorno participe das atividades do CDM é uma briga, eu acho que a gente não é competente nesse lance de divulgação, pra trazer essa galera pra cá. Acho que o problema está na vivência do espaço. Por exemplo, oficina de teatro, a gente tem dez anos, vai rolar uma oficina de teatro agora, mas porque a gente não fez mais oficinas de teatro nesse tempo? Rolava alguma coisa, mas principalmente na escola e na praça, porque a gente fazia a Pilhéria¹⁹, a festa junina, então a gente fazia eventos na nossa própria casa, se eu fizer alguma coisa aqui, eu irei incomodar os vizinhos de alguma forma, eles virão perguntar e talvez

17 Encontro de grupos teatrais com proposições socialistas, atualmente agrega diversos grupos da cidade de São Paulo.

18 Apelido de Cristiano Carvalho, integrante do grupo.

19 Pilhéria do Macedo, evento que o Dolores realizava na Praça Macedo Braga, próxima ao CDM.

participar. Mas daí quando passou pro CDM, a configuração mudou, não teve mais oficina, porque o espaço se dá de uma maneira diferente, ele já tem uma fama, ele já tem um nome, a galera não vai lá, porque o espaço é porrada, é *trash*. Então a gente precisa quebrar esse estigma, trazer outra visão, fazer a divulgação e ser competente no lance de conversar com a galera, frequentar o boteco. Quem do grupo vai ao boteco? Praticamente só o Boneco e eu, a galera do Dolores parou de frequentar, principalmente por causa do trabalho. A gente quer ter a comunidade participando do CDM, a gente conseguiu fazer muitas coisas a favor: a quadra, o galpão, a *Saga*, os shows da *Trama do Morro Vermelho*²⁰, o Cine Barranco, a gente fez muita coisa lá. Ano passado nós fizemos a festa Junina e estamos pensando em fazer esse ano também, mas sobre a participação da população daqui, em dez anos é muito pouco. A gente tem sete anos de CDM, então é muito pouco.

O que há de diferente é a participação dos grupos de militância, mas aí é algo coordenado. Por exemplo, eu ligo dizendo que vou levar um ônibus na sua comunidade e peço ajuda para reunir a turma para vir assistir uma peça aqui. Daí você faz uma correria no seu entorno e traz uma galera periférica, provavelmente de esquerda, pra vir aqui assistir a *Saga*.

A maioria dos grupos que vieram assistir a *Saga* era de ocupações do MST. A gente achou isso muito bom, porque apesar de ser gente engajada, não se trata de uma galera que tem estudo. Eles têm clara a questão da luta de classes, porque estão dentro do movimento, porém ter esse discernimento, esse estudo do que é a sociedade, de como ela caminha, das formas que podemos lutar, acho que eles ainda não têm. Então acho que a *Saga* ajuda a dar uma força, essa coisa de se ver e dizer “porra, tá acontecendo isso mesmo, a gente pode lutar aqui e ali” e depois poder trocar ideia sobre isso na festa. Foi o caso de quando veio uma galera da Florestan²¹, tinha gente da Nicarágua e do México. Os caras se viram mesmo, se identificaram pra caralho com o Armando e começaram a falar, foi muito engraçado, pois pareciam com o “Pancho” do “Tom & Pancho”, um desenho animado antigo. A gente ouvia “poxa, esse seu personagem tem que ir pra lá, porque os políticos fazem a mesma coisa lá no México”, enfim, discorreram sobre política, falaram um monte. Mas são caras de esquerda, direcionados. Agora, a nossa briga com a questão do entorno do CDM, particularmente a minha, é que nós estávamos mais voltados para o entorno, mas isso se quebrou. A

20 Projeto musical de integrantes do Dolores e do Nhocuné Soul.

21 Escola Nacional Florestan Fernandes, sediada em Guararema, SP e ligada ao MST.

gente ia protestar no hospital do Nhocuné, que estava fechado, diziam que por causa de manutenção. Isso antes da prefeitura descobrir os problemas que estavam rolando, porque uma vez a galera foi lá e encontrou o secretário da saúde, ele entrou pela porta dos fundos e pegou os médicos dormindo, porque os caras trabalhavam em hospitais particulares, e quando chegavam ao SUS, dormiam no plantão. A gente já estava planejando ir pra lá, levar o bonecão, conversar, fazer com que a população soubesse. A gente pensou em levar o Armando ou o Padre ao metrô pra falar disso, já tínhamos várias coisas montadas, e daí surgiu o grupo de quinta e quebrou isso. Acho que isso iria dar um ganho na nossa relação com o entorno, acho que proporcionaria um envolvimento maior com as pessoas do bairro.

A gente faria uma discussão social sobre São Paulo, mas direcionada pra cá. Mas é foda brigar com o nome do espaço, porque o espaço tem uma vida própria, um nome, uma história, pra quebrar isso é difícil pra caramba. Aquelas senhoras que fazem dança no CDM, nunca fariam aula à noite, elas saem antes de escurecer, porque elas têm medo. Se alguém propõe alguma atividade à noite lá, não rola, é uma briga pro povo ir. Eu e a Nica demos aula de poesia para as mulheres da associação de moradores, a gente teve de dar aula dentro da associação porque elas não iam até o CDM, então a gente foi lá, levamos elas duas ou três vezes no CDM, até foram assistir o *Sombras*, mas chegaram com muito medo, a gente tinha sempre de estar no portão pra receber o pessoal. A prefeitura não faz nada pelo espaço, não corta o mato, não tem iluminação, é ruim pra caralho. Daí elas brigaram com a gente dizendo que lá era local de estupro e assassinato, mas isso não acontece já faz trinta anos. Carro roubado ainda tem lá, de vez em quando aparece, não dá pra lutar contra isso, quer dizer, dá pra lutar, mas vencer é foda. Acho que conseguimos várias coisas importantes, e o pessoal está vendo isso, mas o ritmo é bem lento.

A gente tem contato com o poder paralelo, até porque se a gente não tiver contato vamos tomar um pau ali, então os caras sabem as pessoas que estão lá, sabem o trabalho que a gente realiza, sabem que é bom, defendem nosso trabalho, tanto é que recentemente a gente precisou conversar com os caras sobre alguns problemas. O Luciano foi parado na rua pelos caras, eles questionaram algumas coisas que estavam acontecendo no espaço e a gente explicou a nossa versão. Depois nós fomos num bar pra conversar e ver qual é que era a dos caras, o que eles estavam pensando, porque caiu no ouvido deles que a gente recebia quinhentos mil reais por ano e não pagava ninguém, e esses quinhentos mil, vão pra onde? Eles não têm como saber, não vão assistir as

peças, não veem nada feito no CDM, daí os caras falam um monte. Aí a gente aparece com uma peruca, com som... fodeu! Eu acho que a gente tem uma briga boa agora, que é retomar o uso do espaço, a gente já tá brigando nisso faz um tempinho. A proposta da ocupação da praça²², inclusive, foi uma briga, se ia ser ou não no CDM. Rolou uma puta discussão sobre o porquê de não fazer no CDM. Daí a gente optou pela questão da visibilidade mesmo, de bastante gente ver a ação e participar das atividades, por isso teria que ser em outro lugar, a gente aceitou, mas o grupo ficou meio rachado.

Mas, voltando à *Saga*, eu gosto muito dela, pelo tamanho e por ter conseguido agregar coisas que a gente vem discutindo há muito tempo. Por exemplo, a questão da liderança (a gente discute isso internamente também) e a questão musical, que é de perifa, e é boa pra caralho, às vezes eu penso “vamos encostar em quem está fazendo e fazer juntos”, porque é tão gostoso fazer isso. Acho que tem a questão da simplicidade do teatro militante, é tudo muito simples, e a *Saga* traz um pouco disso, as pessoas dizem “a favela dos caras são dois paus pra cima e foda-se”. Tem uma simplicidade na história, ao mesmo tempo em que eu vejo isso, outro enxerga precariedade, e a *Saga* foi boa também porque levantou muitas questões: o espetáculo foi precário ou foi em ritmo de militância? Por ser teatro militante a gente não precisa ter a última tecnologia em iluminação, porque a gente vai levar isso pro MST. Não há porque levar uma iluminação sofisticada pro MST a fim de demonstrar que somos bons em tecnologia, se o texto já dá conta, se aquela iluminação dá conta do recado. Ela levantou um monte de questões e jogou na nossa cara: discussão de relação, que pra mim foi ótimo; gente querendo saindo do grupo, alguns saíram mesmo; enfim balançou todos os conflitos já existentes e veio numa hora boa para o grupo. Foi foda, nos rasgou, nos cortou, foi difícil, mas hoje nós estamos revendo a experiência e falando “caralho, fazer essa porra foi foda, ela é legal pra caralho, mas vamos fazer só esta última vez e parar”, porque algumas questões que ela envolve ainda doem, doem pra caralho. Eu estava conversando com o Luciano esses dias e rolou um papo do tipo “foi foda hein mano, aquilo que você falou pra mim ainda tá aqui engasgado”. Houve várias situações assim, e eu acho que elas vieram pra balançar, pra trazer conflitos pro Dolores, a gente não só colocou um monte de conflitos na cabeça de todo mundo, mas também colocou um monte de conflito em nós. Até hoje ela gera muitos conflitos, por exemplo, a decisão de

22 Projeto do grupo, realizado em setembro de 2012, que consistiu na ocupação de uma praça na Avenida Radial Leste, no bairro de Artur Alvim, a promoção de um Festival de Teatro Mutirão e a implantação de um grande monumento público (ver mais em Curado, 2012).

leva-la ou não pro Sesc. Já surgiu essa discussão e a gente brigou, porque ninguém sabia se valia a pena levar pro Sesc. A gente falava “essa porra não é vendável”, outros falavam “a gente vai por o Sesc em conflito, questionar o próprio funcionamento da instituição” e etc.. Já pensou botar uma favela no Sesc, o que iríamos fazer? Uma favela de alumínio? Ou seja, a peça é conflitante até hoje, mas foi importante, porque conseguimos dizer várias coisas que queríamos, falar do Ego e Superego, do modo como o ser humano e a sociedade estão crescendo, do indivíduo cheio de rótulos, das instituições que te formam. Ainda assim, deixou um monte de conflitos na nossa cabeça, “ah tá, vocês falaram tudo isso, mas e agora”? E aí tem gente que não aguenta mais fazê-la, mas eu adoro fazer. Na terceira temporada eu fiquei puto, porque nós só conseguimos apresentar ela inteira uma vez, choveu quase todos os dias e teve gente que gostou de ter feito uma vez só. É um conflito desgraçado, pra mim é uma peça muito gostosa de fazer, o processo de produção e de criação de cenas foi muito, muito louco! A cena da televisão, por exemplo, se não me engano estávamos eu, Boneco, Tita, Sandra, Ananza e Yane. Começamos a fazer a cena da televisão e ficou uma bosta, o Boneco saiu emburrado e disse “pô, nós vamos apresentar isso mesmo pro coletivo?” e nós “vamos, vamos apresentar!”. Apresentamos pro coletivo e a galera gostou. Então, acho que tivemos liberdade pra fazer um trabalho conjunto, sem medo, e experimentar qualquer merda. Demonstrou que a gente consegue trabalhar em coletivo, mesmo com todos os problemas comuns a qualquer grupo e talvez alguns problemas a mais. É também muito gostoso porque a gente está fazendo algo que a gente curte, um teatro de esquerda, metendo o pau em alguém, porque ficar calado não dá, a gente tá botando a boca no trombone de alguma forma. Trouxemos gente importante, veio uns figurões assistir, como o Paulo Arantes, e nós conseguimos colocar um ponto de interrogação na cabeça do cara. Um monte de gente veio ver e achou bom, chega a ser engraçado, pois em uma única apresentação trouxemos seiscentas pessoas pro CDM, um lugar onde se estupra gente e tem carro roubado, então foi boa essa desgraça. Eu acho que é isso, é uma peça boa, mas discutimos pra caralho pra fazer isso aí. Agora a gente tá discutindo muito mais pra dar sequência ao trabalho. No núcleo de cozinha²³ estamos buscando a simplicidade, porque a gente tá batendo demais, a gente tá ficando louco. Na *Saga* teve isso, a gente começou a ficar raivoso, sem polimento, na linha do “bate primeiro”. Um exemplo, o Yane saiu do núcleo de cozinha e não falou pra ninguém. Então nós

23 Um dos atuais núcleos de pesquisa artística do Dolores.

conversamos no dia seguinte, daí disseram: “a gente tem de fazer uma reunião, chamar o Yane, e falar isso, isso e isso”. Nós ficamos putos pelo fato do Yane ter saído da cozinha sem falar nada pra ninguém, mas aí teve uma hora que eu disse “não é isso não, gente, eu vou me contrapor a vocês: antes quando fulano estava com problema a gente ia saber qual era o problema pra tentar ajudar, agora a gente tá dando porrada sem saber”. Pô, o Yane sumiu, na última vez que ele veio aqui, ele disse que ia procurar trampo no metrô, nós ficamos desesperados. Eu falei “o cara tá precisando de dinheiro, ele casou há pouco tempo, tá morando de aluguel, a gente nunca mais foi na casa dele, e ele por algum motivo parou de vir e não avisou, ele não é de fazer isso, então deve tá com problema, vamos fazer uma janta e convidá-lo?”. Todo mundo pensou, ficou parado, então o Tita disse “eu vou contrariar minha fala, vou engolir meu ranço, vamos o chamar pra conversar”. Enfim, a galera ficou dura, não só por causa da *Saga*, mas de toda a experiência de pressão. O Xande, filósofo, diz que a vida nos atravessa, e a vida nos atravessou mesmo, e levou um teco embora, levou a simpatia, deixou a raiva e a ferocidade, mas eu acho que a gente tá se achando de novo. O último Wagninho foi um exemplo disso, a gente conseguiu ressignificar a atividade. Eu pus essa discussão na roda, tiramos os relógios e celulares e dissemos “amanhã vamos chamar acordar a galera e fazer o café com música, aqui fora, trazer o pão, fazer uma mística”. E assim foi, voltou a ser o que era antes, foi bom pra caralho, todo mundo gostou. A Maria falou “nossa, todo mundo falava do Wagninho do Dolores, que era ótimo, divertido”, mas quando ela conheceu achou uma bosta, igual ao MST, horário pra acordar, pra comer, e realmente estava assim. Mas a gente brigou e conseguiu ressignificar essa “desgrama” que era um dos nossos pontos fortes; o Wagninho da *Saga* foi animal, teve o Nhocuné junto, com chuva ou sem chuva a gente fez o negócio, trinta e cinco pessoas dentro de uma casa construindo a *Saga*, uma coisa louca. E daí a Maria falou “esse Wagninho sim, eu gostei, foi muito bom, até que enfim eu vi um Wagninho do Dolores!”. Então eu acho que agora a gente tá começando a se achar.

Luciano Carvalho²⁴: narrativas de um trabalhador que insiste em fazer arte.

Luciano Carvalho é um provocador nato, a conversa que tivemos foi muito bem humorada, mas também cheia de alfinetadas em todas as esferas do diálogo travado. Sua expressividade e paixão, sua aguçada capacidade crítica e sua capacidade de enredar o interlocutor em seu discurso, fazem com que seja praticamente impossível sair imune de um papo com ele. As reflexões, questões, incômodos, complementaridades e contradições revolvidas no decorrer do encontro devem continuar habitando minha mente por longo tempo, à espera de sínteses que criem um chão provisório para avançar na caminhada.

Ni Dios ni la mente, sino
el carbón, el hierro y el petróleo
la material real nos ha creado
echándonos hirvientes y violentos
en los moldes de esta
sociedad horrible,
para afincarnos, por la humanidad,
en el eterno suelo.

Tras los sacerdotes, los soldados y los burgueses,
al fin nos hemos vuelto fieles
oidores de las leyes:
por eso el sentido de toda obra humana
zumba em nosotros
como el violón profundo

Al borde de la ciudad. Attila József.

Eu me chamo Luciano Carvalho Barbosa, tenho 37 anos e sou aqui de São Paulo. Primeiro eu vivi em Pirituba e com um ano de idade mudei para a Cidade Patriarca.

Vou falar um pouco sobre as condições materiais e sociopolíticas que permitiram que o trabalho do Dolores existisse e continue existindo. Parte da minha resposta geraria controvérsias num debate político entre grupos, digamos... de teatro de esquerda. Entre os outros grupos nem se fala, né, mas mesmo nos de esquerda gera discordâncias. Porque as condições materiais e sociopolíticas não são só afortunadas ou de certeza de um apontamento político para realizar algo, mas elas são desafortunadas

24 Entrevista concedida a Alexandre Falcão de Araújo, na tarde de 27 de julho de 2012, no CDM Patriarca. Transcrição de Luciana de Oliveira, transcrição de Alexandre Falcão de Araújo.

também, e a certeza se constrói na trajetória da nossa existência, da nossa organização. O que quero dizer com isso? Também se molda resistência pela precariedade material, pela ausência de coisas. Então, boa parte do motivo de estarmos onde estamos, ou seja, em uma região afastada do circuito central, é porque não tínhamos acesso à região central, nem equipamento público, ou equipamentos de teatro que a gente pudesse usar. Senão nós seríamos absorvidos por uma demanda. Nós não fomos absorvidos. Esse é o primeiro ponto. Há um caráter de resistência, mas no sentido da exclusão, da carência, da falta. Essa falta de oportunidade, de possibilidade, faz com que algumas pessoas se organizem para poder produzir a sua forma de teatro dentro das precariedades. Claro, o ideal anteriormente seria ter um teatro ou estar dentro de uma sala, palco italiano, caixa fechada. A falta disso trouxe a questão: o que nós temos? Vamos ter que ser criativos, aí nossos passos: entrar numa escola, ocupar um terreno, plantar um teatro de arena. Você começa a criar soluções. E começa a ter outros referenciais políticos de ocupação de espaço. Movimento dos Sem Teto e Movimento dos Sem Terra, passam a ser um referencial. Junto disso, ou seja, desta precariedade, vem também a bonança, e é engraçado falar assim, mas o que aconteceu é que os grupos em luta, na cidade de São Paulo, se organizam e conseguem arrancar do governo, junto a negociações, a pensamento, à luta, uma lei específica para o tipo de teatro de grupo, esse tipo de teatro da exclusão, dos caras que não eram incluídos no processo de produção mercadológica do fazer teatral. Até porque conseguiram provar por A mais B que na lógica do capital a atividade teatral estava inviabilizada, portanto fadada ao desaparecimento, caso o Estado não interviesse com políticas públicas no sentido da manutenção dessa prática, deste fazer, desse tipo de arte. Conseguiram a Lei, ou melhor, conseguimos, porque eu também já participava, fui à Câmara dos Vereadores, na época, nas manifestações, participei do Arte Contra a Barbárie²⁵, e essa lembrança me faz rir, porque eu era praticamente um menino. Na verdade eu já tinha uns 20 anos, mas estava em outra condição. Não tinha uma leitura complexa do cenário político naquele momento, estava tentando me inserir. Então acho que as condições sociopolíticas estão relacionadas a uma política pública vigorosa que vem depois do Lula, mas nossas origens são anteriores, pois o Dolores já está com 12 anos. O fomento tem 10 anos. É meio contemporâneo, mas o fomento vem depois. E, mesmo surgindo o fomento só vamos ter acesso a essa verba pública depois de sete anos de existência do Dolores, em 2007.

25 O movimento Arte contra a Barbárie surgiu em 1999 no meio teatral paulistano e tinha por objetivo, entre outros aspectos, lutar por políticas públicas para a cultura.

Aí a gente pela primeira vez é contemplado pela lei de fomento ao teatro, é uma alegria e é paradigmático, muda a nossa capacidade, a potencialidade de fazer as coisas. Claro, são recursos materiais que entram em um grupo que já tem uma organização e um pensamento se consolidando. Aí você junta mais capacidade de poder fazer, se dedicar a este fazer, não com exclusividade, nunca deixamos de trabalhar em outras frentes, mas com mais potencialidade. Então eu acho que a gente está conjugando coisas importantes, no meu entender. A precariedade que gera rebeldia, e isso é fundamental para nós. A luta trouxe uma política pública que pode dar viabilidade material para essa rebeldia. Então esse é um pouco o panorama que eu enxergo agora.

Nós tivemos um processo de amadurecimento do grupo e isso de deu não pelo empirismo, mas também tem um dado empírico aí, de viver as situações de exclusão e de fazer a leitura dos excluídos. Uso esse termo “excluídos” porque a gente ainda não tinha avançado para a leitura de classe, de classe trabalhadora, que hoje a gente considera muito mais apropriada para fazer a leitura histórica, para a gente se posicionar. Mas, o nosso processo de politização se dá na esteira, por um lado, de um discurso de ONG, que é muito engraçado isso: “ah, os excluídos, a cultura que pode incluir as pessoas”. A gente tinha desconfiança desse discurso, mas parte dele nos permeava. Inclusive o discurso ecológico, a gente chegou a fazer um debate sobre água aqui na Escola José Bonifácio, foi um dos primeiros debates nossos, “A Comunidade Boca Aberta”. Como a gente ainda não tinha certeza do nosso fazer a gente também usava o “Boca Aberta” por sermos vacilões. Tem esse duplo sentido, “Comunidade Boca Aberta”, porque mete a boca no trombone e também porque está comendo mosca, deixando passar coisas. A gente tinha certeza disso. Mas a gente se achava mais quem mete a boca no trombone. A gente se achava mais esperto do que burro. A gente sempre se acha assim. Mas, a nossa formação se dá nesse embate, com forças políticas locais, por exemplo, para estar aqui no CDM, para disputar escola, para disputar praça, para disputar o hospital, o posto de saúde, por conta de todas as reuniões que nós fomos, nas sociedades de amigos de bairro, no embate com forças políticas locais, com forças políticas regionais, vide subprefeitura, num embate com forças políticas municipais, estaduais e nacionais, via grupos de teatros organizados. Nossa formação passa também pela solidariedade a outros movimentos, porque a gente começou a se entender como um grupo combativo, então no contato com movimentos por moradia, movimento dos Sem Teto do centro, e o Movimento dos Sem Terra, vai se radicalizando esse estudo. Ou seja, é um estudo prático, uma leitura crítica da realidade onde nós estamos

inseridos, trazendo elementos teóricos, e é claro, também vai contar muito a formação de cada um de nós. Eu fui bancário durante oito anos, fiz todas as greves no período em que fui bancário. Você também se politiza num processo de greve, no mínimo entendendo a sua categoria como uma categoria de luta. Então você vai agregando conhecimento, história e leitura sobre o seu passado, e sobre o presente conseqüentemente. Mas um divisor de águas no nosso estudo teórico aplicado e focado foi a nossa relação com o Movimento dos Sem Terra.

A gente já namorava o Movimento dos Sem Terra há muitos anos, o primeiro contato com o movimento foi anterior ao Dolores. Eu, Érica e Luciano Costa ficamos num acampamento do Movimento dos Sem Terra, em 98. A gente ficou acampado em Nova Canudos, lá na região de Iaras. Porque nós fazíamos jornalismo e desconfiávamos: “pô, toda a mídia fala mal desse movimento, é porque ele deve ser bom, vamos lá ver o que é”. Chegando lá, a gente ficou impressionado. Tinha um dirigente acampado, pé sujo de barro, pé rachado, chega a ser engraçado, mas ele estava de bermuda, zoadado, barbudo, feio, eu não lembro mais o nome dele, mas ele está militando até hoje. Ele estava lá na cama com Trotsky, outro livro do Lênin, livro de cabeceira, e mais um livro de poesia. Nós pensamos: caramba, estamos atrasados, os caras estão muito na nossa frente na leitura! Num barraco de lona, numa cama improvisada, fazendo essas leituras... Quem é que está vacilando? Ali tivemos certeza que era a gente. Voltamos a ter o contato com o movimento eu acho que em 2005, quando eu, Danúbio e Xande trabalhávamos na ONG Associação Eremim, em Osasco, que é financiada pelos metalúrgicos da cidade. A gente começa uma aproximação com o movimento para levar alunos para lá, era um passeio, a gente tinha uma grana para fazer passeio para o Play Center, é engraçado. E a gente falou: “ah, vamos levar para o MST, mano, vamos conhecer o movimento social, a galera dormindo lá, comendo mandioca e tal”. A gente fez umas três vezes isso. Foi muito bom. E ali começamos a estreitar os laços com alguns dirigentes e com alguns assentados. E a gente começou a fazer ações conjuntas, primeiro atividades culturais, depois ocupações. Até que fomos chamados para estudar num curso da Via Campesina, lá na Florestan Fernandes²⁶. Um curso de um ano e meio para a juventude da classe trabalhadora. E ali tomamos mais contato com o método de análise histórica e política marxista. Ali a gente estudou Marx com critério. A gente já tinha contato com a obra do Marx, mas era mais na orelhada, era muito

26 Escola Nacional Florestan Fernandes, sediada em Guararema, SP e ligada ao MST, entre outros movimentos.

disperso, não era um estudo conjunto. Nós fomos, se não me engano, em sete pessoas do Dolores para o curso da Florestan. Estudamos juntos durante um ano e meio, um final de semana inteiro por mês, manhã, tarde e noite. Tinha uma carga de leitura para o mês e voltávamos com aquele material lido para novos estudos. Então isso fez muita diferença, porque sistematizou o nosso estudo. E a gente pode a partir daí também, de forma independente, começar a organizar os nossos estudos aqui.

Hoje a principal influência estética do Dolores é o Brecht, e falar em Brecht é falar em marxismo. Esse pensamento que é amplo, que é uma leitura de mundo, o materialismo histórico-dialético. Então essa é a referência. O Brecht porque ele não está esgotado nos avanços que ele propõe. Nos avanços estéticos, nas rupturas, ou seja, eu acho que um monte de pós-modernos podem tentar um monte de coisa agora para querer superar o cara, mas bobagem, porque parece que tudo é um pouco oriundo das propostas do Brecht. Claro que vão ter uns malucões fazendo um bagulho sem sentido, sem história... São experimentos estéticos que eu julgo válidos, enquanto experimentos. Enquanto uma seara para iniciar e falar: “ham, esse recurso talvez eu possa usar para uma peça de verdade”. Porque eu não considero uma peça, uma obra de arte, eu considero uma bobagem, muitas vezes, ou um preciosismo, um virtuosismo técnico interessantíssimo que pode gerar poesia, sim. Eu chego a suspirar porque é difícil entender esses experimentos e delicado fazer esta crítica. Agora, os autores que nos influenciam são muitos e vão derivar da nossa perspectiva marxista. Eu tenho lido o Raymond Williams, o Terry Eagleton, algumas influências do Gramsci... Nós estamos lendo os clássicos. Na verdade, estamos nos formando, estamos lendo o que foi tirado de nós. A gente não teve acesso a um monte de coisas. Poder tomar contato com Rosa Luxemburgo, com Lênin, com Trotsky. Entender aquele período histórico. Não santificar os caras, fazer a crítica, mas a crítica solidária entendendo aquele período. Para o *Menino Diamante*, por exemplo, a gente teve muita influência do trabalho de doutorado do Mauro Luis Iasi²⁷, junto com algumas coisas da Maria Rita Kehl, Henri Lefebvre, ou seja, eu estou falando dos malucos de esquerda, né?

Para mim fica até difícil, agora, enumerar, mas lembro também dos textos da Iná Camargo, aliás a Iná é uma grande influência. Agora, esteticamente, eu acho que a gente não tem uma leitura sistematizada para além disso que eu estou dizendo. Temos, sim, o

27 Cf. IASI, Mauro Luis. **As metamorfoses da consciência de classe** (o PT entre a negação e o consentimento). São Paulo: Expressão Popular, 2006.

contato com vários grupos de teatro. Então a gente vai beber, esteticamente, na troca, na vivência, vendo obras, vendo trabalhos e traduzindo para o nosso jeito de fazer.

Em relação ao Brasil, nós temos certa identidade com o trabalho dos CPCs e do César Vieira, no União e Olho Vivo, principalmente por conta do modo de organização. No União e Olho Vivo eles tem atitudes muito corajosas, claro que a gente é diferente, mas ali estão bases muito importantes. Por exemplo, a proposta de fazer um teatro sem importar com o que a categoria vai pensar. Tanto que ficou no ostracismo, renegado muito tempo. É irônico, porque agora é festejado. Mas eles vão para todas as quebradas, apresentam para cacete. É um teatro feito por trabalhadores, numa organização horizontal, de forma acessível, que as pessoas entendem, gostam, se divertem, é gratuito. Tem um monte de elementos ali no União e Olho Vivo que nós não conhecíamos. Depois que a gente conheceu, descobrimos que nós somos muito parecidos. Só que há uma grande diferença, lá tem o César Vieira, aqui não tem, aqui nós somos contemporâneos uns dos outros. O que eu acho que dá uma riqueza maior para nós. A gente pode também pensar a influência dos grupos antigos, é claro que a experiência do Teatro de Arena, do Guarnieri, do Vianinha foram importantes para nós. A peça *Rasga Coração* é uma das peças que eu mais amo. Eu li a primeira vez tentando entrar na USP, ainda não havia o Dolores e eu achei lindíssimo aquilo, falei: “nossa, que coisa bonita, que louco”. Eu fiquei impressionado de ler um texto e entender - mais ou menos, porque a peça tem um alto grau de complexidade e eu era muito jovem - aqueles vários planos, aquele corte e sobreposição de tempos, temas e vontades políticas disfarçadas num conflito de geração. Então é uma peça importantíssima. Claro, não dá para a gente negar a influência do teatro Oficina, mas foi uma influência imposta. Eu acho que o teatro Oficina é festejado pela burguesia, pela pequena burguesia, pelo teatro de um modo geral. Então você tem acesso àquilo como sendo uma referência, mas depois você olha direito e vê que é e não é uma referência. É uma boa referência para, ao mesmo tempo, ser negada e ser compartilhada, tem coisas maravilhosas que a gente viu do Zé Celso, em termos de coro, é bem bonito, poderoso. Só que vai para um lugar que nós não precisamos seguir a ferro e fogo. Mas a experiência do Oficina também nos dá estofa. E dos grupos mais recente, seguramente, o grupo Folias d’Arte e a Cia. do Latão.

O Engenho nós tomamos contato depois. A gente via primeiro as coisas do Folias e Latão. Mas quando eu vi o *Em Pedacos*, o espetáculo não estava pronto ainda, eles tinham umas primeiras cenas, “Eu quero comer aquela mina” e o “Cu do Mundo”,

eu acho que era isso. Quando eu vi a primeira vez, eu falei: “uau!” Tinha elementos ali que eu não tinha visto em outros lugares. Hoje eu sei o nome, coro polifônico... esse não personagem... essa recusa do indivíduo e isso tudo em cena. Percebi que esses caras estavam brincando com umas coisas loucas, era um teatro importante. Eu já conhecia o caráter de luta desse grupo por estar em periferia, por ser um grupo tihoso, birrento, no bom sentido, aguerrido. Foi quando conheci o trabalho teatral do Engenho e fiquei só admirando. Eu já conhecia o Moreira²⁸ - não que ele me conhecesse - do Arte Contra a Barbárie e eu admirava muito a postura dele. Sempre que ele chegava, ele elucidava. Tinha o Marcão²⁹, que gritava muito, e o Reinaldo Maia que era bastante engraçado e inteligente falando. Mas o Moreira era quem colocava a bola no chão e falava vamos chutar para lá agora, o jogo é mais ou menos esse. Então eu falei, “orra, esse cara é interessante!”.

Se a gente for pensar, olha que curioso, o *Menino Diamante*, em algum lugar, é uma fusão do que é Latão e Folias. Em algum lugar, bem distante. Eu estou falando de uma safra de trabalhos do Folias do tipo *Verás que tudo é mentira*, que eu acho que foi o primeiro trabalho deles, que foi marcante. O *Folias Fellinianas*... tinha um que eles faziam num bar que era tão lindo... *Cantos Peregrinos*... Eu acho que esses três dão uma sacada, assim, da potência do Folias. Eu não gosto das coisas do Folias hoje, apesar de que eu preciso ver *Algo de Negro*, do Carlão³⁰, que dizem que é muito bom, mas eu não vi. Agora, o Latão também impressiona, por exemplo, *Santa Joana do Matadouros* e *A Comédia do trabalho* enfim, uma série de trabalhos importantes... que me fizeram falar: “poxa, olha o que esse caras estão fazendo!”.

Eu estou falando coisas minhas, não exatamente do Dolores, mas que de alguma forma influenciaram o trabalho do grupo. Por exemplo, *Biedermann e os Incendiários*, da Cia. São Jorge, quando eles estavam um pouco mais radicais e ainda não tinham sacado que eram de uma classe média confusa.

Agora, vou contar mais detalhadamente a experiência da *Saga do Menino Diamante*. É muito engraçado, porque o Renato Gama teve um sonho. A gente vivia falando que precisávamos fazer coisas juntos, pois a gente está junto há muitos anos, mas sempre fizemos trabalhos pontuais, saraus, festas, não um trabalho de fôlego. E a gente tinha vontade de fazer. Eu participava nos shows do Nhocuné dizendo poesia, o

28 Luciano está se referindo a Luis Carlos Moreira, um dos fundadores do grupo Engenho Teatral.

29 Luciano está se referindo a Marco Antônio Rodrigues, um dos fundadores do grupo Folias d'Arte.

30 Carlos Francisco, artista do Folias que dirigiu o espetáculo *Algo de Negro*.

Dolores ia pra rua fazer intervenção e o Renato ia junto. A gente sempre fez coisa junto, toma café junto, toma cachaça. Então, somos amigos, aliás a gente estudou junto aqui no Bonifácio, somos amigos desde a época da escola. Eu estudei um ano com o Renato e depois o meu irmão estudou com ele, na mesma série, o Renato repetiu, como na música que ele canta no espetáculo: “só não aguento fazer a 5ª série de novo”, é a história dele próprio. Aí ele foi à minha casa e me disse com aquele vozeirão “pô Lu, tive um sonho, mano, a *Saga do Menino Diamante*, uma ópera periférica. O menino sai do barro, pá, e ele tem aquela puta saga e ele vence mano, tipo, é nós, cara!”. E eu pensei “mano, que bosta... fodeu!” Mais um trabalho para exaltar o indivíduo? Eu não respondi nada, não falei que tinha achado uma merda, na hora ele ficou meio amuado, mas mais adiante ele ficou puto comigo.

Pensei: “não vamos fazer isso, né, cara?” Exaltação ao indivíduo? Mas eu queria, ao mesmo tempo, contemplar o meu amigo porque ele tinha razão em alguns lugares e em outros não... demorou um tempo para cair a ficha para mim que a gente poderia usar esse título, que o título era muito bom mesmo e a metáfora do menino que sai do barro também era linda. Nós estávamos com essa onda do barro, do morro, porque já tínhamos um projeto musical juntos, chamado Trama do Morro Vermelho. São as tramas que nós traçamos aqui nas quebradas do Morro Vermelho, aqui no CDM. E eu pensei que a gente poderia apresentar a construção do indivíduo usando um título ao contrário, usar o título como chamariz espetacular, que anuncia o seu contrário. Então, eu e Renato estávamos numa van indo para Campinas, o Renato ia fazer um show no SESC Campinas, e eu contei a ideia pra ele. E ele: “puta, pode crer, é isso”. E começamos a pirar mesmo, porque aí os dois embarcaram. Mas foi preciso eu acreditar que pudesse ser ao contrário do que ele tinha falado inicialmente. Aí piramos. Fizemos uma coisa que eu não repetiria hoje. Que é o seguinte: estruturamos tudo na cabeça, compartilhamos com o Dolores e mandamos um projeto para Fomento para fazer essa porra... projeto de um ano, para fazer isso, não dá tempo. O Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, para fazer a ópera deles³¹, mandou três Fomentos. O nosso foi em um. Não estou falando que eles são pilantras. É que nós fomos burros. Os caras usaram o tempo. Eu não estou medindo a potência do que eles fizeram e do que nós fizemos, não é o tempo que determina a potência, acho que nós temos outros elementos para trazer potência. Então foi um pouco isso, surgiu de um sonho, mas claro o sonho também não

31 Luciano está se referindo ao espetáculo *Orfeu Mestiço* – Uma hip-hópera brasileira.

é de graça, ele não intuiu. Nós estamos nesse debate há muito tempo. Tem uma música do Nhocuné Soul que tem a ver com a ideia de “menino diamante”: “Menino moço, que não consegue trabalhar, fica em casa para compor, um samba novo”³², que é muito bonita. Só que a música dá uma cagada, eles põem na letra, “se o sol que brilha lá for o mesmo que brilha cá, este menino há de brilhar, e de cantar, um samba novo...”. É o próprio “Menino Diamante”. Só que aí fica nessa esperança, o sol que brilha lá, brilha cá, ou seja, o sol que nasceu para todos e também para você, vote Quércia, vote Quércia, PMDB. Entendeu? É o discurso da hegemonia. Nós não precisamos fazer o discurso da hegemonia, aliás, nós temos que fazer o contrário. Então, surge disso. Agora, a construção posterior se dá de uma forma bastante coletiva, muito estudo coletivo, todos do Dolores e do Nhocuné fazendo formação com o Scapi³³, aqui nesta sala. Uma semana de estudo sobre método e sobre a formação do indivíduo, sobre metamorfoses da consciência. Aí eu me debrucei sobre o livro do Iasi. Eu e mais alguns, mas eu principalmente, porque fui quem mais estudou o livro. E, acho que em função disso também assumi a direção. Primeiro foi um grupo de trabalho para dirigir. Depois ficou, numa outra fase, só eu dirigindo o *Menino Diamante* em conjunto com os núcleos de dramaturgia, figurino, iluminação, ou seja, todos os setores em núcleos de trabalho. Eu também ajudei na dramaturgia, mas não dá para saber quem é o pai.

A direção ficou mais com a minha cara porque foi um período mais longo em que eu montei, trouxe um pré-roteiro, com um prólogo, um pré-prólogo e doze cenas, como se fossem doze quadros ou doze estações. Esse primeiro roteiro se converteu em um pré-prólogo, um prólogo e dez estações.

A gente fez primeiro a etapa de estudos em seis meses e depois montou a *Saga* em cerca de quatro meses, a gente ergueu todo o espetáculo em quatro meses e o *Insônias de Antônio* em um mês. Então foi uma loucura, nunca mais quero fazer desse jeito, porque a gente não precisa. Então rolou muita força. Eu acho que foi o ápice de uma energia de um coletivo. A energia criadora, da forma que a gente se propunha, sem hierarquia, com intenso debate, uma construção coletiva, não precisa ser assim, nesse curto espaço de tempo, né? Isso se faz, sim, mas sob a égide do capital, que exige prazos, cronograma, prestação de contas, daí tem que fazer.

Para a etapa de estudos é legal lembrar que a gente fez grupos de condução de processo. A gente fez uns quatro grupos que coordenavam o processo em formato de

32 Canção *Menino moço*, de Renato Gama.

33 Educador do Núcleo de Educação Popular 13 de Maio.

rodízio. Cada mês um grupo coordenava tudo, direcionava o que a gente tinha que estudar, como estudar e os exercícios que a gente fazia. Isso foi muito legal e teve muito fracasso também. Porque evidenciou a preguiça de muitos de nós. Aliás, ela sempre aparece. A gente tenta não arrebentar com ela, como se fosse só uma coisa ruim. Mas nós sabemos que ela também é um malefício. É engraçado falar isso, mas ela também, em excesso, faz mal a saúde.

Atualmente temos inclusive, um núcleo de pesquisa, chamado o direito à preguiça, que está estudando esta história. Mas é um núcleo que está com grande dificuldade para conseguir realizar um trabalho. Vamos ver se eles conseguem se superar.

Eu já ia me esquecendo, mas o processo foi assim: nós primeiro colamos papel Kraft em uma parede e desenhamos uma linha filosófico-conceitual do trabalho. Isso foi muito louco! Estabelecemos o que queríamos falar. Ao contrário do que muitos pregam, que não pode ser racional ou cabeça, a gente foi o contrário, fomos cabeções. O que estamos falando? O que queremos? Criamos um roteiro filosófico-conceitual por aonde ia se desdobrar o nosso pensamento, indicava aonde nós queríamos chegar. Ou seja, diferente de ter uma fábula, como uma estrutura vertebral, nós tínhamos uma reflexão sobre determinado tema e os seus desdobramentos. A partir daí surgiu o pré-roteiro, como se preenchendo esses espaços com grandes temas, grandes blocos que dariam conta daquele assunto, por onde passou o pensamento.

Então eu trouxe esse pré-roteiro para cá, e a gente enfrentava um bloco por dia. O tema é a escola, sabendo que escola tem isso, isso, isso... Tudo aquilo que a gente debateu. Toda reflexão. Todo o pré-roteiro reflexivo. Então está todo mundo já municiado das informações. Agora, põe isso no corpo, velho. O que nós temos que falar a respeito disso? O que nós temos que falar de escola no contexto da formação dos indivíduos e da reprodução de um sistema? Entender a escola como um dos aparelhos ideológicos, sociais. Então as pessoas já estavam com esses conhecimentos e iam surgindo coisas assim, por exemplo, agora seria bom uma música. Quem faz a música para isso? A música do indivíduo, individual, por exemplo, é uma influência do Engenho. “Oi, eu sou o *Indi, Víduo, eh!*”, uma cena que o Beto³⁴ faz. Puta cena genial, essa cena é muito louca, queríamos fazê-la de novo, só que de outro jeito, então criamos a música do repolho. A música foi criada por um grupo de trabalho, que acho que tinha a Júlia, a Ananza, o Tiarajú. Vieram com a música pronta. Só que a música era num

34 Luciano refere-se a Beto Nunes, ator do Engenho Teatral.

outro ritmo, era um samba, eu acho. Foi o Ronaldo Gama, se não me engano, que transformou a música em tango, num retiro de criação, o Wagninho, com 35 pessoas criando, e lá fora chovendo e fazendo frio. O Ronaldinho mudou o ritmo e a hora que ele fez isso, a Ananza começou a cantar, coisa de gênio, fechou, era isso! Muito louco! Então foram vários momentos de criação. Criação intensa, coletiva. Não dá para atribuir a uma só pessoa, né?

Porque um idiota, ou um mentiroso, crente na sua mentira, como se ela fosse verdade - isso é ideologia - ele iria falar eu assino essa obra, eu sou o diretor Luciano Carvalho, eu vou ganhar todos os louros por isso. Um absurdo. Nenhum diretor é capaz disso. Nenhum. É mentira. Claro, não estou tirando o mérito do meu trabalho, nem da minha experiência. Eu também sou um indivíduo que, diluído no coletivo, em relação com isso, sou potencialidades, multiplico e crio outra coisa a partir dessa potencialidade. Já na divisão social do trabalho você suga os trabalhos e isso é completamente aceito. O dono da Gerdau é o dono da Gerdau, os trabalhadores são os subsumidos da história. Toda a classe trabalhadora some, como se não fosse criadora. E o proprietário, toma para si os frutos deste trabalho, ou, no caso do teatro, os diretores tomam pra si esses frutos. Os atores podem brilhar, claro, na sua performance fantástica individual. O que também é uma crítica no *Menino Diamante*. Não se trata de não querer ter técnica ou não querer fazer bem feito, nós queremos fazer. Até esse conceito que eu usei agora, esse termo “fazer bem feito”, soa como se o nosso fosse mal feito. Isso tudo, como diria o Alexandre Mate, é uma lógica perversa operando em mim.

Em termos dramaturgicos o “menino diamante” é uma metáfora, ele só surge e some. Ele surge e é devorado. O que tem de indivíduo nele? Quase nada. Mas vai ter a sua impressão sensorial sozinha. No mundo, cada um tem suas características, só que intensamente doutrinadas, intensamente moldadas pelo social, pelo lugar onde se é inserido, pela classe em que se nasce. Por muita coisa, né? A gente pode dizer que a *Saga* tem algumas camadas, então, em primeiro lugar, se você fosse pensar numa fábula seria o deslocamento dos trabalhadores e o deslocamento do capital. A gente vai falar do movimento do capital num período histórico, num recorte geográfico, Brasil, década de 50 até os dias de hoje. Como se dá isso? Um tipo de escolha de industrialização para esse país. Automobilística, ou seja, privilegia o petróleo e todos os produtos relacionados à cadeia da indústria automobilística, como metalurgia, extrativismo de minérios etc.. Ou seja, conjuga várias forças dominadas amplamente pelo capital e tem que dar vazão às suas produções. O carro é a síntese perfeita para isso. JK, 50 anos em

5. Brasília, uma cidade-rodovia. É a síntese e a expressão de uma lógica adotada politicamente e economicamente. Uma política econômica adotada por um país inteiro. Isso tudo vai precisar de que? Trabalho, muito trabalho. Um intenso deslocamento de força de trabalho. Nosso “menino diamante” está aí. É esse conjunto de coisas, esse movimento de coisas. Então, nós vamos passar a ver a migração de milhares. Como nós nos colocamos na perspectiva da classe trabalhadora, começamos o espetáculo com a migração dessa classe, na miséria dos sertões, vide a cena da palhoça. Só que feita com certa alegria, com beleza e tal. Mas é que lá é o nosso lugar e de lá a gente sai para tomar contato com o mundo. No meio do caminho a gente vai vendo o que é mundo da moda, do futebol... É um pequeno apanhado histórico de ditadura militar, ciclos econômicos e tal. Ou seja, uma série de flashes irônicos para mostrar os deslocamentos, chegar num lugar e fazer surgir uma grande cidade. Esses flashes são como se se fossem camadas dentro do processo de deslocamento coletivo e do capital, eles não são o processo, mas são camadas que reforçam o todo, juntamente com cada camada que vai surgindo depois. Enfim, há todo esse deslocamento para construir a cidade, só que onde fica essa classe? De trabalhadores? Tem que se alojar em algum lugar. E, vide ABCD, favelamento generalizado. Depois os metalúrgicos começam a se estruturar, começam a morar melhor. Esse processo continua até hoje e aparecem outros diamantes. O Armando Boas Praças, com o seu discurso de reafirmar o diamante de dentro de cada um de nós. O discurso dominante. O trabalho como o dignificador do homem. A indústria e seu funcionamento piramidal. As relações sociais como algo material e as religiões seguindo o mesmo desenho estrutural. Ou seja, é uma construção ideológica que permeia todos os setores da sociedade. Todos eles reforçam o mesmo tipo de leitura sobre o mundo. A de construção dos heróis, dos melhores, logo, não se vê que se você constrói um herói, você constrói um antagonista, um derrotado, um não herói, um comum. Mas você não dá o foco para o homem comum, o foco é para o herói. A sociedade vai abandonar os que estão excluídos, os que estão fora, eu chego a suspirar quando falo isso. Por isso quando nasce o Menino Diamante é só uma ilustração de como ele se dilui. Não importa quem seja o diamante, qualquer criança que nasce é o diamante de cada um, de cada família. É possível perceber pelos nomes das crianças: Vitória etc.. Eles são o máximo, mas se a gente for olhar estruturalmente eles estão fadados a serem mais um. Só que a gente opera na lógica de eles serem o máximo, quando são e não são. São afetivamente, para aquele círculo familiar. Mas estrutural, social e historicamente, não: é mais um “nequinho” na favela.

Continuando com o caminho do espetáculo, dá para ver que tem muitas camadas. Então a gente pode pegar uma delas: grosso modo, o desenvolvimento do capital e a sua materialização. É o próprio capital se materializando na forma de cidade. Isso é uma linha política e econômica mundial, mas a gente pega um recorte histórico, geográfico: Brasil de 1950 a 2012. A expansão do capital se traduz também na especulação imobiliária. A materialização em prédio. O que é um prédio, senão capital? É trabalho materializado. Quando eu vejo uma parede, estou vendo o que? Ferro, concreto, tijolo. Aqui tem trabalho. Tudo fetiche da mercadoria, tudo isso é trabalho. Ou seja, quando o capital é privatizado, apropriado, ele se materializa. A gente mostra a própria expressão do capital e simultaneamente a trajetória ou a construção do indivíduo, e, com a construção do indivíduo, simultaneamente também a construção ideológica dos heróis. Porque eles são construídos socialmente, não porque um cara é brilhante e fala “eu sou o herói”, mas porque todo mundo vai lá e fala “você não é o líder? Ah, é você que é o líder? Quem é o líder comunitário aqui?”. Ou seja, socialmente, o Zé é empurrado pra ser o líder. Todos os líderes são construídos. “Diamante Negro, como você se sente sendo o melhor?”, “Billie, super bacana, o melhor estilista de todos os tempos? Billie! Billie!” Ou seja, eles são eleitos, não porque eles são maravilhosos, mas porque é preciso existir os maravilhosos. Você pega uma característica individual que seja realmente relevante, ou notável, eleva isso à máxima potência e dá o máximo destaque para que realmente o indivíduo seja visto como maravilhoso...

Isso está em *Santa Joana dos Matadouros*. Quando Bocarra vai lá e coroa Santa Joana morta. É útil sistemicamente. Então a gente apresenta também esta camada. Aproveitando a carona de toda essa construção a gente também apresenta quem é que manda, a gente apresenta o poder político como uma contra face do capital. Ele simplesmente rege ou executa, é um feitor, executa os desejos dos grandes burgueses, da alta burguesia. Isso também é revelado na *Saga*.

Além das instituições, aparecem ainda outros elementos, como o id, o ego e o superego. Isso vem com o Iasi, que vai beber no Freud, Reich e outros tantos, refletindo acerca de como se dá a apreensão sensorial. Então, como é que eu me formo? Eu me formo ouvindo: “Ah, que gracinha, descobriu a mãozinha”, você está ouvindo aquilo tudo, mas você vai fazer um negócio e ouve “Não! Tira a mão!”, ouve muitos não. Você vai sendo condicionado socialmente, vai se formando, com influência de muitas forças. Vale lembrar que a família também foi formada por todas as instituições. Então,

não se pode falar que é a família que me forma. A não ser que falemos da família enquanto síntese de uma formação social maior. A família não é a família em si, uma família sem história e sem espaço geográfico e social, ela é uma família historicizada, com sua moral, suas escolas, suas questões, religiões, televisões e repressões sexuais. Isso tudo vai passando por mim, eu sou o canal e expresso particularmente uma totalidade em que eu estou inserido. Eu expresso somente uma parte, a síntese talvez, disso tudo.

Basta ver o comportamento das crianças, como quando dizemos “olha que esperto, não adianta falar não, ele já sabe”. Isso é o que fazemos no cotidiano. Você pode dizer uma coisa, mas a criança vai ler primeiro a tua atitude. É a leitura que as crianças fazem, de comportamento. Inclusive, nas brincadeiras elas reproduzem isso, esses dias, por exemplo, eu peguei a Malu, filha da Tati, brincando. Eu achei engraçado todos os bonequinhos dela estavam virados de cara para a parede. Eu perguntei o que foi que eles estavam fazendo e ela respondeu que estavam todos de castigo, que eles tinham comido a comidinha que não era para comer. Entendeu? Pô, ela colocou um monte de bonecos de castigo porque ela fica de castigo. A gente poderia até falar “coisa feia, deixar de castigo”, mas de algum lugar ela tirou essa porra.

Na estrutura da peça a gente veio de um gigante histórico capital e vai afunilando, mas não de maneira linear, porque o menino nasce no meio da narrativa. A gente sai de uma realidade mundial histórica, vem para uma específica nacional, histórica e geográfica, a cidade, o deslocamento campo-cidade, um fluxo migratório. Na cidade a gente segue afunilando, mostrando o seu funcionamento, a sua dinâmica interna, mostrando setores dessa sociedade, escola, religião, política. Aí mostramos uma comunidade, e rapidamente essa camada da família, indivíduo e intraindivíduo, ou seja, Id, superego, a parte interna do indivíduo. Só que mostrando pelo enfoque nosso, que é o enfoque de classe, marxista, materialista histórico, a gente aponta que o indivíduo não é aquele que determina, tem um conjunto de coisas em movimento, então quando ele nasce, quando ele se inaugura no mundo, já recebe suas placas e depois vai passar a operar nesse mundo com as ferramentas que tem, então é como a piada: “para quem só martelo, todo problema é prego”, logo você está limitado, por mais que você queira não estar limitado: “ah eu sou o máximo, vou me contatar com Deus e ele vai me trazer outra história do planeta Capela e eu vou conseguir operar aqui com *Exilados da Capela*³⁵”,

35 Luciano está se referindo à história apresentada no livro *Exilados da Capela*, de Edgard Armond, um autor ligado ao espiritismo kardecista.

entendeu? O cú, velho, você não vai fazer isso, não tem como, se tivesse algum iluminado que fizesse essa porra, nós tínhamos mudado, mas a vida segue outra dinâmica. O que não significa que nós sejamos fatalistas, que consideremos que o mundo não tem jeito e que vai todo mundo morrer mesmo. Também tem brecha, isso que é muito louco, talvez isso não esteja aparecendo no *Menino Diamante* porque para cercar essa complexidade teria que ser uma peça psicanalista, e nós até poderíamos fazer, não estou falando que não dá para fazer. Eu estou falando não só da formação do indivíduo, mas da construção de toda sociedade. Quais são as brechas? Porque a minha constituição não é perfeita, ela é passível de falha, então era para eu ser assim, mas de repente eu me revolto. Os Racionais MCs falam isso, “efeito colateral do sistema”, porque se o sistema não consegue absorver as suas contradições, as suas revoltas, elas eclodem de maneira violenta, acho que no espetáculo a gente não deu conta do motivo porque acontecem revoluções, rebeliões, ou rebeldias.

Mesmo o segundo ato externo acho que não daria conta disso, porque a gente não ia conseguir. Eu até suspiro porque é um pouco difícil lembrar isso, mas a ideia do segundo ato externo era destrinchar a construção do líder. Assim como o *Insônias de Antônio* destrincha a remoção das favelas, a partir do olhar da classe média.

A tarefa do segundo ato era mostrar que nós não somos pobrinhos e maravilhosos. Como é que é que nós imbuídos da ideologia dominante a perpetuamos? Continuar a história do Zé Den'd'água, o tema não acaba mais, é tema para caralho. Aí a gente se pergunta como é então que vai ter brecha, não está tudo determinado? Está, mas não em absoluto, tem determinações sociais, porém elas têm brechas. É o trabalho de produzir o desvelamento. Você pode perguntar “Ah, que brecha?”. Nós somos uma brecha! O que deu errado pra surgir um grupo com essa característica? Pô, é o discurso da ONG, só que eu estou revoltado de verdade. A gente radicaliza, o discurso é ambientalista, só que eu estou puto de verdade, porque estão destruindo o ambiente e eu quero entender a raiz do porque estão destruindo.

Estão destruindo porque tem um sistema, a forma de extração de riqueza do mundo que é devastadora, que não permite fechar o ciclo de forma harmônica. Agora, eu não vou falar que isso é culpa da tua atitude individual. Há um sistema econômico mundial da depredação. Eu vou ter que combatê-lo. Eu preciso fazer minha parte? Sim, também, não vou me eximir. Mas é ingênuo ficar achando que cada um vai consumir conscientemente e o problema será resolvido, como se a produção induzisse o consumo. Como você vai convencer o outro a consumir diferente, sendo que há o supermercado e,

por exemplo, os frangos prontos? E para quem não come frango tem a super alface hidropônica!

Agora, mudando de assunto e pensando sobre as mudanças que a *Saga* promoveu em mim em no grupo, eu me lembro de ter falado que nunca mais dirigiria o Dolores, dou risadas ao lembrar, porque isso já mudou. Eu acho que nós todos amadurecemos. Fica difícil apreender o que eu mudei, porque eu vejo que muitas pessoas mudaram juntas. Eu mudei, nós mudamos e continuamos mudando em função do que estamos fazendo. Vem um amadurecimento que se expressa em um pouco mais de tranquilidade com a nossa especificidade, porque a gente, como eu falei no começo, surge também como fruto da precariedade e da exclusão e isso não é bonitinho, isso é cheio de dor, cheio de insegurança, cheio de complexo de inferioridade, em relação aos grupos do centro. Então, com a *Saga* a gente começa também a pesar as certezas políticas, a radicalidade do nosso fazer, a rebeldia, tudo isso vai ficando mais forte, até porque percebemos que os nossos estão nos reconhecendo. E quando digo os nossos, não são os grupos de teatro, é a juventude trabalhadora, são centenas de pessoas, que trazem outros e que o tempo todo discutem as questões que tratamos. Quando a gente para numa roda de conversa, estão falando dos temas que viram e vão tomar cerveja, vão dançar e vão voltar aqui. Como se materializa essa maturidade? É o lance de pensar e repensar, refazer, anotar, desenvolver mais ou menos um método, radicalizar as opções de mutirão: mutirão estético, mutirão teórico, mutirão de verdade, o que não deixa de ser engraçado falar, porque é como se os outros não fossem de verdade.

Nesse processo também deu para medir o que são os nossos excessos. A gente fez um espetáculo muito grande, muito cansativo. A gente ganha maturidade pela prática, pela execução e pela medição vivencial dos nossos limites. Imagina quem fazia a *Saga*, depois fazia o *Insônias de Antônio* aqui dentro, tocava a festa e por fim limpava o salão. Humanamente impossível, então se a gente for fazer uma nova coisa desse tipo, que funciona, que é muito louca, teremos que pensar melhor na divisão do trampo. Embora a vontade seja de estar em tudo quanto é canto, queremos ser seres humanos totais, né?

Eu penso que aprendi muito sobre dirigir e sobre atuar. Porque no mesmo processo fui ator do Danilo, que dirigiu o *Insônias de Antônio*. Então, eu me lancei uma dose extra de disciplina e docilidade de ator, sendo muito solidário à função dele, porque eu tinha acabado de vivenciar o inferno... eu dou gargalhadas quando lembro disso!

Você fica mais solidário à opinião do outro quando ele questiona a tua direção, e esse questionamento normalmente é um saco. Assim como o outro pode ficar mais solidário ao teu direcionamento, quando está na condição de ator. Eu, na função de ator, primeiro vou acatar as decisões, primeiro faço, depois pergunto.

Uma coisa legal que a gente já tinha vivenciado com o *Sombras dançam neste incêndio: peça curta em dois atos* era não negar a função do diretor, mas negar o status e a posição hierárquica deste, como o cara que manda, o autocrata. Eu acho que a gente amadurece muito nesse sentido. O ganho é esse, se precisarmos vamos usar um diretor, mas também temos outros processos que não temos diretor. Temos processos em que precisamos usar um diretor, isso foi muito bom, *Menino Diamante*, e o *Sombras*. E, outros que não, *Casa de Dolores*, *Conjugado*³⁶, sem diretor. Claro que é mais fácil fazer um processo sem direção quando há menos gente. Eu não arriscaria, por exemplo, montar outra peça grande, igual a *Saga*, sem um diretor.

Agora, eu vou falar um pouco das vias pelas quais a gente chegou aos procedimentos de estranhamento na *Saga*. Por exemplo, a gente tem o prólogo, porque a gente criou o bêbado? Porque parte do grupo falou “ah, mas vai ficar cagando regra lá de cima, agora?” Sabe, o super narrador? Aí o Fê criou o bêbado: “vou fazer esse bêbado para desconsertar aquele cara”. Senão parece que a gente tem toda a certeza do mundo. E nós temos alguma, mas não é toda. Estamos convictos do que estamos fazendo, mas não temos toda certeza.

Mas e se aparece um bêbado? Vocês não são bons? Como que se lida com isso? Nós não somos tão bons assim, mas estamos preparados. E até para colocar essa questão, porque tem também algumas falas do tipo: o bêbado está na roda, deixa o bêbado entrar e dialogar. Deixamos até certo ponto, né? Mas se precisar, a gente tira. Tem uns purismos que viram verdade absoluta no teatro. Esse teatro ananaíra³⁷, em que se fala “o bêbado que tem que estar”. E não é só no ananaíra não, tem os ananaíra de esquerda, né? Eu não vou nem falar nomes, mas a gente ouve: “é para ele que nós fizemos”. É para ele que você fez, o caralho, seu mentiroso. Não fez para o cara. A maior parte das pessoas fez para o amigo da escola e quer que o cara elogie, né? Para quem nós fizemos? Fizemos, sim, para a classe trabalhadora, organizada ou não. Poxa, tudo bem, desde que o maluco não esteja tão bêbado que atrapalhe, senão nós vamos tirar. Falo: “ó, volta aí outro dia, são”. A gente tenta lidar, claro, a gente não vai

36 Espetáculo criado por integrantes do Dolores, Nhocuné Soul e Cia. Estável.

37 Expressão utilizada no meio teatral para denominar os grupos com influências hippies.

ser violento com ninguém, mas nós já tiramos os malucos de cena e até de um curso. Uma vez aqui, nós estávamos fazendo uma formação, se não me engano era para o *Menino Diamante*. Veio um maluco amigo nosso, também não citarei nome, bem louco, tumultuando. Chamamos para fora. E ele “aí mano, está aparelhando?” Estamos, mano. Se continuar vai ficar ruim para você, sai fora. Porra, nós estamos trampando, bicho! Nós somos delicados, mas também podemos ser rudes, se precisar.

Continuando com a questão das quebras, vou te dar um exemplo fodido. O que a gente identifica que está chapado como verdade absoluta, a gente vai e fode. Por exemplo, tem uma cena que é muito arriscada de ser criticada. Que é quando o Zé Dend’água vai pedir água. As quatro lavadeiras começam lavando roupa, com uma coreografiuzinha, depois elas começam a rebolar. Vão dizer “ai, que machista”. Agora, vai falar que não tem funk, *rebolution* e pagode na favela? Ou, em qualquer lugar? É assim, vai falar que isso não está no mundo? Que não tem machismo? Então a gente evidencia o que aparentemente é uma contradição do nosso discurso. Então, estamos colocando a quebra nesta camada. Nós estamos colocando em cheque o nosso discurso. Ilustrando a favela. Vão dizer: “porra, o Dolores está falando isso? Por que estão fazendo desse jeito?” Quem não nos conhece talvez pense que somos machistas, porque usamos bundas de mulher na cena.

É engraçado falar, mas essas bundas foram muito debatidas e pensadas. E teve oposição interna. A Nica veio com essa conversa: “ah, porque é o machismo”. Isso teve coro, não era só a Nica, não. É machismo? Ou a gente está se expondo e apresentando uma coisa que existe? Então tem ironias que eu também considero quebras. Por exemplo, entram duas mulheres com tochas acesas e nas costas elas carregam uma placa onde está escrito “mulher acidente”. É tudo intencional. É tudo montado e é um acidente. Na ironia estamos propondo a quebra. Outro distanciamento interessante é o pequeno narrador, da cena do futebol, que tem o texto em rima.

Mudando de assunto, e falando da preparação corporal, a gente trabalhou uns oito meses com a Bia, que é uma amiga nossa que faz tramos de contato-improvisação. Vou fazer uma piada um pouco cruel, mas, como você vê, não deu muito resultado. Fizemos esses trabalhos de expressão corporal e jogo, mas muita gente do Dolores não tinha grande experiência teatral, então, você não consegue extrair resultado corporal com um período curto de trabalho. Por isso que a gente fala que a formação do nosso ator tem que ser uma coisa em médio e longo prazo. Eu acho que a *Saga* hoje em dia é muito melhor do que nas primeiras temporadas, porque o desempenho de cada pessoa está melhor. As

peças tem se conhecido um pouco mais, por conta da própria experiência de fazer o espetáculo, de estar aqui no cotidiano. Aí fazemos mais aulas de uma determinada técnica, atividades e treinamentos para outras coisas, criamos novas cenas e vamos ampliando o repertório. Mas na *Saga* houve preparo corporal, uma preocupação com isso.

No *Sombras Dançam Nesse Incêndio*, a gente usou o conceito do corpo do trabalhador, o lance de usar enxada, de carregar lata. Já na *Saga* a gente traduziu um pouco, com o auxílio da Bia, no sentido de levar para outros signos cênicos. Por exemplo, a “Cena da Indústria”, tem muito da Bia. De alguma qualidade para a presença no corpo. Mas a cena perdeu muito também, principalmente a representação dos cabides, as pessoas teriam que ficar meio que penduradas e elas se esquecem de ficar, ficam com preguiça.

Falando um pouco de gestão coletiva, penso que a gente tem alcançado um grau de maturidade política e organizativa, que é muito interessante. A gente debateu muito essas coisas todas, “ai, o indivíduo, ai, minha autonomia, minha liberdade”, aquela coisa toda... A gente tem evitado lançar individualmente as questões de disciplina. Parece que é quase uma prática nossa: todo e qualquer problema se resolve em plenárias, em assembleias e tentamos deixar o menos pessoal possível. Não que a gente consiga sempre, né? Mas temos tido êxito em muitas coisas. A possível convivência entre pessoas que se odeiam, por exemplo, acontece porque há disciplina organizativa política interna, dentro de um projeto comum, onde a gente assume funções, tarefas. Autonomia está aí. Nós temos isso. A necessidade do coletivo é essa, quem ajuda? Aí a pessoa se coloca. Ah, uma pessoa pode não se colocar aquela vez, pode não se colocar na próxima, na próxima e na próxima. Mas uma hora todo mundo vai chegar e dizer “pô, qual é que é?” Uma hora a pessoa recebe o enquadro do coletivo.

Isso é frequente, existem cobranças internas, queixas sobre faltas, indisciplina. Há muita contradição, pois o mesmo que reclama, faltou. Aliás, isso é muito comum. É o lance do macaco que não olha o próprio rabo, enrola e senta em cima. Como a gente se organiza? Eu acho que a melhor coisa para se dizer é que nós resolvemos a maior parte dos conflitos e problemas em coletividade. Colocamos como foco os interesses do coletivo. São interesses políticos. A partir daí, os indivíduos se posicionam, assumindo funções. Ou o pau quebra também. Algumas vezes é inevitável. Mas nós não tínhamos isso como prática, considerar que tal problema é um problema do coletivo. Antes ficava mais entre as pessoas e havia muito briga. Hoje ainda há briga, mas é muito menos.

Parece que com o tempo e com a cobrança coletiva também, cada um vai vendo a necessidade de cumprir o que falou, tem mais responsabilidade ao assumir uma função.

Entrando em outro assunto, falando do ponto de contato entre o Dolores e o ALMA, acho que, de saída, nós somos da periferia, Zona Leste. Nós também somos contemporâneos. Os grupos surgem mais ou menos no mesmo período, na época transitando por um movimento chamado Estou no Mapa - Levante Cultural Leste, onde eu conheci a Thabata. A questão da preocupação ambiental de alguma forma também nos une. A relação do Dolores com a questão ambiental é muito doída, só que ela não está como foco, mas a gente começa com uma arena arbórea. Um dos primeiros projetos singulares nossos é pensar uma arena arbórea e executar. Não é pouca coisa. Nós enterramos cinco toneladas de material orgânico. Isso é um material fedido. Nós plantamos árvores de mata atlântica no meio de um bairro de periferia. Por que árvore? Então temos essa preocupação, só que ela não está no foco como coisa em si, nós pensamos o meio ambiente como um espaço social, onde tem gente, tem bicho, tem árvore, tem ar, tem micro-organismos, tem um tipo de relação social que pode determinar como é que se relaciona com a natureza. E nós somos constituintes dessa natureza. Talvez a diferença dos dois grupos esteja nesse enfoque. O ALMA é ambiental, Aliança Libertária Meio Ambiente. O Dolores, não. O foco do Dolores está no que julga ser anterior. Claro que, desde os primórdios até hoje em dia o que é anterior é o meio natural, a natureza. Só que a natureza sozinha não faz história. Quem faz história são os homens e as mulheres; história aqui entendida como algo que é possível atribuir passado reflexivo e projetar futuro. Mas eu não vejo grandes divergências, porque acho que os dois grupos têm se aproximado muito. Já tivemos aproximações e também pequenas rugas. Porque se formos considerar o Dolores de cinco anos antes, nós éramos muito mais cabeça dura, éramos diferentes do que somos hoje. É legal poder conhecer o Dolores mais de perto também, para perceber que não somos somente sérios. As pessoas devem pensar “esses daí devem ser um bando de bolcheviques recalcados, que não fazem sexo, não falam piadas, não tomam cachaça”. Não é bem assim. Nós temos nossos problemas, claro, todo mundo tem, mas esse grupo é também uma palhaçada, por isso sobrevivemos. Porque é engraçado, é divertido, tem amizade, amores e dores. Dolores.

Voltando à questão ambiental, é importante falar que, hoje em dia, meio ambiente é uma bandeira de luta das mais válidas, capaz de aglutinar muita gente e nos politizar na militância. Por exemplo, eu não disse que o Dolores se politiza pela

rebeldia? Acho que é uma puta bandeira de rebeldia, capaz de nos dar outros patamares de luta, tendo ela como enfoque. Eu acho que é um puta enfoque. A gente já plantou muito junto, por exemplo, com o seu Aldo Goiti, que é um dos caras que transita entre o Dolores e o ALMA. Ele diz “nós temos que fazer assim, nós temos que plantar, Luciano, tem poesia. Essas pessoas têm enxaqueca, elas têm enxaqueca e dor de cotovelo, isso é o que elas têm”. Ele é muito engraçado, né? Nós já fizemos coisas juntos, alucinados, removemos um monte de entulho e plantamos árvores. Então, tem muita coisa em comum. As loucuras estão combinadas e não é à toa, somos periferia.

Mas tem uma coisa espiritual, talvez, que dá uma rusguinha. Digo rusguinha porque nós também superamos isso, eu acho. Ainda somos, a maioria, ateus. Mas tem, por exemplo, a Jack e a Júlia, que são do candomblé. Além delas, hoje tem outras pessoas do grupo que são religiosas. Então, é complexo, pode ser que haja contradições, mas é muito complexo, gera mil questões. É não é por não ser ateu que a pessoa vai ter que sair do Dolores. Dá até uma piada, mas acho que todos os Dolores que tem o nome começando com a letra J são religiosos. Salve Jorge! Enfim, tem os que têm e os que não têm religião, como eu. Eu não tenho porque já experimentei algumas coisas, muitas coisas. Tenho bastante ligação com religião. Não dá para falar que eu não tenho ligação, que é só um desrespeito tosco. Em primeiro lugar não é um desrespeito, porque as nossas cenas de religião não são desrespeitosas. Você pode perceber isso. Não estamos criticando a crença em si, nós estamos criticando como a crença se estrutura, de forma piramidal, com outrem que fala por mim se eu fizer algumas coisas. Então, olha só como esse tipo de discurso penetra em várias instâncias sociais e se reproduz. Esses dias eu conheci uma militante do Movimento Sem Terra do Paraná, que vai vir assistir a *Saga* agora. Ela é super militante, faz dança, é bailarina e é do candomblé ou da umbanda, não sei ao certo. Ela ficou toda constrangida ao me contar sobre sua religião. Eu disse que não precisava, que eu achava bonita a expressão religiosa afrobrasileira e cantei um ponto “Ogum não permitiu que Iansã doasse o coração para Xangô”, que estava no espetáculo *Casa de Dolores*, e não como tiração de sarro. A Jack, por exemplo, está indo em uma casa de candomblé que fica dentro de um assentamento do MST. E o pai e a mãe de santo são os que ocuparam a terra.

Ou seja, muitas formas são possíveis. Aí tem a particularidade. Para mim, hoje, enquanto indivíduo, ser religioso é um pouco demais, entendeu? Não vai dar. Mas não é preciso baixar um decreto sobre isso, permitindo ou proibindo. Eu não acho que a forma como se estruturam o candomblé, por exemplo, ou algumas igrejas, vai necessariamente

foder com a luta. Muitas vezes fode, acho que na maior parte das vezes. Mas não acho que é o foco de embate agora, tem coisas maiores para lutar. E, se a gente conseguir lutar não pela negativa, mas pela afirmação, pelas ações propositivas, como é o núcleo cultural, que está se desenvolvendo no CDM, isso é muito poderoso. Depois a gente lida com as religiões.

Mas, ao mesmo tempo, as religiões estão detonando os assentamentos da região da Grande São Paulo. Estão tirando militantes, afastando-os da luta. Então, está foda. As igrejas estão atraindo nossos militantes e transformando-os em militantes das igrejas. Então nesse lugar, nas regionais do MST, vamos ter que fazer o embate. Não contra a igreja diretamente, mas sobre a nossa afirmação dentro do movimento. É só uma partícula do resto, só mais uma.

Por fim, acho importante estar registrado que a *Saga* é um fenômeno de público. Muita gente está pedindo para nós continuarmos, dizendo que não pode ser a última temporada. Acho que a gente vai ter que estudar, eu não tenho aqui dados concretos para dizer por que é um fenômeno de público. Por que vem em média, 300, 400 pessoas ver essa *Saga*? Aqui fica longe, o acesso é difícil, muitas pessoas vêm de metrô, mas depois têm que andar e se perder durante 15 minutos. As pessoas se perdem. A peça acontece num terreno, desconfortável, num teatro *roots*. Mas tem elementos que estão fazendo a cabeça das pessoas, não no sentido de massa, de alienação. Mas tem elementos que estão aglutinando muita gente! Para a próxima apresentação eu vi que havia 700 confirmações no *facebook* e mais 300 iam confirmar se vinham. E tinha um total de 12 mil convites. Então, só pelo *facebook*, 12 mil pessoas já sabem da existência do espetáculo, foram convidadas por alguém. Acho um negócio interessante. Se a gente fizer as contas de público nas temporadas, é significativo. Bastante gente já viu.

Isso abre a nossa cabeça para pensar: será que podemos fazer espetáculos maiores? Com mais gente? Eu acho que sim. Eu acho que nós temos que fazer, aliás. Mas isso é outra história. Um dia a gente pode bater um papo, para tentar levantar ponto a ponto os motivos pelos quais a *Saga* enche de gente.

Samba e luta: faces do carnaval contra-hegemônico na experiência de Sandro Oliveira³⁸

A Unidos da Lona Preta foi, de certa forma, pioneira na batucada, e por isso é uma referência fundamental para a Unidos da Madrugada³⁹. A Unidos da Lona Preta nasceu em fevereiro de 2005 com a proposta de unir a produção musical e cultural com as lutas políticas. No início ela tinha um caráter mais de intervenção, em marchas e atos do MST. A batucada ainda não era o que viria ser a partir de 2008. É possível separar a história da Unidos da Lona Preta em dois momentos: de 2005 a 2008 e depois de 2008. Eu comecei a participar da Unidos da Lona Preta neste segundo momento, junto com o Tiarajú. Nós fomos convidados pra fazer este trabalho, por meio de um convite do João Campos, que era um importante dirigente do MST, em nível estadual. Hoje ele não está mais no MST, mas foi um dos fundadores da Unidos da Lona Preta. A questão do samba tem muito a ver com ele também, porque até hoje ele está no Vai-vai⁴⁰, é um cara que está na luta e é do samba. A ideia de fazer uma batucada num movimento social começou com a contribuição de várias pessoas e coletivos, inclusive do Dolores. No início e diretamente o Nhocuné Soul (com o Renato Gama, por exemplo), desenvolveu umas oficinas, isso ainda na primeira fase da Unidos. O João Campos foi um cara fundamental nessa articulação, de trazer o Dolores e o Nhocuné para ajudar na Unidos da Lona Preta. O embrião da Unidos da Madrugada nasceu daí, vendo que era possível fazer uma batucada no Movimento Sem-Terra, pensamos: vamos fazer nossa batucada também na Zona Leste!

Tiarajú e eu chegamos a Unidos da Lona Preta em 2008, e vale falar que o Tiarajú tem muito mais experiência no samba que eu... De qualquer forma, nós dois passamos por escolas de samba, eu desfilei dois anos na Gaviões da Fiel e três anos na X-9 Paulistana, sempre na bateria; o Tiarajú saía na bateria da Águia de Ouro e inclusive é compositor do samba-enredo de 1999 da escola. Então, a gente tem essa trajetória no samba também. O Tiarajú se aprofundou mais. O convite inicial do MST foi feito para ele e então ele me convidou pra também participar. A partir de 2008 entramos numa nova fase na Unidos da Lona Preta, que é essa forma de batucada, essa maneira de se organizar e fazer samba que existe hoje no grupo. O pessoal que

38 Entrevista com Sandro Barbosa de Oliveira, realizada no dia 04 de outubro de 2012. Transcrição e transcrição de Alexandre Falcão de Araújo.

39 Bloco carnavalesco do coletivo Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes.

40 Grêmio recreativo cultural social Escola de Samba Vai-vai, uma das mais tradicionais escolas de samba de São Paulo, sediada no bairro do Bixiga.

participou antes e depois avalia, faz as comparações, entende a importância daquele momento. Antes de nós havia o Mestre Geraldo, do MST, que ensinava o pessoal a batucar e foi fundamental simbólica e presencialmente. Há histórias curiosas sobre os ensaios com ele. Há relatos de que quando o pessoal errava, ele dava uma baquetada na cabeça... Infelizmente ele veio a falecer, por problemas de cirrose, devido ao alcoolismo, mas é uma figura importante, um mito fundador da Unidos. A Unidos da Lona Preta adquiriu outra cara a partir de 2008. Ela se expandiu, conseguiu gravar CD, compor sambas-enredo de forma coletiva, como também a Unidos da Madrugada tem feito. Então é “tudo junto e misturado”, estamos juntos, o Luciano Carvalho e outras pessoas do Dolores estão na Unidos da Madrugada e também na Unidos da Lona Preta. Os blocos fazem as intervenções de forma separadas e num momento posterior se encontram, nesse contexto surgiu a ideia do carnaval Contra-Hegemônico, de tentar fazer intervenções de rua, nas periferias. Curiosamente, nestes últimos três ou quatro anos, tem havido um retorno do movimento cultural em geral e, particularmente, de blocos carnavalescos na Cidade de São Paulo. Nossa iniciativa não está solta, nós somos pioneiros em fazer isso junto aos movimentos sociais, mas o movimento de carnaval de rua está voltando e isso é muito bom. Esse retorno deve, inclusive, estar sendo estudado pelo Tiarajú, pois o carnaval é objeto de pesquisa dele no doutorado.

A Unidos da Lona Preta tem por objetivo contribuir com o processo de aprendizado e formação das pessoas, ao unir produção cultural e luta social. Não dá pra separar cultura e luta social, como muitos fazem. Como por exemplo: estou no MST, mas desfilo no Vai-vai, isso pode ser uma cisão, pois o Vai-vai tem as suas lutas, mas até que ponto as lutas do MST e do Vai-vai caminham juntas? A ideia da Unidos da Lona Preta é poder reunir o que o capitalismo separa, poder se expressar artisticamente, produzir músicas, se desenvolver através da cultura, de forma integrada à luta. É um processo complicado, devido às dificuldades estruturais. Pra facilitar o entendimento: a Unidos da Lona Preta faz parte da regional Grande São Paulo do MST, e tem feito rodízio entre espaços que possam sediar as atividades. Da retomada de 2008 até meados de 2011 a Unidos ficou na Comuna Urbana Dom Helder Câmara, em Jandira, que inclusive é objeto de minha pesquisa de mestrado, então vou ter muitos elementos pra falar deste processo do qual eu participei. A partir do final de 2011 a Unidos está sediada na Comuna da Terra Irmã Alberta⁴¹, um espaço importante, onde a ação cultural

41Assentamento do MST, localizado na região de Perus, São Paulo, na divisa com o município de Cajamar.

pode fortalecer o local, ajudar a enfrentar as dificuldades, já que ainda não houve a oficialização do assentamento, devido a problemas do terreno e a relação com a Sabesp. Enfim, há esse rodízio e, como a Unidos da Lona Preta fica sediada num espaço do movimento, a proposta é reunir os outros espaços também. Ela é um instrumento do movimento Sem Terra como um todo, não de apenas um assentamento e busca também agregar a vizinhança. Então, o pessoal do movimento de juventude de Cajamar, município vizinho ao Irmã Alberta, está participando também... Mas, a dificuldade estrutural é conseguir reunir todo mundo, isso é diferente do caso do Unidos da Madrugada, em que a maioria mora na zona leste de São Paulo. No caso da Unidos da Lona Preta é geograficamente mais difícil, porque tem gente de Cajamar, Franco da Rocha, Jandira, diversos bairros de São Paulo, lugares distantes uns dos outros, então é preciso pensar em transporte, alimentação, porque as pessoas passam o dia inteiro entre deslocamento e ensaio. De forma sucinta, o pressuposto metodológico da Unidos é construir coletivamente os processos, então a construção do samba é coletiva. Para criar o samba a gente faz um processo de formação. Por exemplo, um dos sambas construídos mais coletivamente foi o samba de 2010: “Alô comunidade, estamos junto e misturado, povo do campo e da cidade, a Lona Preta chega dando seu recado”. O samba fala das lutas do campo e da cidade, mas sobretudo das lutas da cidade, da aproximação do movimento sem-terra, do movimento camponês, com os movimentos urbanos, como o movimento Passe-Livre e o Dolores, que tem a ver com esse último ciclo, de 2008 pra cá. Esse samba surge de um processo de discussão sobre a questão urbana, convidamos pessoas que estudam o tema, como a Mariana Fix, cientista social e urbanista, que estuda a cidade e o urbano; convidamos a Soraya, que na época era da coordenação nacional do Movimento Sem-Terra, pra falar do movimento e da questão agrária no Brasil e as relações entre o urbano e o agrário; convidamos ainda pessoas do Dolores e do Força Ativa⁴² pra falar sobre cultura; e por fim, envolvemos vários grupos neste processo. Durante a formação a orientação foi para que as pessoas anotassem palavras-chave, pra ter elementos pra composição do samba. Em seguida houve o momento de composição propriamente dito, de forma coletiva, primeiramente em um grande grupo, depois em um grupo menor, na casa do Tiarajú, mas sempre mantendo a característica de criação coletiva... assim surgiu o samba de 2010.

42 Núcleo Cultural Força Ativa, localizada na zona leste, no distrito de Cidade Tiradentes.

A Unidos da Lona Preta é pioneira por fazer esse processo coletivo, mas a Unidos da Madrugada vem nesse bojo também, junto com o movimento social e, nesse sentido, se contrapõe às estruturas das escolas de samba. Estamos nos contrapondo à maneira como nas escolas de samba se produzem o samba-enredo e o carnaval. Como a gente não disputa campeonato, não há uma preocupação com alegoria. As alegorias ajudam, são importantes, mas a gente não tem essa preocupação, a gente prioriza o processo e não o resultado.

Entre 2005 e 2008 a batucada tinha predominantemente uma função de agitprop, de estar presente nas ações do movimento, nos encontros de formação e também nas ações de luta, de rua, como as marchas. A batucada tinha um papel fundamental nas ações de luta e isso se mantém, mas de forma ampliada. Hoje ela tem vários parceiros: pessoas do movimento e os aliados. Como exemplo de intervenção de agitprop, no dia 17 de abril deste ano, o movimento fez o ato do Dia Nacional de Luta Camponesa, de luta pela Reforma Agrária, para lembrar o massacre de Eldorado dos Carajás. A ação ocorreu em vários Estados do país e, no caso da regional Grande São Paulo, a gente teve a tarefa de fechar a rodovia Anhanguera. Inicialmente previmos ficar onze minutos, mas fomos até os vinte. A Unidos da Lona Preta estava lá batucando nesta intervenção, fazendo barulho e aconteceu uma situação muito curiosa. Vários aliados estavam conosco fechando a Anhanguera. A gente ia informando sobre o Dia Nacional de Luta e o massacre de Eldorado, algumas pessoas entendiam, outras não, as pessoas estavam com pressa pra chegar a São Paulo. O ato levou mais tempo que o previsto, a gente segurou por mais tempo e chegou um momento em que os motoqueiros começaram a buzinar, bem na hora em que a batucada tinha parado de tocar. Aí, ouvindo as buzinas, a Unidos voltou a tocar, se contrapondo às buzinas dos motoqueiros. Quando a gente começou a fazer barulho os motoqueiros pararam de buzinar. Foi uma ação bonita, um momento marcante, muito forte, da Unidos da Lona Preta.

Voltando a falar da experiência de construção da Unidos da Lona Preta, lembro que Júlia Saragoça, Renato Gama e Luciano Carvalho estavam mais presentes na primeira fase, mas colaboram sempre que podem. Por exemplo, na gravação do CD todo mundo participou e contribuiu, na voz e na batucada. A Júlia contribuiu com a arte gráfica do encarte, é uma apropriação coletiva, então apesar de não poder estar presente no dia-a-dia, ela se reconhece como parte do grupo. O Luciano Carvalho é o único dos três que continua ativo na Unidos da Lona Preta e na Unidos da Madrugada.

A experiência do Tiarajú, a minha contribuição e, de certa forma, também do João Campos, com sua cuíca e articulações; as contribuições de Nina através da difusão e comunicação e de seu companheiro Crônica Mendes, do grupo de rap *A família*, foram também fundamentais nesta nova fase. Enfim, essa galera que já foi de escola de samba, fez com que na segunda fase a Unidos da Lona Preta se aproximasse mais de uma estrutura de escola de samba tradicional, em relação à maneira de organizar a bateria. Isso tem a ver com a trajetória de quem está contribuindo mais ativamente na construção. Já na Unidos da Madrugada, a proposta dialoga com isso, mas também tem diferenças. O pessoal da Unidos da Madrugada está se reunindo toda semana com o Jhony Guima pra fazer batucada. Isso é muito importante pra criar um repertório e, sobretudo pra quem está aprendendo, para ter uma continuidade de treinamento, pois, por exemplo, quando a gente sai em escola de samba – e eu já saí muito aqui em São Paulo - o período de setembro a fevereiro é de ensaio direto, tem um momento em que os ensaios são às terças, quintas, sextas e domingo. A gente vive em função do carnaval, foi isso também que me fez tomar a decisão de sair da escola de samba, além do contexto político, pois eu já não me reconhecia mais na maneira como vinha se dando a luta cultural, a maneira como as coisas vinhas sendo produzidas. Voltar para a Unidos me fez resgatar esse lado que estava adormecido, de poder se expressar através da música, da batucada, poder produzir.

A diferença fundamental do Unidos da Madrugada e do Unidos da Lona Preta, é que na Unidos da Madrugada estamos tentando manter esse trabalho contínuo (semanal), enquanto que no MST há a dificuldade estrutural que eu falei anteriormente. No Dolores as pessoas vão por conta para os ensaios, a gente não tem que se preocupar com o deslocamento. Na Unidos da Lona Preta quem vai por conta são as pessoas de São Paulo, os aliados, que são trabalhadores de outras áreas e tem condições de chegar até o local dos ensaios. Os assentados em geral não têm condições financeiras de se deslocar e mesmo quando têm condições, o transporte é precário, os ônibus demoram, levam muitas horas pra se deslocar de um espaço a outro. Então, a gente tem que garantir o transporte, isso é uma dificuldade, a gente tem que mandar projetos pra garantir isso, pois quando não há transporte, há uma baixa no número de participantes e não dá pra dar continuidade. Então, pra quem tá aprendendo é mais difícil. Mas, a Unidos da Lona Preta chegou num padrão de batucada que não há mais como regredir, por conta das pessoas que participam, que formam uma base. Essa base a Unidos da Madrugada ainda não tem, mas vai chegar, está se construindo. Tem também as diferenças de método. Na

Unidos da Madrugada o Jhony Guima puxa a batucada de uma forma intuitiva e, ao mesmo tempo, de experimentação, estudada, já na Unidos da Lona Preta o repertório da escola de samba é mais forte. O Jhony Guima, apesar de ter passado por escola de samba, é mais da música como um todo, o que gera outra metodologia. Apesar dessas diferenças, também há muitas semelhanças, pois os grupos se construíram juntos, então, por exemplo, a criação coletiva do samba está presente nos dois.

Numa escola de samba mais convencional, você tem um momento com o grupão, a batucada grande, e depois com os instrumentos à parte, os chamados ensaios de naipe, caixa com caixa, tamborim com tamborim, agogô com agogô. É importante ter os dois momentos, pra quem está aprendendo isso é fundamental, pois os instrumentos têm suas especificidades. Depois de bastante ensaio chega-se ao momento em que as pessoas se apropriam dos instrumentos e podem tocar da forma delas. Mas, acho que o Jhony Guima deve estar fazendo isso também no Dolores, só que eu não estou conseguindo acompanhar os ensaios.

A calmaria na tempestade: visita às memórias compartilhadas de Thabata Ottoni⁴³

Realizar uma entrevista com uma parceira com quem se trabalha e se compartilha sonhos há quase sete anos é um desafio, pois a conversa tende a se animar e virar um bate-papo e a capacidade de escuta pode ficar um pouco reduzida, frente à vontade de se colocar. Creio que nesta noite de conversa com Thabata consegui ouvi-la bastante e, mais do que isso, a partir de suas falas, repensar a minha própria história no coletivo ALMA. O diálogo foi extremamente profundo, marcado por longos e reflexivos silêncios. Foi praticamente um reencontro, em que pudemos nos reconhecer como companheiros de caminhada em um momento em que as vidas pessoais de ambos passavam por consideráveis turbilhões e as relações no grupo também haviam passado por uma crise. O tom calmo e pausado ditou o ritmo das falas e tivemos que manter o volume das vozes especialmente baixo para não acordar sua filha, Nuita Jasmim, que dormia no quarto ao lado. Este contexto, todo especial, permitiu que visitássemos lugares na memória há muito tempo não visitados e enxergássemos nossa história a partir de ângulos renovados.

O importante não é a casa onde moramos.
Mas onde, em nós, a casa mora.

Um rio chamado tempo, uma casa chamada Terra. Mia Couto

O ALMA surgiu de um encontro de pessoas que tinham necessidades parecidas, impulsos e desejos de dialogar com o ambiente do bairro onde moravam por meio de uma linguagem artística, para que as pessoas parassem para ouvir o que nós tínhamos a dizer ou a questionar sobre aquele lugar: o Conjunto José Bonifácio. No Conjunto José Bonifácio, os lugares escolhidos foram os corredores dos prédios, garagens e espaços que eram para ser de convivência.

No princípio o grupo foi formado por mim; pelo Euclides Ferreira, conhecido como Crido, que não era ator, era estudante de biologia, recém-chegado do Mato Grosso do Sul; pelo Gregory Pontes, que era integrante do Grupo da Mocidade do mesmo

43 Entrevista com Thabata Ottoni, realizada na noite de 27 de agosto de 2012, na residência da colaboradora, em Itaquera, São Paulo. Transcrição de Luciana de Oliveira, transcrição de Alexandre Falcão de Araújo.

Centro Espírita Kardecista no qual eu trabalhava; e pelo Rodrigo Vidal. O Rodrigo Vidal tinha, na época, quatorze anos, o Gregory tinha dezesseis, eu tinha vinte, e o Crido tinha vinte e seis ou vinte e sete, não sei ao certo. Mas ele era dessa geração dos vinte-quase trinta... É isso, no começo éramos nós quatro e ficamos um tempinho com essa turma. A gente se encontrava na Casa de Cultura Raul Seixas para ler e criar poesias. Cada um criava um pedaço de uma poesia e no final virava uma poesia coletiva, a gente falava que era: “O Encontro de Poesia Coletiva”. Desses Encontros de Poesia Coletiva a gente começou a criar uma dramaturgia, veio essa necessidade, esse encontro com o teatro, pois na época eu estudava teatro na Casa de Cultura da Penha e lá nós estávamos num processo criativo, estudando Mário de Andrade. Nesse momento da vida eu tinha que me desdobrar para continuar no processo teatral da Casa de Cultura da Penha e trabalhar para sustentar minha família. O espetáculo que nós montamos na Casa de Cultura da Penha se chamou *Pauliceia Desvairada*, era uma montagem que a gente fez depois de uma oficina de teatro, com Wellington Duarte. A Casa de Cultura da Penha, na época coordenada pela Ligia Rosa, para mim foi uma escola, em todos os sentidos, inclusive na formação política. A base da minha formação política vem dos quatro anos em que eu frequentei e estudei naquela Casa, das oficinas e do processo do *Pauliceia*, tendo como mestre o Wellington Duarte.

Então, eu já estava me sentindo com alguma noção de teatro e nesses encontros de poesia coletiva já me vinha o impulso de criar, de fazer uma montagem, de escrever uma peça para apresentar dentro dos prédios. Aí nasceram uns pedaços do *Antes que a Terra Fuja*, bem singelos, e a nossa primeira apresentação foi na Casa de Cultura Raul Seixas. Isso foi em outubro de 2003, por esse motivo consideramos essa data como o nascimento do ALMA, apesar de que já vínhamos nos encontrando desde alguns meses antes. Os encontros de poesia já aconteciam, o ALMA já tinha um nome, mas a gente estava ainda desenhando o que seria o grupo, a gente fazia as poesias e se perguntava: “o que seria esse ALMA?” “Ah, Aliança Libertária”. Aí nasceu um logo, a folhinha que é nosso símbolo. Foi muito espontâneo, um desenho a partir das poesias criadas. Essas poesias nasciam das reflexões sobre o lugar onde a gente vivia, como nos sentíamos nele, como vivíamos e o que fazíamos por ele... Estava tudo horrível, mas aquela poesia representava um momento de desabafo, de tentar, a partir da arte, criar algumas saídas. Tínhamos uma relação de inconformismo com o lixo nas ruas. E não apenas o lixo em si, mas também a forma como eram tratadas as pessoas que trabalhavam com ele nas ruas. Víamos isso nos prédios, nas ruas do bairro... Na forma como as coisas estavam

não havia muita diferença entre lixo, flor, ser humano; as flores indiferentes ao lixo, o lixo indiferente às flores... Víamos os espaços de ocupação pública, de convivência, virando garagem, as crianças confinadas, a falta de espaço para encontros, para se expressar. Resumindo, a questão era o lixo, a relação com ele, as relações entre as pessoas que dependiam desse lixo e a falta de espaço para falar sobre isso.

Com o desenrolar dos encontros, a partir das poesias, surgiram os primeiros pedaços do texto teatral *Antes que a Terra Fuja*. E é engraçado lembrar, porque eram uns bifões enormes, muito grandes e complexos para o nosso propósito, que era chegar às crianças. Na época eu trabalhava com crianças num centro espírita, foi a minha primeira turminha, minha primeira experiência em arte educação. Elas foram o primeiro público, as primeiras pessoas que me deram atenção, ouvindo o que eu queria falar. A gente pensava “se eles foram os primeiros a parar para ouvir, então é para eles que a gente tem que fazer”. Por isso, o *Antes que a Terra Fuja* já nasceu com a proposta de ser um espetáculo infantil, depois ele foi se tornando mais infanto-juvenil e por fim, ficou livre, teatro de rua. Porque a gente foi entendendo que a rua tinha público de todas as idades, era um encontro de gerações. Mas, a princípio a gente tinha intenção de ter uma linguagem bem didática, voltada para o público infantil, se aproximando do trabalho que eu fazia com as crianças de cinco a sete anos no centro espírita. Esse era o público que ocupava os espaços dos quais a gente sentia falta, as crianças eram as únicas que ocupavam esse espaço nos prédios, então era para elas que a gente ia se apresentar. As crianças já estavam ali, raramente desciam um, dois, três ou quatro adultos para ouvir, para ver aquilo, mas quem já estava ali presente, naquele espaço que a gente queria ressignificar e cultivar, quem participava do encontro eram principalmente as crianças, então *Antes que a Terra Fuja* nasceu assim, para falar com as crianças.

Depois da experiência na Casa de Cultura Raul Seixas surgiu a ideia de se apresentar nos prédios. Isso foi um desafio, foi um processo até para a gente se aceitar, encarar nossa própria realidade. Encarar tudo o que nós não aceitávamos nos prédios onde morávamos e “abaixar a guarda” também, no sentido de perceber que podíamos fazer alguma coisa naquele lugar. Além de tudo, eu morava de aluguel, isso colaborava para que eu não me sentisse apropriada do espaço de moradia. Em geral, nós pensávamos: “ah, não, lá no meu prédio não, lá não tem nada a ver”. “Ah, lá ninguém vai participar”. “Não tem nada a ver com aquele povo”. De certa forma, nós rejeitávamos o lugar onde morávamos. Então, demorou a gente entender que o lugar,

que o ambiente com o qual a gente queria dialogar, começava de dentro... Tínhamos de começar dentro da nossa casa, a partir das nossas dificuldades como moradores da COHAB. Na época os quatro integrantes do grupo moravam em prédios da COHAB. Então, nos colocamos um desafio: fazer apresentações nos prédios onde morávamos, teríamos que encarar os síndicos que não suportávamos, e todos os vizinhos aos quais não dávamos bom dia... me divirto muito quando me lembro disso. Tínhamos todo aquele discurso poético sobre as relações humanas, mas quando entrávamos no prédio, mal falávamos, sequer olhávamos para o lado, esse foi o nosso primeiro desafio. Quando enfim a gente conseguiu encarar o desafio, fomos nos apresentar nos prédios. O meu prédio foi o último, porque eu era a única que morava de aluguel. Os outros integrantes moravam nos mesmos prédios desde a infância, as famílias eram proprietárias dos apartamentos, então por mais que houvesse alguns vizinhos que não falassem bom dia, muitos dos vizinhos os tinham visto crescer, era uma relação mais próxima. A minha relação com a COHAB era mais recente, eu tive muitas idas e vindas. Eu ainda me sentia recém-chegada de Itanhaém. Eu vim morar na COHAB com quinze anos, depois voltei pra Itanhaém e retornei com dezessete. Quando nós criamos o ALMA fazia três anos que eu tinha voltado para cá, mas demorou pra eu me sentir habitando de fato a COHAB. No começo eu ia muito para São Caetano, onde morava uma amiga minha, da praia. Só aos dezenove anos é que eu comecei a admitir que era moradora da COHAB, comecei a falar “sou moradora daqui”.

Antes eu era bem desconectada do bairro, tinha uma negação muito grande do lugar onde morava e acho que uma das principais coisas que contribuíram com a minha formação artística foi a aproximação e a aceitação do lugar. Foi quando começou a existir um diálogo entre mim e tudo o que eu negava: o lugar, as pessoas, a condição social e o ambiente. Essa transformação foi fruto direto da experiência com o *Antes que a Terra fuja*.

Mas, voltando às apresentações nos prédios, as primeiras experiências foram áridas. Aconteceu de ter três ou quatro pessoas de público. No início não tínhamos preocupação com a estética do espetáculo, tínhamos até certa resistência em pensar em um figurino melhor ou qualquer coisa do tipo, tudo era muito precário. É engraçado recordar isso, porque demoramos a perceber que o nosso figurino assustava as crianças. O povo pensava “Pô! Esse monte de louco, meu!”. No princípio foi bem difícil, só foi melhorando quando foram entrando mais pessoas, chegaram a Juliana Mangaba, Thiago Silva, Ana Rolf e Marcelo de Jesus. Foi com a chegada de mais pessoas com outros

olhares, nem melhores, nem piores, mas com outros olhares mesmo, que a gente começou a dialogar com outras possibilidades estéticas e ganhar mais força.

Nas primeiras apresentações era tão árido, que eu pensava: “Nunca mais vou voltar a fazer isso!”, “Que vergonha, como é que eu vou sair na rua”, “Como é que eu vou descer as escadas do prédio, agora?”. Às vezes pensávamos isso no final da apresentação, quando acabava a peça e ninguém aplaudia ou quando as pessoas saíam no meio. Em seguida vinha a certeza: “Nossa, é isso mesmo! Temos que continuar!”. Havia a sensação de que tínhamos algo a dizer e as pessoas ainda iam parar para nos ouvir. No início não nos preocupávamos se as pessoas poderiam ou não entender, ou o que elas iam fazer com aquilo. Mas, é curioso lembrar isso, porque depois das experiências de resistência do público surgiu a ideia de fazer uma conversa após a apresentação. Na conversa a gente explicava o propósito de estar ali. Aliás, no ato de explicar o propósito é que o próprio foi se esclarecendo, porque no início sequer isso era claro, não havia uma proposta de ação efetiva, como por exemplo, fazer a coleta seletiva ou conversar sobre aquele senhor que entra na lixeira pra retirar os recicláveis, que “podia ser seu avô, podia ser seu irmão e está ali fazendo um bem comum, embora, não pareça”. Então, foi surgindo a necessidade de compartilhar a responsabilidade pela questão dos catadores e do lixo. Isso aconteceu ao mesmo tempo em que foram chegando novas pessoas, em meados de 2004. Na época a gente estava escrevendo pela primeira vez um projeto para o edital do VAI⁴⁴, mas já vínhamos apresentando o espetáculo, antes de ter ganhado o prêmio.

Nós nos apresentamos no prédio do Crido, da Patrícia Reis⁴⁵, no meu, e em outros prédios que foram surgindo. Em 2004 a gente já fazia o bate-papo, após o espetáculo, mas ainda não havia oficina com as crianças. Durante as conversas que a gente foi pensando em alternativas pra além do discurso. Até porque em algumas das conversas o retorno do nosso trabalho não era positivo, diziam que o que a gente estava tentando fazer podia incomodar, era barulhento, chegaram até a dizer que era um absurdo. Acontecia dos pais e avós não deixarem as crianças irem. Eu lembro que no meu prédio foi assim, tinha um monte de criança, mas no dia em que a gente se apresentou não apareceu uma criança, os pais não as deixaram sair. Nesse dia teve uma questão específica, porque a gente fazia os cartazes à mão, de forma artesanal. E para

44 VAI – Programa de Valorização de Iniciativas Culturais da Cidade de São Paulo. Instituído pela Lei Municipal nº 13.540, de 24 de março de 2003.

45 Patrícia Reis, ex-integrante do grupo.

cada prédio a gente fazia um cartaz diferente, com um desenho que vinha na hora, na cabeça. É muito engraçado lembrar, porque nesse dia desenhamos no cartaz um bonequinho vermelho sem cabeça. Era 24 de dezembro, véspera de natal, e a gente estava indignado com o estímulo ao consumo que existe nessa época, por isso fizemos o bonequinho vermelho sem cabeça, mas, com o chapeuzinho de papai-noel. E aí as mães ficaram com medo.

Nossa postura era um pouco agressiva, na época também não tinha o cortejo de abertura do espetáculo, a gente chegava e gritava algo mais ou menos assim: “aê! desce aí galera!”, “vai ter teatro! Desce aí!”, eu rio muito ao lembrar isso! Depois veio o cortejo, uma musiquinha agradável para convidar o público: “alguma coisa acontece com a nossa mãe Terra, que se não pararmos para pensar e agir...”, uma marchinha carnavalesca... O cortejo também surgiu quando a galera nova entrou no grupo. Então, mudou bastante, aí começou a ficar mais fácil atrair o público...

Neste mesmo período a gente começou a pensar o primeiro projeto para o VAI e foi um conflito desde o início da escrita. Porque a maioria de nós não entendia muito bem o que era captar recursos, dinheiro público. Os poucos que tinham alguma referência disso eram o Crido e a Juliana. O Crido, em especial, tinha referências bem negativas quanto a captar recursos e os argumentos dele eram até coerentes. Quem trouxe a proposta de escrever o primeiro projeto para o VAI foi a Juliana Mangaba. Eu já conhecia o programa VAI, já tinha ouvido falar lá na Casa de Cultura da Penha, mas eu também tinha essa visão de que dinheiro não era necessário. Não entendia porque aquela ação tinha que ter dinheiro, não via mesmo necessidade. É muito curioso isso, porque eu não conseguia me ver de forma alguma recebendo dinheiro para fazer aquilo que a gente fazia, acho que esse pensamento era também influência do centro espírita, que tinha a questão do trabalho voluntário, da doação, e do sagrado. E, de certa forma, eu enxergava o dinheiro como algo sujo.

Aí a Juliana, que na época também estava com 20 anos, trouxe outra visão, que se tratava de dinheiro público, um edital. Ela orientou a gente, liderou o processo de escrita e a gente escreveu o projeto no apartamento dela, na Vila Carmosina, também em Itaquera. A gente trabalhava no quarto dela, que era bem pequeno e ficava todo mundo lá no quarto, menos o Crido, claro, pois ele era completamente contra. Para nós foi uma delícia saber que poderíamos escrever uma ideia, porque na medida em que a gente escrevia também entendia mais do que estava fazendo, começava a entender

aquilo como uma ação política, não só uma ação sagrada, voluntária e de cunho artístico e espiritual.

A gente começou a entender que aquilo era uma ação política e eu comecei a entender também que ação política era também o que se fazia na Casa de Cultura da Penha, que era a minha referencia mor. Comecei a entender que o que eu estava fazendo não era contraditório como o Crido apontava: “não, não pode entrar dinheiro! A gente vai vender a nossa arte?!” “Meu, é libertário, Aliança Libertária!”. Então nós fomos selecionados no edital, os conflitos aumentaram e o Crido acabou saindo do grupo. Isso foi em 2005.

Nessa fase o Thiago Silva também já fazia parte do grupo e depois chegou o Marcello, que primeiramente entrou pra participar da horta, não do espetáculo. Com o recurso do VAI nós voltamos para os prédios, de forma intensificada: “vamos nos apresentar em X prédios, em tal período”.

O espetáculo desde antes do VAI já tinha a estrutura básica dos planetas serem humanizados, serem as personagens. A proposta era pensar como seria uma relação cósmica entre os planetas se eles agissem como seres humanos. O conteúdo era ligado às ciências naturais mesmo, à ideia do Big Bang, e isso era influência do Crido, que era estudante de biologia.

Mas, o texto mudou bastante, na última versão o foco está na estrutura fabular, no começo era muito mais texto, parecia aula de física e astronomia. É divertido lembrar, por exemplo, que quando a gente falava de Marte tinha um “bifão” apresentando as características químicas e físicas do planeta. Na peça a gente explicava até a formação dos oceanos, tinha muito a cara do Crido.

Aí, quando o Crido saiu tivemos mais liberdade para adaptar o texto, porque para nós também era difícil colocar aquele texto em cena de forma que fosse possível estabelecer relação com o público. Antes a gente ficava muito preso ao texto, preocupados em falar bem o texto, até porque também estávamos no processo de entender aquele conteúdo, o funcionamento do sistema solar e a teoria do big-bang. Com a entrada da Juliana a gente buscou traduzir aquele processo no corpo, porque a Juliana vinha da dança.

No grupo, até aquele momento, eu era a única que tinha tido experiência em teatro. Por isso o processo de assumir a direção foi orgânico, nesse sentido, porque eu era a única que fazia teatro, ninguém mais fazia. Era muito engraçado, um grupo de teatro formado por gente que nunca tinha sequer pensado em fazer teatro antes.

Aí, com a entrada da Juliana, deu uma desafogada para mim, até pra eu entender também como lidar com aquilo. Porque eu tinha uma noçãozinha de teatro, mas na hora de compartilhar com todo mundo, era todo mundo muito cru, também não dava para trocar muita coisa. E a Juliana tinha feito muita coisa com dança e com arte educação, ela tinha acabado de sair do Brincante. Lá ela fez um curso de formação, de arte educadora, então ela estudou muitas danças brasileiras, e ela fazia também Dança Contemporânea. Aí, logo após entrar no ALMA, ela entrou na Universidade Anhembi Morumbi, no curso de Dança.

Depois ela saiu do curso de dança, foi estudar naturologia e na sequência foi para o mato. Hoje é engraçado contar, ela foi da dança para o mato. Mas, na época foi bem difícil para o coletivo. Eu estava grávida e ela saiu da mesma forma como mais tarde aconteceu com o Fábio Bertassi. Tem uma frase dela que virou um marco, ela alegou que estava saindo do projeto “por motivos espirituais e ideológicos”. Ela era proponente do projeto no VAI, então quando ela saiu a gente ficou na maior tensão, pois corria o risco da gente ter que devolver o dinheiro. Então pedimos para ela dar uma justificativa bem plausível, bem consistente, para a Secretaria de Cultura. Hoje a gente ri muito lembrando, ela fez uma carta que resumindo, foi bem crua, assim, “estou saindo por motivos espirituais e ideológicos”.

A questão era que ela não queria mais ficar no contexto urbano, ela não aguentava mais. A crise dela não era com o ALMA, ao contrário, a gente segurou ela mais tempo ainda, na cidade. Mas depois ela foi viver o sonho de comunidade, ela foi de bicicleta para Fortaleza, encontrar a avó.

Aí, quando a Juliana saiu, o Marcelo a substituiu como proponente do projeto e começou a sina dele, de cuidar da parte administrativa.

E eu, no processo do *Antes que a Terra fuja*, sempre fiz o papel da Mãe Terra, é divertido dizer, fui a Mãe Terra vitalícia, passaram muitas luas, martes e sóis e a terra é sempre a mesma.

A primeira versão da dramaturgia partiu das poesias, que todo mundo escrevia. Aí eu costurava e a gente criava alguns jogos a partir do texto. Na temporada de 2005, que foi, digamos, a segunda versão do texto, a gente limpou os escritos, diminuiu os bifões, mas continuou forte o lado de aula de ciências, e ainda tinha muito texto, acho que eram resquícios do processo de criação dramatúrgica a partir das poesias. Nessa versão eu e a Juliana havíamos coordenado o processo de reescrita do texto.

Na terceira versão, de 2006, que a gente montou com recursos do nosso segundo projeto aprovado no VAI, já era muito mais cênico e bem pouco parecido com aula de ciências. A gente teve que cortar tudo o que o Crido tinha escrito, porque ele não permitiu a gente usar mais nada que fosse texto dele. Novamente eu coordenei o processo de adaptação do texto. Só não mudamos o nome do grupo, porque foi uma criação conjunta. Mas enfim, o texto ficou bem melhor assim. Por fim, teve uma versão final, que foi feita em 2007, principalmente por mim e pelo Alexandre Falcão, a base era a mesma de 2006, mas nós modificamos algumas partes. Daí em diante fomos acrescentando ideias surgidas nos ensaios, de 2007 até 2009, quando a gente parou de fazer o espetáculo.

A estrutura, na verdade, é basicamente a mesma, desde a primeira versão, o que mudou mesmo foi a relação com o público e com os lugares, pois nós buscamos sair do texto para nos aproximar cada vez mais do público e dos lugares de encenação. A gente foi descobrindo uma relação com o espaço que fortalecia a dramaturgia, por exemplo, quando a gente saía de dentro de uma lixeira, desde que a lixeira estivesse vazia. Estar dentro da lixeira e sair dali para a cena permitia que a gente vivenciasse um pouco da experiência dos catadores, de se sentir um lixo, de se sentir dentro do lixo, já não era apenas teoria, era próximo do que hoje consideramos como *performance*, porque era uma ação física: estar dentro da lixeira. O espetáculo começava lá fora, depois que saíamos da lixeira, mas a ação de estar dentro da lixeira já causava um impacto no público.

Outro exemplo, que aconteceu até a última temporada, foi a busca de relação com as árvores, as poucas árvores dos locais onde nos apresentávamos... Nós buscávamos trazê-las para a cena, elas viravam parte da peça, não simplesmente como cenário ou objeto de cena, elas eram personagens também. A imagem que ficou mais clara é a que está registrada no documentário *Saindo da Lixeira*. Eu fazia a mãe Terra, sumia e aparecia junto a uma árvore. Nesse dia eu senti que as pessoas perceberam a simbiose entre nós, eu era a árvore, a árvore era a Terra, nós éramos a Terra. Foi quando eu tive vontade e tomei coragem de sentar em posição de parto, na raiz da árvore. Enfim, era uma tentativa, às vezes não funcionava. Hoje eu faria diferente, exploraria mais os espaços. Mas era uma relação de intimidade, que nós fomos criando aos poucos com esses espaços, porque imagine aqueles moradores, pessoas que você conhece, pessoas que vão te apontar na rua, pessoas que te encontram na rua depois e dizem: “ah,

você é aquela que foi lá no meu prédio, né?” Em outros contextos, sentar com a perna aberta em frente a uma árvore seria difícil.

Tem outro elemento de relação com o público que é a própria participação das pessoas. Na primeira versão a dramaturgia não tinha abertura para isso, era muito texto. Essa abertura começou a surgir no corpo, no nosso corpo, quando a gente começou a dançar mais durante a peça. Quando a gente começou a pensar na relação do big bang, da explosão inicial, dos planetas que giram em torno do sol, pensar nas formas, cores e intensidades dos movimentos dos planetas, é que isso começou a fazer parte do nosso corpo, aí começamos a nos comunicar melhor entre nós mesmos, já não fazíamos mais vários monólogos.

Essa comunicação maior entre nós começou a se expandir para quem estava próximo, teoricamente apenas nós atores estávamos em cena, mas naquele contexto, sem palco, sem luz artificial, todo mundo ali sentado ao nosso redor, nós fomos nos aproximando de forma que aos poucos o público foi se integrando à cena.

Mudando de assunto, há um livro que nos influenciou consideravelmente no processo de criação e recriação do espetáculo: *(Des)Caminhos do Meio Ambiente*, de Carlos Walter Porto Gonçalves. Eu não lembro quem trouxe o livro para o grupo, sei que não foi o Crido, porque na época ele já não estava. Enfim, esse foi o primeiro livro da área ambiental que eu li inteiro, pois para mim o ambiente era muito corpo e lugar, eu não conseguia ler nada sobre, até conhecer esse livro do Carlos Walter. Depois, quando o Alexandre Falcão entrou no grupo, ele trouxe outras referências teóricas da área ambiental e a gente fez outras leituras nesse campo.

Enfim, o livro do Carlos Walter marcou bastante, veio ao encontro do nosso desejo, de buscar ir à raiz das coisas - essa frase resume um pouco o que o livro traz. Ele nos trouxe reflexões sobre qual o sentido de um movimento em prol do meio ambiente e o que era esse movimento. Então esse livro chegou no momento em que a gente estava se questionando sobre o que era o movimento ambientalista, se a gente queria ser um grupo de teatro, uma organização não governamental, um grupo de militantes político-pedagógicos ou se a gente só queria ser um movimento em movimento.

Nunca saberíamos o que buscar, se não mergulhássemos na raiz das coisas. A busca era entender como as coisas funcionam, tanto política, quanto ecológica, artística e espiritualmente, que são as quatro raízes do símbolo do ALMA, que sempre orientaram a gente: arte, política, ecologia e espiritualidade. E o livro nos orientou no sentido de que essas quatro raízes poderiam caminhar juntas.

Além desse livro, eu trago algumas referências pessoais que, de alguma forma, influenciaram no processo do *Antes que a Terra fuja*. Eu tenho dificuldades de lembrar os espetáculos que eu assisti na época, mas dois me marcaram muito: *Interior*⁴⁶, do TUSP, pois trouxe a dimensão interna, da subjetividade; e o *Auto do Circo*, da Cia. Estável⁴⁷. Depois que eu assisti o *Auto do Circo* eu quis levar alguma coisa dele para o *Antes que a Terra fuja*, é engraçado, naquele momento eu não sabia o que, mas alguma coisa ali tinha me pegado e eu queria utilizar.

É importante falar também das contradições do processo, e pra mim, a principal delas era a relação com o lixo, com o nosso próprio lixo. A gente sempre se colocava muito à prova, do que consumíamos, de quantas embalagens de lixo por dia gerávamos, as coisas que descartávamos. As ações que nós criamos giravam bastante em torno disso, uma utopia de transformar a questão dos resíduos. A gente descobriu que em um contexto não urbano é bem possível produzir quase nada ou nada de lixo. Só que na cidade tudo impulsionava ao consumo de plásticos, embalagens, dificultava a manutenção de uma composteira, por exemplo.

Dessa necessidade de transformar, desses questionamentos e contradições, dessa cobrança muito forte que a gente tinha entre nós, quanto à diminuição da quantidade de lixo que gerávamos, é que foram surgindo as ações do ALMA. Tínhamos encontros para, inclusive, nos perguntar quantos copinhos descartáveis cada um havia usado durante a semana. “Você contou? Comece a contar”. Então a gente contava mesmo. “Você anda com uma canequinha na bolsa? Quando você vai num lugar e tem copinho descartável, você usa? Na sua casa você toma suco de caixinha? Suco de caixinha é uma coisa abominável!” Hoje é até engraçado lembrar! Eu fiquei anos assim, jamais eu passaria perto de um suco de caixinha, mesmo refrigerante de latinha eu evitava. Então, eu tinha esse rigor e levava isso para o grupo. A gente se questionava quantas sacolas cada um tinha colocado na lixeira na semana. Uma das principais reclamações era não ter para onde destinar o lixo orgânico, pois o pessoal separava os recicláveis para doar para os catadores e tinha que levar o lixo orgânico para a lixeira, foi então que começou a ocupação no posto de saúde⁴⁸. Nós utilizávamos o terreno dos fundos do posto de saúde, a primeira coisa que a gente fez foi uma composteira, para levar nossos resíduos

46 Espetáculo do grupo do Teatro da Universidade de São Paulo (TUSP), dirigido por Abílio Tavares, que estreou em 2002.

47 Espetáculo de Luis Alberto de Abreu, montado pela Cia. Estável, estreou em 2004 e seguiu sendo remontado pela companhia até 2012.

48 Atual Unidade Básica de Saúde (UBS) Boni III, na Rua Sílvio Barbini, 40, Conjunto José Bonifácio.

orgânicos para lá, já que no prédio não era possível fazer a composteira. Depois fizemos uma horta pra utilizar o adubo produzido na composteira. Ou seja, a história da horta começou com a história do lixo. Foi aí que começou o diálogo com o posto de saúde e nesse momento o Marcello entrou no grupo. A primeira coisa que a gente fez no terreno do posto de saúde foi cavar a composteira e levar o nosso resíduo e dos vizinhos, pois a gente já tinha convencido algumas pessoas da vizinhança a também levar os resíduos orgânicos para lá.

Eu acho que hoje, de certa forma, a gente relaxou, abriu mão de parte dos ideais, e é representativo disso que a gente às vezes aceite suco de caixinha em nossos eventos. Isso faz parte da vida, com a idade a gente abre mão de muita coisa, vai se entregando e isso pode ser ruim. Eu sinto que, hoje, muitas coisas eu abri mão, assim, pelo comodismo mesmo, pelo prático, pelo cansaço, porque naquela época jamais eu faria.

Nós mobilizámos uma grande energia em torno de um ideal ambientalista, mas também, homeopaticamente, íamos desenvolvendo a consciência estética e teatral. A gente discutia muito com a Maria Cecília⁴⁹, porque ela dizia que havia um confronto entre arte e ideal. Que a arte é mutável e o ideal é imutável, que na arte não há certo e errado, que a arte é dialética e o ideal não é dialético, o ideal não pode ser ideal e ético, o ideal é o ideal. E, na posição dela, aí residia o nosso problema: querer juntar a arte com o ideal ambientalista.

Mas, talvez a gente estivesse usando a palavra errada: ideal, talvez essa palavra não servisse para explicar o nosso projeto de militância política e teatral.

De qualquer forma, eu sinto que a gente foi construindo uma consciência estético-teatral, ela foi se tornando perceptível e a gente sabia que ela precisava se desenvolver mais, no entanto, essa consciência estética deixou de lado a energia que inicialmente a moveu, o projeto do grupo.

Acho que fomos nos desvinculando da nossa militância original, quando paramos de nos apresentar dentro dos prédios, em 2009. O que aconteceu foi que não só paramos de fazer teatro dentro dos prédios, paramos de fazer teatro em geral, começamos a fazer principalmente ação cultural, pelo projeto do Ponto de Cultura CohabitArte, promover encontros com outros grupos, da região e também de outros lugares e atuar mais na articulação cultural regional.

49 Maria Cecília Mansur, atriz que integrou o coletivo ALMA de 2008 a 2012.

Isso não foi ruim, foi outro caminho, mas um caminho que não dialogou com o que estava sendo feito anteriormente, houve uma interrupção, uma suspensão, de uma coisa para outra. E o trabalho com o teatro só foi retomado pra valer no final de 2011⁵⁰.

Enfim, as contradições sempre vão existir, em níveis e estágios diferentes, com situações e circunstâncias distintas. A produção do lixo, hoje, no contexto do grupo, não tem mais relevância porque nossas ações não giram mais em torno disso. Então é natural que em nos nossos hábitos cotidianos a gente tenha relaxado, a gente não se cobre tanto, mas nos outros lados a gente se cobra, digo por mim, por exemplo, em relação ao dinheiro, aos editais, às formas políticas de organização da economia e sustentabilidade, esse é um campo que já me traz mais atenção.

De certa forma estou falando de luta por políticas públicas e essa é uma preocupação mais recente, de alguns anos pra cá. Na época em que o ALMA começou, nós não tínhamos noção de políticas públicas, então vivemos as contradições desse processo, pois estávamos propondo uma ação política, mas não tínhamos muita consciência disso. Mas, não há culpa, eu não sinto culpa, mas sinto que é importante a gente refletir sobre o histórico do grupo, a memória do coletivo, e dialogar sobre os nossos princípios e propósitos. Os princípios sempre fazem a gente se questionar: “porque que eu estou aqui agora?” E aí, quando a gente volta ao princípio, não é voltar a fazer como era antes, “ah, tem que fazer assim, porque é assim que foi”. É para a gente conseguir compreender como se deu essa construção e lidar com essas contradições.

50 Momento em que o coletivo ALMA montou a intervenção cênica de rua *Vento ao Leste, enquanto sopra o tempo*.

A teoria encarnada na vida cotidiana: um relato da formação, militância e ação cultural de Ana Rolf⁵¹

É muito bonito quando percebemos os conceitos que estudamos sendo materializados nas ações do dia-a-dia. O conceito de práxis, reflexão-ação-reflexão me veio à tona muitas vezes na conversa com Ana Rolf. Suas experiências em integrar os estudos livres, os estudos formais e a constante atuação artística e pedagógica na comunidade, tornam concreta a teoria e mostram que o caminho orgânico de desenvolvimento intelectual, formação profissional e política se multiplica nas periferias, à revelia dum sistema opressor e reducionista, que insiste em negar a possibilidade de experiências à maior parte da população.

[..] o seu trabalho não é a pena paga por ser homem, mas um modo de amar - e de ajudar o mundo a ser melhor.

Canção para os fonemas da alegria. Thiago de Mello

Eu nasci em São Paulo, na COHAB II. A ocupação do bairro começou acho que em 1980 e meus pais pegaram a casinha em 1980 ou 1981. Em 1981 meu irmão nasceu e eu nasci em 1984, ou seja, estou aqui na COHAB desde sempre, nunca saí daqui.

Eu conheci o ALMA em 2003, por meio da Thabata, eu já a conhecia há três anos, mas nós convivemos muito pouco. Antes de ela me falar do grupo, eu tinha visto naquelas revistinhas de programação cultural do município uma atividade que o ALMA ia fazer lá no Parque Raul Seixas, achei interessante o nome do grupo e a proposta da atividade, era uma descrição bem sintética. Eu já tinha intenção de ir à atividade, aí eu reencontrei a Thabata, no final de semana, num cursinho que eu fazia lá no Ruth⁵² e que ela começou a fazer também, então ela me falou que estava com o grupo e eu falei “Ah, eu já tinha visto”, comentei com ela que ia e fui. Foi assim que eu conheci o grupo.

A atividade que eu fui era um grupo de estudos sobre Meio Ambiente, uma “viagem” sobre simbiose e não sei mais o quê. Era o Crido que mediava. Até o João

51 Entrevista com Ana Cristina Alexandre de Souza ou Ana Rolf, realizada na manhã de 11 de setembro de 2012, na sede do Coletivo ALMA, no Conjunto José Bonifácio, São Paulo. Transcrição de Luciana de Oliveira, transcrição de Alexandre Falcão de Araújo.

52 Escola Estadual Ruth Cabral Troncarelli, situada no Conjunto José Bonifácio, São Paulo.

Júnior⁵³ estava no dia em que eu fui. A Thabata chegava sempre depois, porque ela trabalhava. Nessa época eu só fazia estágio pela manhã, como os encontros do grupo eram à tarde, eu conseguia chegar no horário. Participavam do grupo de estudos o Gregory, o Diego e mais outras pessoas que eu não lembro agora, todo mundo mais novo do que a gente. Os mais velhos eram o Crido e o João Júnior, eu e a Thabata estávamos com 19 anos e o restante era mais novo.

A Thabata já estava com uma ideia da peça, eu não lembro se eles já faziam oficina de teatro, ou se não faziam ainda, mas eu lembro que nessa mesma semana ou na outra eu comecei a participar dos encontros de teatro também. Tinha pelo menos dois encontros por semana, um que era mais teórico, sobre Meio Ambiente, coordenado pelo Crido, e o outro era mais de corpo, coordenado pela Thabata. O encontro teórico funcionava como um grupo de estudos, o Crido levantava os temas e passava para a gente debater.

Eu não lembro se na época já tinha a ideia fechada do espetáculo. Mas sei que eu queria me envolver também na peça e olha que nunca tinha feito teatro na vida, aliás, tirando a Thabata, ninguém ali tinha feito. Eu tinha muita vergonha, era muito tímida. Todo mundo era muito tímido, inexperiência, né? Nessa época eu tinha 19 anos e nunca tinha visto uma peça de teatro! Então, era inexperiência total. E acredito que a maioria do grupo também não tinha assistido teatro. Acho que a Thabata tinha visto algumas poucas peças também, porque ela estava iniciando, mas pra gente ela era a atriz mais experiente do mundo. E foi isso, ela trouxe o texto e a gente foi fazendo, começamos a ensaiar a partir do texto e eu lembro que, a princípio, antes de a gente começar a se apresentar, tinha uma rotatividade muito grande, foi difícil a gente conseguir montar a peça.

Eu me envolvi também na confecção dos figurinos. A gente estudava bastante, inclusive as características dos planetas: Como eles são? Como a gente vai interpretar isso? A gente dividia os temas e apresenta entre nós. Então um dizia: “O Sol é assim, assim e assim, então como vai ser uma pessoa-sol? Como vai ser uma pessoa-terra?”. A gente estudava ainda os materiais existentes na sociedade, como eles interferem no meio ambiente.

Aí a Thabata foi montando a peça em cima desses estudos e eu não lembro exatamente em que dia, acho que foi em 2004, que a gente começou a se apresentar,

53 Músico percussionista, que anos mais tarde participou do elenco do espetáculo *Antes que a Terra Fuja*, na temporada de 2006.

mas eu não lembro quando. Eu não lembro qual prédio foi primeiro. Mas, das primeiras apresentações a que mais me marcou foi a do prédio do Gregory, o Guegué, tenho até foto desse dia. Nesse dia a Juliana, que fazia a Lua, não estava, ela tinha ido viajar ou já tinha saído do grupo, só sei que eu tive que substituí-la e foi bem legal. Eu dei oficina depois da apresentação, de construção de brinquedos.

Não sei ao certo como chegou a ideia da oficina, mas nessa época a gente já estava fazendo oficina e aquela não tinha sido a primeira vez. De qualquer forma, naquele dia a galera do prédio participou bastante, todo mundo ficou. Funcionava assim: depois da peça um dos atores chegava para o público e dizia “agora a gente queria conversar um pouquinho com os moradores e vai fazer também uma oficina com as crianças” As crianças vinham e nós juntos construíamos brinquedos. A gente falava sobre aquele material, conversava: “Então galera, do que vocês acham que é feito esse material? Como ele é? Para onde que ele vai? Vocês reciclam?”. Conversava com a molecada e fazia brinquedos com aquele material. As oficinas de 2004 e 2005 já tinham a mesma estrutura que foi até a temporada de 2009.

Eu não lembro se no dia da apresentação no prédio do Guegué o Thiago já estava, não lembro como e quando ele entrou, mas sei que estavam o Crido e o Bolinha, um amigo do Crido, que também participava do Setor HC⁵⁴. O Crido levava os meninos do Setor HC pra tocar no ALMA, um monte de meninos já tocou conosco. Tinha alta rotatividade, tanto entre os atores, como entre os músicos. Enfim, nesse dia com certeza estavam o Bolinha e o Crido, com a cara pintada, na maior raiva do mundo, porque a Thabata dizia: “Vocês têm que se maquiar também.” E eles odiavam. Nessa época ainda não tinha o cortejo de abertura do espetáculo, o cortejo veio depois. Eu lembro que mais adiante a Thabata e o Tiago fizeram juntos a letra e a melodia da musiquinha do cortejo: “alguma coisa acontece com a nossa Mãe Terra...”.

Eu acho que não me lembro das primeiras apresentações porque eu ainda não estava como atriz, tinha decidido não entrar em cena, ficar só com os figurinos e os brinquedos. Aí depois eu entrei como Sédina, que era minha personagem. Além disso, eu substituí a Juliana algumas vezes como Lua, quando ela não ia.

Vou contar um pouco sobre a confecção dos figurinos da versão de 2004: a gente pensou, claro, em material reciclado, essa foi a primeira ideia. E a partir do estudo dos planetas a gente ia pensando nas cores e no material a ser usado. A gente associava

54 Grupo de rock do Conj. José Bonifácio. HC é abreviação de humildade e consciência, além de um trocadilho com *hardcore* e Setor H (região do Conj. José Bonifácio).

a cor à personalidade. Por exemplo, Marte a gente achou que tinha personalidade de guerreiro, por ser quente, ter fogo. Um problema foi encontrar os materiais na quantidade que a gente precisava, nós fomos buscando alternativas. Pensamos em algo como uma bata... “Ah, saco de estopa”. Eu fiquei responsável pelos figurinos, mas todo mundo conversava e decidia junto. “Ah, a roupa do Marte pode ser um saco de estopa”. “Ah, a roupa do sol pode ser saco de batata”. Assim, mais ou menos, e aí: “coloca umas coisas brilhantes no pescoço.” Sendo irônica, posso dizer que ficou uma maravilha, né? Apesar de que, pelo menos um dos figurinos: o vestido da Lua, eu achava bonito, gostava mesmo. A princípio ele era todo de caixa de leite, porque por dentro a caixa de leite é prateada, né? A saia era bem rodada, mas a princípio fizemos de caixa de leite até a parte superior, as alcinhas, tudo. Mas a Juliana não gostava, porque ela não tinha mobilidade, ficava parecendo um robô, uma mulher de lata. Aí a gente resolveu colocar uma blusinha branca com algumas coisas prateadas e ficou bem melhor.

Voltando às apresentações, a recepção nos prédios era muito bacana, a galera participava, as crianças, que eram o principal público, adoravam as oficinas. Assim como acontece hoje, não era todo mundo do prédio que participava, mas quem ia assistir recebia bem, elogiava o trabalho e ficava para as rodas de conversa. De início a Dona Zilda⁵⁵ ainda não participava das rodas de conversa, porque a gente não tinha convidado. Mas, a partir do momento que a gente convidou, ela ia e participava pra valer. Mas eu também não consigo lembrar qual foi a primeira vez que ela participou.

A estrutura da peça não era muito diferente da versão da última montagem: a Terra queria ir embora do sistema solar e os planetas tentavam convencê-la a ficar. Era uma conversa entre os planetas, querendo convencer a Terra a ficar no sistema solar. Eles discutiam sobre o que a Terra tinha que os outros planetas não tinham. Marte invejava a Terra, mas ao mesmo tempo a cortejava. Em 2004 ainda não tinha o catador, havia um texto falando sobre a questão da catação, mas ainda não havia o personagem catador, ele entrou depois.

Depois que eu comecei a participar do *Antes que a Terra fuja*, eu fiquei mais desinibida. Eu tinha muita dificuldade de falar em público, eu já tinha terminado o curso técnico de Nutrição, mas tinha muita dificuldade para falar na hora em que eu ia apresentar um trabalho, alguma coisa assim. O ALMA me ajudou muito e eu também comecei, por conta do grupo, a fazer Técnico em Meio Ambiente. Eu já fazia

55 Dona Zilda, à época, era presidenta da Cruffi – Cooperativa de Reciclagem União Faz a Força de Itaquera.

reciclagem em casa, já separava o material em casa, mas comecei a me interessar mais, a querer estudar mais no grupo. Era um desafio, porque eu tinha de chegar, ensaiar e apresentar. E eu não gostava de ensaiar, nos ensaios era a maior briga, a gente sempre discutia. Nossa, a gente não se dava bem, a gente se comia lá, a gente quebrava o pau mesmo. Eu xingava a Thabata, todo mundo xingava ela, falava, “Você é uma ditadora” e não sei o que mais..., as pessoas entravam e saíam, porque não aguentavam ela. Mas, o processo ajudou muito, porque na hora em que a gente ia se apresentar era uma puta de uma energia e depois que a gente se apresentava, ficávamos mais unidos, melhorava a cada apresentação. A gente tinha prazer na hora em que estava se apresentando, era uma coisa com a qual nós nos identificávamos, achávamos que era muito importante. A gente considerava que estava fazendo uma coisa muito importante para o mundo, então a gente se sentia importante: “Nossa! Como a gente é importante, a gente faz, a gente quer ajudar as pessoas, a gente quer ajudar o mundo, a gente quer salvar o mundo e a gente tá salvando”, de fato nos sentíamos salvando o mundo.

Hoje, nove anos depois, com mais maturidade, eu sinto que o ALMA é meu lugar de trabalho e meu lugar de estudo, eu não separo as duas coisas: uma coisa move a outra. Hoje o grupo é o que move a minha vida, a proposta do grupo, a relação com o grupo. Ou seja, continua tendo uma forte relação com a minha própria vida, mas com mais maturidade, mais pé no chão.

Hoje eu não me sinto mais salvando o mundo, mas eu acho que a nossa relação com a comunidade é bastante importante, bastante significativa. Não se trata mais de salvar o mundo, nem salvar nada, mas de dialogar com nosso espaço, acreditando no lugar onde a gente mora, acreditando nas pessoas, acreditando que o fato de elas participarem das nossas atividades gera alguma coisa em suas vidas, como gerou na minha, né? Por exemplo, apresentar o espetáculo, ver e fazer as ações do ALMA, despertou coisas em mim. Eu acredito que desperta nas pessoas também, estimula a relação com a arte, a gente cria a oportunidade das pessoas assistirem a um espetáculo teatral, coisa que com 19 anos eu nunca tinha visto. Ver um espetáculo, participar de uma oficina, de um passeio com a gente, acho que isso modifica as pessoas também. Eu acho que quebra a rotina da galera, e essa quebra causa reflexão. Eu acho que movemos as pessoas com quem trabalhamos na nossa comunidade.

Eu recordo que durante minha infância a cultura no bairro era zero. Ainda hoje não tem muito. Fui pela primeira vez ao cinema, acho, com 18 anos; teatro só quando fiz *o Antes que a Terra fuja*. Participar do ALMA me despertou maior interesse pela

arte, porque eu era mais ligada à música. Já tinha visto alguns teatros de escola, teatrinho de boneca, e tinha feito algum teatro na escola, mas eu detestava. O ALMA me moveu a querer ver outras coisas, porque a minha ligação com arte era isso: literatura e música, outras linguagens eu não conhecia muito.

A escola não cumpria esse papel, me lembro de ter ido pela escola a excursões para um circo e locais de lazer, agora, para assistir outros espetáculos culturais ou artísticos, não. Talvez tivesse alguma coisa que eu não tenha participado, mas na minha vivência na escola não rolou, era zero. Aqui era muito precário. Por isso, é possível pensar na importância do nosso trabalho com a comunidade, pois ainda hoje a região sofre com falta de acesso à cultura.

Pra mim é difícil definir o que é o ALMA hoje, mas acho que é o que era naquela época, só que com mais recurso, porque cresceu... Hoje, o ALMA tem frutos daquele trabalho, tem o espaço, tem projetos ganhos, mas acho que a essência é a mesma, apenas evoluímos, não paramos de caminhar. Acho que o mérito de ter continuado é bastante da Thabata, porque ela podia ter parado, a partir do momento que acabou a verba. Ela teve a força de continuar, de não deixar o espetáculo morrer, de convidar outras pessoas, porque em 2006 eu me afastei e ela continuou: “Vamos fazer outro projeto pro VAI?⁵⁶”. O pessoal desistiu, mas ela disse: “vamos chamar outras pessoas”, então entraram pessoas mais experientes, que puderam somar muito. Na época do primeiro VAI a gente não tinha experiência em escrever projetos, a gente teve muita dificuldade. Em 2004, o Crido, que era do grupo, tinha mais conhecimento político e falou do “VAI” para a gente. Eu não me lembro em que momento a Juliana entrou, mas foi ela quem mediou a escrita do projeto, porque ela já tinha participado do programa Aprendiz Comgás⁵⁷ e do Brincante⁵⁸, então ela já tinha estudado essas coisas, a gente não, éramos crus, tínhamos feito apenas o Ensino Médio. O Crido tinha começado a faculdade, mas às vezes um curso técnico ajuda mais e os tipos de cursos que a Juliana procurou, que são cursos alternativos, ensinaram a fazer isso. Então ela sabia escrever projetos. Mas, a gente se encontrava, se encontrava e nada saía. Aí teve um dia que a gente se encontrou na casa dela, só as mulheres estavam presentes, é engraçado, soa feminista, mas foi nesse momento que saiu de verdade a escrita do projeto. Estávamos

56 VAI – Programa de Valorização de Iniciativas Culturais da Cidade de São Paulo. Instituído pela Lei Municipal nº 13.540, de 24 de março de 2003. Em 2005, o Coletivo ALMA teve o seu primeiro projeto aprovado pelo VAI.

57 Programa socioeducativo mantido pela Companhia Comgás.

58 Instituto Brincante, espaço cultural sediado na cidade de São Paulo, especializado em pesquisa e formação na área de culturas populares brasileiras, com destaque para dança.

eu, Thabata, Juliana e Vivian. A Vivian participou de um seminário que a gente realizou e quis participar também do ALMA, mas ficou pouco tempo no grupo, o velho problema da rotatividade. Este seminário se chamava “Itaquera pedra dura, tanto bate até que fura”, foi sobre materiais e reflorestamento. Para mim foi muito bom, porque foi nessa época que eu compreendi o que é reflorestamento e compensação ambiental. É algo que fiz em 2004 e lembro até hoje. Enfim, voltando à escrita do projeto, fomos à casa da Juliana, reunimos todas as ideias, escrevemos o projeto e ele foi selecionado. Mas, demorou muito pra sair a grana e quando saiu a gente teve que reduzir o trabalho, porque a gente não ia dar conta. Inclusive a Horta da Boni III estava também no projeto e a gente já tinha iniciado antes de receber a verba. Não lembro ao certo o que aconteceu, mas a gente reduziu bastante o projeto do VAI... E também foi um período difícil, porque muita gente saiu do grupo durante a realização do projeto, a Juliana precisou sair e a Thabata estava grávida, então nos últimos meses ela não podia fazer a peça. Pelo menos para mim foi um período bastante ruim do grupo. Foi bem difícil, eu fiquei insatisfeita com várias coisas e resolvi sair. Mas o grupo continuou e evoluiu. Depois dessa experiência, o grupo começou a considerar que se íamos fazer uma peça a galera tinha que saber fazer mesmo. A Thabata teve esse cuidado depois, acho que ela pensou “Putá que o pariu, vou chama ator, né?”. “Esse povo amador, pelo amor de Deus, só me faz passar nervoso.” E ela tinha razão, do mesmo jeito que ela fazia a gente passar nervoso, a gente também a fazia passar nervoso, porque caía fora na hora H. Tinha que chamar alguém que já tivesse experiência em teatro. Ela disse que buscou aqui em Itaquera, mas não encontrou, então pegou pessoas de outros lugares e aí tem uma galera que curtiu mesmo e está até hoje, muitos desses que vieram em 2006...

As pessoas foram entrando e somando. Hoje é um grupo mais estruturado, mas os princípios não são muito diferentes, porque todo projeto que a gente pensa tem aquela essência de trabalhar com a comunidade, de trazer as pessoas comuns. Nós não somos um grupo que faz um evento para chamar só as pessoas do circuito de arte, a gente quer chamar a Dona Li⁵⁹, a gente quer chamar as tiazinhas que nunca foram em nada, e que a gente vai ao prédio, bate lá na porta da casa, convida e a pessoa vai e fica encantada, volta diferente. “Nossa, que legal. Eu vou, se vocês me chamarem, eu vou.” Então eu acho que a gente tem esse diferencial em relação aos outros grupos, de não fazer arte para artista, de fazer arte pra pessoas comuns, para que elas percebam que

59 Senhora de terceira idade, moradora do Conjunto José Bonifácio, que desde 2011 participa ativamente das ações do coletivo ALMA.

peças comuns também podem fazer arte, pois começamos dessa forma: pessoas comuns fazendo arte. Eu não sou atriz, mas vou estar no próximo espetáculo do ALMA, vou estar em formação no projeto. E é isso, é um grupo de formação também, como a Thabata fala, que o ALMA foi a graduação dela e o “Danças e Andanças”⁶⁰ foi a pós, algo assim, eu também me vejo dessa forma. Eu nunca tinha tido experiência como educadora, a primeira experiência foi no ALMA. E não aprendi melhor em outro lugar, fiz faculdade de Pedagogia e na faculdade eu não aprendi como eu aprendi no ALMA, entendeu? Porque é isso. A gente vai buscar, faz oficina, lê sobre aquilo, é focado, né? Então eu acho que está mais estruturado e continua caminhando.

Quando eu penso no motivo de a gente atuar na periferia, primeiramente penso que é porque os primeiros integrantes do grupo são daqui, já moravam aqui e a gente sentia essa necessidade. “Pô, aqui não tem nada, então a gente tem que fazer alguma coisa”. É na periferia por causa dessa carência que existe, de qualquer tipo de manifestação artística da periferia para a periferia. Hoje está bem melhor, já existem vários grupos, mas naquela época não tinha quase nada, tinha apenas a Casa de Cultura Raul Seixas⁶¹, onde aconteciam algumas coisas: mas ninguém ficava sabendo de nada e ninguém ia, aquela coisa precária, sem preocupação em divulgar, sem articulação com as escolas, sem ligação com outros espaços, isolada. E também havia a oficina cultural Alfredo Volpi⁶², que já não está muito perto daqui e aí o pessoal ficava sabendo menos ainda.

As pessoas nem sabem o que é a Alfredo Volpi, a maioria dos meus amigos de infância não sabe. “Eu vou na Casa de Cultura fazer o quê? Teatro, música?”. É uma coisa que não faz parte da vida, que não faz parte da formação das pessoas daqui. A gente não tem isso na infância, na escola e em lugar nenhum, então para as pessoas é uma coisa que não tem nada a ver. Mas a partir do momento que a gente conhece, tem o contato e experimenta, gosta. Vê o quanto é importante, o quanto transforma. O ALMA foi um grupo que começou aqui no Conjunto José Bonifácio, com essa necessidade, com essa carência e com a vontade de ter isso no bairro. Se não fizessemos, quem é que ia fazer? Então fizemos alguma coisa. Foi isso.

60 Projeto de arte-educação ambiental realizado pela atriz e arte-educadora Thabata Ottoni, em Alter do Chão, Pará.

61 Espaço cultural mantido pela Prefeitura de São Paulo, situado dentro do Parque Raul Seixas, no distrito de José Bonifácio.

62 Oficina cultural financiada pelo governo do Estado de São Paulo e situada no centro do distrito de Itaquera.

Acho que a nossa principal conquista é esse contato com a comunidade, proporcionar contato com a arte, pra nós mesmos inclusive, começar a conhecer melhor o lugar em que a gente vive, refletir sobre a relação que a gente tem com o lugar, compreender o nosso meio ambiente. Eu acho que a maior conquista do *Antes que a Terra fuja* foi isso, porque não era uma peça de teatro por teatro, o teatro foi um meio, um mecanismo pra se chegar até as pessoas, pra sensibilizar as pessoas e fazê-las refletirem sobre o lugar onde elas moram, sobre a relação que elas têm uns com os outros, então eu acho que isso foi muito rico.

As principais contradições que a gente enfrentou sempre foram relacionadas ao dinheiro, a gente tinha problemas com isso: “Ai, meu Deus, a gente vai receber, a gente não vai receber, mas vai receber quanto, quanto o fundo vai receber...” Hoje eu acho que a gente lida muito melhor com isso. Mas na época do primeiro VAI teve muito conflito. Porque uns achavam que tinham que receber, outros não, uns achavam que tinha que receber tanto, outros que tinha que receber outro tanto, então a gente tinha essa contradição sempre com o dinheiro, com o capitalismo e não sei mais o que, em relação como a gente ia lidar com isso.

Mudando de assunto, vou falar da relação do Dolores com o ALMA. Acho que temos em comum o fato de ambos termos uma finalidade política. A gente também tem uma finalidade política, mas não somos tão diretos quanto o Dolores. Eles são muito diretos no que falam e fazem, o teatro deles fala explicitamente de política, mas claro, usando a poética, não é uma coisa crua. O jeito que eles ocupam o espaço, a proposta de teatro mutirão é uma ação diretamente política. Nós temos ligação política, mas vamos por outro viés, temos crítica em tudo que fazemos, inclusive em relação à ocupação de espaço, mas vamos por outro caminho, não somos tão diretos em nossa linguagem. A gente utiliza outros meio para falar disso, a gente fala com outra linguagem. A gente não faz o espetáculo *A Saga do Menino Diamante*, a gente faz o *Antes que a Terra Fuja*, entendeu? A gente é um pouquinho mais leve, eles são mais “pá-pá!”, como uma metralhadora, a gente é mais sutil...

Mas, temos muito em comum. Quando a gente foi apresentar o *Vento ao Leste* no festival de Teatro Mutirão⁶³, a gente já pensou logo no Ocaruçu, pois lá a gente também faz ocupação, né? Pensamos: os dois grupos estão ocupando uma praça e como

63 Festival promovido pelo Dolores em uma praça no distrito de Arthur Alvim, zona leste de São Paulo, em setembro de 2012.

estão sendo essas ocupações? A gente vai lá, conversa com a comunidade, faz arte, eles já chegam e acampam mesmo, então eu somos um pouquinho mais sutis na linguagem.

De qualquer forma, a postura que eles têm com a comunidade do entorno, a forma de abordar as pessoas e atrair para ver as peças, é muito engraçada: “Olha, tem ator branco, tem ator preto, tem ator que nem é ator!” Eu ficava cascando o bico. “Vem dona Maria, vem não sei quem, deixa a roupa para lavar aí e venha”. “Venha ver um teatro aqui, é legal, fia, cê vai gostar.” Acho que a gente tem muito em comum, de querer trabalhar com pessoas comuns. Porque todas as pessoas têm o seu fazer artístico, mas que vai se perdendo com a rotina... É só escola, trabalho e... novela. As pessoas se perdem nisso, perdem a possibilidade de outras vivências, de usar mais a criatividade. Porque acham que é só aquilo e pronto: trabalhar e estudar, trabalhar e estudar, ainda mais se tratando de um estudo que não serve pra muita coisa. Outra coisa em comum é que somos coletivos de artes em geral, não só de teatro. Acho que hoje a gente utiliza mais o teatro, por conta da maior parte dos integrantes do grupo ser de teatro, mas a ideia é trabalhar com todas as linguagens.

E a militância anticapitalista, assim como é importante pro Dolores, é importante pra gente também. Isso é um pouco contraditório, mas não tem como não ser, porque a gente utiliza o dinheiro, estamos inseridos na sociedade capitalista. Mas em nossas discussões e em nossa prática estamos buscando que todos recebam igualmente. Então, dentro do nosso grupo a gente é anticapitalista, nesse sentido, de que ninguém vai receber mais que ninguém. Essa é a nossa busca, todos trabalharem igualmente e todos receberem igual. Então há um princípio meio comunista dentro do nosso grupo. A gente quer fazer isso entre nós e, claro, aí vai reverberar para as pessoas.

Falando das referências do ALMA, na parte de educação, que é a que eu posso dizer mais, a linguagem que a gente tenta usar é muito parecida com a de Paulo Freire. Ele é uma influência forte para o grupo, mesmo pra quem talvez ainda não tenha lido. É um cara que eu li bastante, que eu gosto muito e tem bastante a ver com a gente. Tem alguns outros também, mas vou citar só ele mesmo. E tem também todas as pessoas que passaram pelo grupo e nos influenciaram. Todos foram muito importantes, não dá para falar que um foi mais que o outro. As pessoas que passaram pela peça: Rodrigo, Gregory, que estavam ali e fizeram o barato acontecer. O Crido, que foi um dos fundadores, foi a pessoa que junto com a Thabata deu a ideia do nome do grupo, que é uma coisa que se manteve até hoje. A Juliana, que era quem sabia escrever projetos, se não fosse ela, como a gente ia escrever? Parece ser uma coisa tão básica, mas a gente

não tinha ideia mesmo de como fazer. A gente tinha uma intuição de mudança, percebia que as coisas estavam erradas, mas não tinha o conhecimento técnico do que era preciso pra fazer política, a gente precisa usar os mecanismos existentes pra conseguir fazer as coisas, né? Porque um dizia: “pera aí, uma hora a gente vai ter que receber pelo nosso trabalho”. E outro rebatia: “Como assim?” “A gente tá ficando mais velho, né? Já tem 19, já tem que pagar as contas em casa, e aí como é que faz?” Então, a Juliana foi muito importante. A entrada de todos, do Alexandre Falcão, da Daniela Caielli, acho que foram muito importantes também para o grupo. O Marcelo... Nossa, meu Deus! Ainda é uma pessoa que não tem como ficar sem, ele é muito foda. Todos são muito importantes.

Por fim, uma coisa que eu acho muito forte e quero ressaltar é o impacto do teatro feito dentro dos prédios, na porta da casa. Abrir a janela da sala e ver teatro, mesmo que talvez algumas pessoas não entendam, é impactante, porque na COHAB II a maioria das pessoas nunca foi ao teatro. Mesmo hoje em dia. É uma comunidade que se formou no início da década de 1980 e acredito que muita gente até hoje nunca tenha ido ao teatro, por isso a arte na porta de casa é um tipo de educação e transformação diferente, uma possibilidade de pensar diferente, é um convite do tipo “vem ver como é legal!” Aqui a comunidade vive muito em função de escola-trabalho. Então eu acho que o ALMA é isso: levar a arte para as pessoas. Por mais que seja difícil, a gente não desiste. Agora estamos com as oficinas e a gente sabe o quanto é difícil trazer público jovem, mas não é porque a oficina é ruim, é porque as pessoas não têm essa vivência, não sabem o que é, os pais não foram educados dessa forma e os filhos não são educados dessa forma e vai se repercutindo essa educação vazia, pois só a escola é considerada importante. A Samara Costa uma vez falou que ela ficou revoltada, porque tinha umas coisas super legais no PIÁ⁶⁴ e a criança não foi, porque tinha que ficar em casa estudando para a prova. Olha que absurdo, né? A criança não pôde ir brincar, porque teve que ficar estudando para a prova. Então é isso que é importante, né? As pessoas acham que só é importante ficar ali decorando livro. Então, de repente, chega um teatro que, de certa forma, é educativo. A gente falava sobre reciclagem de uma forma bem lúdica, mesmo considerando que, por causa da nossa inexperiência, nas primeiras versões havia uns textos nada a ver, que a criançada não entendia. Mas só de estar ali falando alguma coisa, já causava um impacto.

64 Programa de Iniciação Artística, da Prefeitura Municipal de São Paulo, onde Samara atua como arte-educadora.

Acho que fazer ações com as pessoas comuns vale mais a pena do que ter somente a galera jovem e alternativa que vai curtir um som. É legal ter também a tiazinha, que traz o filho, o neto. “Olha, minha mãe foi, é legal.” “Olha, até minha mãe foi, sabe?” Eu gosto de ver as famílias assistindo os espetáculos lá no Ocaruçu, de ver a molecada lá, curiosa, porque é uma coisa diferente.

Mãos na terra, no tambor e na organização: a trajetória de Marcello Nascimento de Jesus⁶⁵ no Coletivo ALMA

A humildade junto à fala malandra e periférica que Marcello traz, talvez pudessem esconder sua inteligência e dedicação, e minimizar a importância que ele tem para o coletivo ALMA. Ao contrário disso, por conhecê-lo e acompanhar sua trajetória, o bate-papo descontraído me permitiu compreender melhor a beleza de seu processo de formação como artista militante e a radicalidade de seu envolvimento com o grupo. Mais uma vez perceber e compreender o processo do outro, parceiro de estrada, contribuiu para compreender meu próprio processo de atuação junto aos “almalinos”.

Ô Josué eu nunca vi tamanha desgraça
Quanto mais miséria tem, mais urubu ameaça
Peguei um balaio, fui na feira roubar tomate e cebola
Ia passando uma véia e pegou a minha cenoura
"Aê minha véia deixa a cenoura aqui
Com a barriga vazia eu não consigo dormir"
E com o bucho mais cheio comecei a pensar
Que eu me organizando posso desorganizar
Que eu desorganizando posso me organizar
Que eu me desorganizando posso me organizar.
Da lama ao caos, do caos a lama
O homem roubado nunca se engana

Da Lama ao Caos. Chico Science

Eu nasci em São Paulo, no bairro do Brás. “Vai morrer no Brás!” Não sei se eu vou morrer no Brás, como diz a expressão. Eu vim pra Itaquera com dois anos de idade. Meu pai e minha mãe moravam no sertão da Bahia, vieram pra São Paulo em busca de uma vida melhor e menos sofrida (assim como grande parte dos nordestinos paulistas). Meu pai veio pra São Paulo primeiro, conseguiu emprego, se adaptou e voltou lá na Bahia pra casar com minha mãe e trazer ela para cá, para construírem uma vida juntos, “a muié só saiu de casa casada”.

Primeiro a gente morava de aluguel lá na Vila Maria Baixa, perto do trampo dele. Aí ele fez inscrição na COHAB, dormiu alguns dias na fila, revezando, e consegui uma casinha aqui na COHAB 2. Aí, desde então, eu moro aqui. Sou itaquerense, “itaqueríndio”.

65 Entrevista com Marcello Nascimento de Jesus, realizada na tarde de 12 de setembro de 2012, na sede do Coletivo ALMA, em Itaquera, São Paulo. Transcrição de Luciana de Oliveira, transcrição por Alexandre Falcão de Araújo.

Eu conheci o ALMA quase que por acaso, primeiro eu conheci a Thabata, na garagem do Josuel, meu vizinho, que era amigo de infância. Eu tinha uma motoquinha, que eu usava pra tramar, só que eu guardava na garagem do vizinho. Um dia fui guardar a moto na garagem e entrou o Josuel com a Thabata. O Josuel tava numa fase todo “hipponga”, todo solto... bem diferente de como ele era na infância. Daí ele me apresentou pra Thabata e os dois me convidaram pra ver uma peça de teatro naquela noite. Eu falei: “Ah, teatro? Vixe!”. Até então eu não sabia nem o que era teatro, só de ouvir falar. Falei: não vai dar não. Se não me engano o pai de um amigo meu tinha morrido. E o Josuel contou que a Thabata participava de um grupo de teatro que trabalhava com meio ambiente. Eu achei legal e disse que estava fazendo curso de gestão ambiental. Aí ela me convidou pra conhecer e participar do grupo, contou dos projetos, da peça, da horta comunitária. Eu fiquei muito interessado, porque era justamente isso que eu estava pensando em fazer. Eu fazia o curso técnico em meio ambiente e era muito voltado pra trabalhar dentro de empresa, com certificação ISO 9001 etc., mercado de trabalho industrial. Eu gostava, mas sentia falta de alguma coisa, do contato com a terra. Pensei em procurar alguma coisa no meu bairro mesmo, porque até então eu ia muito para a praia com os camaradas meus, quase todo final de semana. Quando eu comecei a ir muito, passei não só a enxergar a beleza, mas também a ver as coisas erradas que existiam. Isso despertou em mim o interesse em fazer gestão ambiental, fazer alguma coisa ligada ao meio ambiente, né? Porque, é engraçado contar, até então, até os 23 anos, era só gozolândia, balada... e trampando feito cachorro também... não era e nunca fui playboy e sim office-boy... passei fome, humilhação, alcoolismo por parte do meu pai, minha mãe que morreu jovem, quando eu tinha 13 anos... muitos espinhos também.

E foi assim, uma coisa puxou a outra. A praia me despertou pra questão ambiental e eu pensei em fazer alguma coisa no litoral, sabia que lá tinha uma comunidade local, mas também percebia que eu não era dali. Pensei: “Então o que eu vou fazer? Procurar fazer alguma coisa dentro da região onde eu moro... No bairro onde eu vivo...” E praticamente na sequência eu conheci a Thabata, na casa do Josuel; ela me convidou e já no dia seguinte eu fui conhecer o grupo. Como contei, no dia em que nos conhecemos eles iam assistir a uma peça, não lembro se era no Engenho Teatral, no Carrão, ou se era na Penha. Naquele dia eu não podia ir, por conta do enterro do pai do meu amigo, mas no dia seguinte eu fui: conheci o Thiago, a Juliana, o Gregory, tinha também outro maluquinho, acho que se chamava Alexandre. Nós nos sentamos e eles

contaram do projeto, eu fiquei todo empolgado e topei participar. Isso foi em novembro de 2004. Eu entrei pra participar da horta, mas o pessoal foi me convidando também para o teatro e pras outras atividades e eu não queria, queria mesmo apenas cuidar da horta.

Na época eu fazia um barulho, um forró, em casa com os amigos. Tocava zabumba, triângulo, era uma zoeira da porra em casa, tava até virando *point*, lotando, cada vez mais gente. Só que aí chegou um momento que miou. As drogas deixavam a galera muito no ar, aí deu uma dispersada. Enquanto isso eu estava na horta, fiquei seis meses mexendo na terra, quando o pessoal do grupo disse que estava precisando de alguém pra fazer percussão na peça. Eu disse que tinha uma zabumba e que se fosse só percussão eu podia fazer. Avisei que nunca tinha feito isso na vida, mas como estava envolvido com a galera, aceitei. Até então eu praticamente só tinha tocado em casa, só uma vez tinha tocado num barzinho, mas também de brincadeira. Eu nunca tinha me apresentado em público pra valer, era muito tímido. A gente fazia um som em casa como alternativa de diversão, não tínhamos dinheiro pra sair no rolê, então comprávamos uns vinhos e todo mundo ficava lá, loucos, até de madrugada.

Eu sei que acabei de entrar pra fazer percussão e já me deram uma frase do texto pra falar: eu nem lembro que personagem era. Eu falei: “caralho, aí vocês me fodem, né? Sou tímido pra caramba”. Mesmo assim eu encarei, queria vencer o meu medo, superar a vergonha.

A primeira vez que eu me apresentei com o grupo foi em 2005, eu não lembro a data exatamente, mas foi quando a galera ganhou o edital do VAI. Acho que em torno de junho ou julho, quando o começou a temporada 2005 do *Antes que a Terra Fuja*. Eu não cheguei a participar do processo de escrita do projeto pro VAI, quando eu cheguei o bonde já estava andando e eu nem queria me envolver com nada, disse que queria só mexer com a terra, mas depois abracei a causa e entrei de cabeça.

A experiência de se apresentar nos prédios foi muito louca, foi muita piração, no sentido da recepção das pessoas, de ter uma causa. Eu acho que me envolvi mais pela causa. “Vamos aí, vamos aí. O que tem que fazer? Ah, tem que fazer isso? Demorou, então!” O que nós fizemos foi marcante pra caramba pra mim, porque era uma proposta ousada de implantar a coleta seletiva, chegar e meter as caras, falar com o síndico, explicar do que se tratava, fazer toda a mobilização com os moradores e apresentar uma proposta que eu também não conhecia ao certo. Então, eu me via nas próprias pessoas dos prédios, a galera olhava pela janela e falava: “Teatro?” Até então eu nunca tinha ido

ao teatro. E, de repente, eu estava fazendo teatro no quintal das casas das pessoas, no quintal da minha própria casa, porque eu sempre morei aqui. Era a maior doideira, era muito amador, mas ao mesmo tempo em que tinha o amadorismo, nos identificávamos com a causa, queríamos fazer acontecer, de verdade. E isso é um puta diferencial. Às vezes o artista pode ter um grande talento ou estudo, mas chega na hora de fazer não rola. Então nós nos apresentávamos e a galera gostava muito, no final era um grande carinho da molecada e dos adultos também. Os adultos ficavam um pouco receosos, pensavam: “o que é isso? O que esses palhaços estão fazendo aqui?”. Já a criançada vinha e abraçava. Então era um carinho que não tinha nada que pagasse, sentíamos a energia, estávamos lá, nós e o público, todo mundo junto, era “da hora”. E acredito que a nossa simplicidade transparecia no trabalho, o figurino era todo de TNT, digamos que não tinha nenhuma sofisticação. A gente catava uns “bagulhos” do lixo e usava na peça. É divertido lembrar: era tudo “faça você mesmo” em um minuto. O público reconhecia o nosso esforço, se identificava com nosso trabalho e simplicidade (eram gente da gente).

Eu entrei como músico e ganhei um papelzinho, acho que era Saturno, e me colocaram de figurino e maquiagem, é muito engraçado lembrar, eu morria de ódio, essa era a parte que eu não gostava, eu odiava. Eu pegava uma tinta verde, aquelas tintas de pintar rosto, e pintava a cara inteira, o figurino também era verde. Então, o pessoal me zoava, ganhei o apelido de homem verde, de homem polvo, pois eu estava todo verdão. Era tosco, tosco demais.

Eu rio muito quando me lembro dos ensaios: era um cabaré! Puta que o pariu, altas dosagens de estresse, de paciência. Quando eu entrei o texto já estava pronto, mas foi um processo de construção o tempo inteiro. Acho que desde o início, cada ensaio era parte de um processo criativo, chegava até a encher o saco, quando a gente estava entendendo uma cena, tinha que mudar, mudou muito. Também não sei como é isso em outros grupos, nunca acompanhei outros processos. Mas acho que processo criativo é isso, o tempo inteiro vêm ideias novas, aí umas são acatadas, outras não e vai se criando forma. Mas, de 2005 pra 2009, o espetáculo mudou bastante, foi aumentando a periodicidade de encontros, de ensaios, fomos nos aprimorando, a dedicação e o compromisso aumentaram, a peça ganhou corpo, forma, conteúdo, ganhou uma perspectiva mais crítica. No começo era muita inexperiência. Foi parte do processo, da não experiência para adquirir experiência. É a experiência concreta.

Em 2005 eu não lembro quantas pessoas eram, mas tinha a Thabata, a Juliana, aí logo de início a Juliana saiu, e em seguida a Thabata ficou grávida, aconteceram várias coisas, vários conflitos também. Só sei que no final de 2005 ficamos eu, Thiago, Gregory e Diego. A Thabata, se não me engano, foi até outubro, depois teve que se afastar porque estava nos últimos meses de gravidez. E nós quatro, inexperientes, fazendo teatro pela primeira vez na vida, tocamos o projeto. Eu dou muita risada só de lembrar: a gente fazia a implantação da coleta seletiva em uma hora. Nas últimas apresentações, por conta da correria, a gente chegava e, no mesmo dia, explicava o projeto rapidamente, falava da peça de teatro e se o síndico topasse a gente já fazia a divulgação porta a porta, apresentava o teatro e instalava o bag de reciclagem. Foi engraçado demais, a gente se divertia pra caramba! Tínhamos também parceria com a Cruffi⁶⁶, se eu não me engano nessa época a Dona Zilda ia após as apresentações fazer um bate papo com os moradores, falar sobre a cooperativa, a importância da coleta seletiva. A Dona Zilda estava desde o início nessa parceria.

Até então eu nunca tinha me envolvido com nada relacionado a isso, então pra mim era tudo novidade. Eu comecei a participar com o intuito de dar uma força, mas não tinha nenhuma pretensão de ficar participando durante muito tempo. Na verdade, eu sempre queria sair, qualquer brecha que desse eu pulava fora, eu gostava, mas tinha vergonha. Não acredito que eu tenha contribuído muito na parte teatral ou mesmo na parte de conteúdo, porque mesmo a coleta seletiva pra mim também era novidade. Eu acho que eu contribuí mais na horta. Na verdade, quando eu comecei a estudar gestão ambiental, eu não sabia nem jogar água na planta, por isso eu quis me envolver com a horta.

Agora, pensar nas influências do grupo como um todo é muito louco. Porque é como se cada um bebesse um pouco de cada fonte. Então é bem pulverizado, bem diverso mesmo. Tem a questão de Teatro de Rua que é forte no grupo e os teatros gratuitos, e é até engraçado falar, mas quando tínhamos de pagar já dificultava o acesso, então os teatros gratuitos nos influenciaram mais. Então, acho que a influência é principalmente do teatro de rua, do teatro de grupo e com destaque talvez para os grupos da zona leste, como o Dolores, a galera lá da Penha, esse do grupo do Carrão - o Engenho Teatral, que são mais próximos de nós. Isso somado às particularidades de cada integrante, o que cada um foi buscar fora de Itaquera, através de cursos.

66 Cooperativa de Reciclagem União Faz a Força de Itaquera, que encerrou suas atividades em 2011.

Hoje temos também certa influência do Maracatu, mas os grupos de maracatu da COHAB são um pouco mais recentes que nós. Em 2010 eu participei do Maracatu Porto de Luanda, fiquei seis meses. Eu nunca tinha participado antes, mas escutava as músicas, às vezes; nos eventos que eu ia tinha apresentações e eu achava muito louco. Quando soube que tinha aqui em Itaquera, quis participar!

Mas, dando um salto e chegando ao presente, eu vejo o ALMA hoje como um grupo de guerreiros, que nada contra a maré do que está posto, do que se vive na sociedade. Quando falo em nadar contra a maré, quero dizer nadar contra o Capital, contra a alienação do trabalho, essa maré do ter ao invés do ser. E a gente quer ser! Cada um de nós é um ser que quer ser! Somos sonhadores utópicos, acreditamos que podemos fazer a diferença, sonhando junto, mesmo com as diferenças, mesmo com várias ideias, vários pensamentos... Mas é muito louco, é um universo que criamos pra nós mesmos. É uma energia mesmo, é gostoso estar junto, fazendo, criando, brigando, tudo junto. Ter participado do *Antes que a Terra fuja* abriu bastante a minha cabeça. Até os vinte e dois, vinte e três anos, era só diversão, eu não tinha um entendimento do mundo, sabe? Quando paro para pensar, percebo que o ALMA me influenciou em bastante coisa. Vivemos num mundo todo torto e vamos ficar só na “gozolândia”? Tem outras coisas acontecendo, que é preciso ficar antenado, começar a ir atrás, procurar entender. O ALMA contribuiu para caramba para eu poder entender um pouco mais o mundo. Eu estou cada vez mais indo atrás de procurar saber como que é, como que não é. Acho que é isso, acho que é o entendimento do mundo mesmo, tive contato com muitas coisas que até então não sabia, que nunca tinha parado para pensar, e que a gente vai vendo e vai mergulhando, falando: “Nossa, velho! Que mundo grande e, ao mesmo tempo, que mundo pequeno!”

É um crescimento mesmo, pessoal e coletivo, entender o que é o indivíduo, o que é o ser, o coletivo, a sociedade, o que é o mundo, né? Acho que abriu mesmo, expandiu bastante a mente pra isso. E continuo remando, agora estou fazendo um curso de licenciatura em geografia, pra ser professor, todo mundo falava com desprezo: “ohhh, professor!” Mas é algo além, que talvez algumas pessoas não compreendam. É um processo de romper, é quando a gente fala: “isso é o que me interessa, é isso que eu vou atrás e foda-se o mercado de trabalho, o Capital ou sei lá o que”. O ALMA me abriu pra isso, pra criar coragem pra falar: vou encarar, vou continuar remando contra a maré.

E eu percebo que o grupo vem amadurecendo bastante, cada um enquanto indivíduo, mas enquanto grupo também. Estamos indo atrás do que queremos fazer da vida, de como queremos contribuir, de como queremos agir nessa existência, a questão existencialista de cada um acho que é bem forte, está todo mundo amadurecendo bastante nesse sentido. Eu mesmo acho que a pergunta é essa: o que eu quero fazer na minha existência? E se estamos juntos a resposta ganha força.

Porque a gente olha fora, quem está enquanto indivíduo, sozinho, isolado, tá “perdidão”. Se quem está em grupo, às vezes também se sente perdido, imagine quem está fora, quem não tem um convívio em grupo, quem não compartilha de algo próximo a uma família, constituída por um objetivo em comum, que às vezes é até mais forte que um laço familiar tradicional. Então, a experiência com o ALMA é muito forte. Acho que existencialmente a experiência contribui muito mais do que se a gente estivesse trabalhando num escritório fechado, talvez mais até do que o que a gente aprende na convivência com a nossa família. Acho que é isso, a transformação do ser é forte, estando em grupo.

Ao longo desses anos vejo que o grupo cresceu, a gente conseguiu se fortalecer, a gente conseguiu, de certa forma, se organizar, isso é uma conquista. Mas, por outro lado, acho que a gente ainda não consegue se organizar bem. Não sei, também fico em conflito comigo mesmo, sou metódico, sei lá... Acho que somos agentes transformadores e estamos conseguindo cumprir esse papel, mas estamos em construção, no processo de aprendizado, nos aprimorando, nos lapidando com o passar do tempo. A nossa maior contradição talvez seja a questão interna, de como a gente se organiza. Agora eu tenho olhado mais pra fora, pros outros grupos também, e a minha inquietude hoje em dia, é justamente essa: saber como a galera se organiza. A Thabata tinha falado: “desorganizando, posso me organizar”, mas, na verdade é: “eu me organizando, posso desorganizar”, né? Acho que nós, como grupo, primeiro precisamos nos organizar pra desorganizar, pra transformar. Podemos crescer, nos expandir, ter 100, 200 pessoas, mas em 10 ou 15 pessoas, se estivermos bem organizados, às vezes podemos fazer muito mais coisas do que 100 pessoas que não tenham clareza do que estão fazendo. A contradição nossa é o tempo, como organizamos nosso tempo, como trabalhamos e estudamos nosso tempo. Porque o tempo tá correndo. É foda.

Mudando de assunto e falando das relações entre o Dolores e o ALMA, eu admiro muito a proposta do Dolores de ação periférica, romper com a centralização da arte burguesa. Eu não conheço cada um dos integrantes do Dolores pra saber onde eles

moram, mas eu acho que a galera também tem esse viés: atuar na zona leste, na periferia, estar mais próximo da galera, aproximar mais as pessoas, fazer com que as pessoas tenham contato com o teatro, com a arte, romper mesmo com esse lance de “arte para poucos”, “arte pela arte”. A arte do Dolores eu não vejo como arte pela arte, mas como ferramenta de mobilização, de transformação, de atuação no mesmo espaço geográfico em que se vive, na região em que se vive, acho que o ALMA se identifica com isso. Acho que esse é um forte ponto de contato entre nós. Apesar de eu ainda conhecer pouco o Dolores, os acho mais organizados que nós. E tem a questão política, que pra eles é bem mais forte, o discurso deles é bem mais forte. Acho que a gente ainda não amadureceu tanto nesse ponto, eu acho que nesse campo a gente precisa melhorar também.

Tenho refletido sobre a questão da luta anticapitalista e a militância ambiental... Eu estou sendo cutucado pra caralho, principalmente na faculdade, porque na verdade, a questão ambiental é social e é política. Tudo é política e o campo econômico, a grana, é o que está arregaçando a política, o resto é consequência. Nas nossas práticas, dentro da questão ambiental, se a gente for se aprofundar, parar pra discutir mesmo, a gente vai chegar à questão política: como a comunidade pode se organizar. A gente parte de um exemplo simples, simbólico, talvez: implantamos a coleta seletiva em vários locais, e se formos verificar os dados estatísticos, hoje apenas 2% do lixo de São Paulo é reciclado. Nossa ação é simbólica. Mas, por outro lado, se a gente propõe que as pessoas façam isso e nessa proposta elas tenham que se reunir pra ver o que é possível fazer, sem depender do Governo, talvez elas possam achar caminhos, achar uma saída pra resolução dos problemas. Se as pessoas conseguirem captar essa lógica, se nós também conseguirmos captar essa lógica, que se nos organizarmos pra resolver determinado problema pontual, da mesma forma podemos também nos organizar para resolver outras questões maiores, podemos expandir pra tudo. Vamos fazer uma ação pra resolver o problema imediato da nossa lixeira? Como podemos fazer? Nos organizando, agindo coletivamente? Pô, se a gente chegar nesse ponto de conseguir se entender e, apesar dos pensamentos diversos, encontrar um objetivo comum, todo mundo vai lá e faz essa coisa. Aí, se tivermos conseguido resolver isso, uma questão imediata, teremos outras questões pra resolver... Só que o problema é maior, então se nos organizarmos, podemos resolver esse problema maior. Mas, pra isso é preciso entender a lógica de combate, de transformação anticapitalista. Muitas vezes as pessoas não têm a compreensão do que é capitalismo e anticapitalismo. “Capitalismo, que porra é essa, é

dinheiro? Eu gosto de dinheiro, caralho!”. Mas talvez seja possível fazer diferente, partir de um ação micro e transformar aos poucos, compreender a lógica da transformação, acho que esse é o sentido do que a gente faz.

Em nosso trabalho de implantação da coleta seletiva nos prédios eu senti isso, a gente não sabia se ia rolar e na semana seguinte o bag estava lotado de recicláveis. Nós ficávamos surpresos, percebíamos que a galera estava participando, alguns não aderiam, mas a maioria sim. Puta, já pensou isso no macro? Uma ação no macro, como a gente poderia transformar tudo? A lógica de que é possível transformar, se organizar, como o Dolores está fazendo. As nossas linhas são diferentes, são vários caminhos a se seguir, só que a lógica talvez seja a mesma. Eu acho que é nisso que eu acredito. Porque a partir do momento em que eu não acreditar mais nessa lógica, nessa linha, aí acho que perde o sentido.

Pra finalizar, eu gostaria de falar que o mais gostoso mesmo era o momento do encontro das pessoas. Era e é ainda, apesar de que hoje em dia a gente se encontra menos fora do ambiente do grupo, mas era mágico, todo mundo se encontrava e brigava pra caralho, mas no final estava todo mundo dizendo: “ah, eu te amo” tipo, irmão mesmo, que briga e daqui a pouco está conversando de novo. Isso é muito bom, essa relação, esse envolvimento das pessoas. As experiências de viajar para apresentar o *Antes que a Terra fuja* também foram muito boas, viajamos juntos pra Caconde e São José do Rio Pardo e foi a maior energia. Os encontros são uma troca de energia, um vai fortalecendo o outro. É isso, fim.

Via de mãos múltiplas: as pistas entrecruzadas entre Mauro Grillo e o Coletivo ALMA⁶⁷

Mauro Grillo é um apaixonado por teatro e um apaixonado pelo ALMA. Sua fala teve o ritmo de sua paixão: desenfreada e envolvente. Cada assunto remetia a diversas conexões e não foram poucas vezes em que sua história pessoal se cruzou com a história do coletivo. Em nosso bate-papo, entre idas e vindas, foi possível conhecer de forma divertida mais uma faceta da história do grupo e da trajetória de um de seus mais fervorosos integrantes.

Que falta aos jovens?
Que falta aos jovens provar
neste mundo de paciência e asco?
Só grafite? rock? ceticismo?

Também falta não dizer amém
não deixar que matem seu amor
ser jovens sem pressa e com memória
situar-se em uma história que é a sua
não converter-se em velhos prematuros

Mario Benedetti

Eu conheci o ALMA em 2003 ou 2004, bem no início do grupo, por meio da Juliana Mangaba, nós fazíamos um curso de clown, ministrado pela Lígia Maria Ruvenalth. A Jú já participava do ALMA, aí ela me apresentou a Thabata Ottoni e as duas me convidaram a entrar para o grupo. Eu lembro que a Thabata me ligava e perguntava: “você não quer entrar pro ALMA”? Mas, eu já estava em dois grupos, no Seres Ilusionários e no Tripé, depois eu saí de ambos... Eu participei da primeira Rebelião Cultural, que foi lá na Praça Brasil, ajudei a fazer umas coisas no evento. Eu tinha mais contato com a Jú e depois fui tendo contato com a Thabata. Aí se passou o tempo e em 2006 eu prestei o processo seletivo da Escola Livre de Teatro de Santo André (ELT), para os núcleos de formação de ator e direção teatral e a Thabata entrou no núcleo de direção teatral junto comigo, foi quando ela me convidou novamente a

67 Entrevista com Mauro Grillo Gentil Mineiro, realizada na tarde de 19 de outubro de 2012, na sede do Coletivo ALMA, no Conjunto José Bonifácio, São Paulo. Transcrição de Luciana de Oliveira, transcrição de Alexandre Falcão de Araújo.

entrar no ALMA, porque eles estavam com um projeto aprovado no VAI. Fiquei meio resabiado porque agora que ia rolar grana eu ia entrar no grupo? Achei que podia soar meio mercenário. Ela falou, “não, você tem muito a ver com o grupo, você é a cara do grupo”. Fiquei pensando em casa e por fim topei. Não sei descrever ao certo, mas foi muito lindo ter entrado no ALMA, porque acho que era pra ser. Vou contar outra coisa que eu acho que se relaciona com o fato de eu estar no ALMA. Em 2003 ou 2004 o grupo Seres Ilusionários, do qual eu fazia parte, ia participar de uma mostra na Penha, com vários grupos da Zona Leste: a cia. Estável, Narradores, Dolores, Espalhafatos, o ALMA, mas o nosso diretor não quis participar. Teve também a mostra do Engenho Teatral, o grupo Seres Ilusionários ia participar e novamente acabamos não indo. Então, a gente já estava se cruzando pela cena teatral da Zona Leste, até que em 2006 eu entrei pra valer no ALMA. E aí foi rico porque descobri pessoas lindas, é gratificante, porque é o grupo em que eu estou há mais tempo e, além disso, no grupo ALMA eu conheci a Adriana e desse encontro surgiu outro grupo, que é a Cia. Brincando com Ideias. Enfim, tenho o maior orgulho de estar na Brincando com Ideias, porque acho que é uma vertente do ALMA. Então, o ALMA me trouxe muitas coisas boas, como, por exemplo, o grupo Pé de Moleque⁶⁸. Aqui eu pude expressar os meus anseios, os meus desejos, pude dar aula. Enfim, um monte de coisa pelas quais eu tenho de agradecer muito o ALMA. E é um grupo da Zona Leste, de Itaquera, que é onde eu comecei. Então, o bom filho a casa retorna, eu tinha que voltar pra Itaquera, meu trabalho é aqui e estou construindo a casa, as duas casas (os dois grupos) dos quais eu participo.

Quando eu entrei no ALMA, a Thabata chegou e falou: você vai fazer o papel do catador, porque você tem a cara do catador. E eu achei legal. Lembro que a primeira proposta que eu trouxe pro catador, a Thabata não gostou, disse que estava parecendo um bêbado. E eu queria fazer uma voz específica para esse personagem, mas foi muito rico, porque comecei a ver a questão do catador com outro olhar... vê-lo não só como vítima, mas como pessoa que está trabalhando. E depois veio a relação do catador com os planetas, foi uma experiência louca. Eu construí três versões diferentes para o catador, se não me engano. Depois introduzi o palhaço e também outro planeta que não tinha, usei a referência do Pantalone, da *Commedia Dell'arte*, pra fazer o Urano. Teve ainda a construção de figurino, em que todos estavam juntos, não era trabalho exclusivo de uma pessoa... ao mesmo tempo havia uma rotatividade, as pessoas entravam e saíam

68 Grupo formado por jovens participantes de oficinas coordenadas pelo ALMA, que segue realizando atividades de forma autônoma, com orientação de integrantes do próprio ALMA.

do grupo. Mas, cada um trouxe sua experiência pro *Antes que a Terra Fuja*. E a peça trouxe pra mim uma visão de espetáculo infantil que traz o questionamento e ao mesmo tempo trata a criança como criança. Porque trata da questão ambiental, mas de forma ampla, fala da coleta seletiva, dos catadores, mas vai além, fala da relação com o entorno e tinha o diferencial de ser apresentada dentro dos prédios da COHAB e isso era o mais rico. Eu já tinha feito uma apresentação num prédio, fora do ALMA, mas não era a mesma relação que o *Antes que a Terra Fuja* tinha com os moradores dos prédios. Antes da apresentação a gente abordava os moradores: “Oh, vai ter uma peça”. Então o morador não saía para outros lugares para assistir a peça, ele assistia a uma peça dentro da casa dele e era muito lindo... Depois da peça tinha a conversa, a gente recebia o retorno dos moradores, tinham as brincadeiras com as crianças. É isso, o *Antes que a Terra Fuja* foi um divisor de águas também.

A outra peça que eu tinha apresentado em prédios se chamava “Reciclagem não é bobagem”, a Lígia Ruvenalth pegou um texto e readaptou. Foi num prédio do Tatuapé, perto do Carrão. Foi muito legal, tinha um *heavy metal* que eu fiz a melodia, mas não havia a proposta de se apresentar em vários lugares, e não tinha a proposta de conversar com os moradores. Era se apresentar e pronto. Nós fizemos um curso de *clown*, que o tema era “reciclagem também não é bobagem” e apresentamos dentro da Oficina Cultural Raul Seixas, mas não era a mesma coisa.

O *Antes que a Terra Fuja* era diferente. Havia parceria com uma cooperativa de reciclagem, nós construímos uma relação com quem ia fazer a coleta seletiva dentro do prédio, não era só apresentar e pronto. A dramaturgia era mais integrada às ações do grupo. No primeiro momento que eu participei a responsabilidade pela dramaturgia era da Thabata, que já tinha um tempo de estrada e assumiu a bronca da escrita e da direção. Foi muito importante ela ter pegado as rédeas, assumido a responsabilidade pelo trabalho e o grupo ir junto. Aí depois o grupo foi alterando algumas coisas, o Alexandre Falcão e a Thabata sentaram e reescreveram a dramaturgia, levaram novamente pro grupo e nós fomos reescrevendo. Então, a cada apresentação era uma nova dramaturgia, isso era legal. Eu tenho um desejo de reescrever o *Antes que a Terra Fuja*, num outro contexto, como se fosse uma continuação. É um desejo que ainda precisa maturar, é como uma planta, primeiro ela tem que florescer, não adianta chegar lá e já querer dar frutos: “Pronto, saiu! Não é assim que funciona.

Se eu fosse descrever a história da peça eu diria que ela trata da visão que as pessoas têm da Terra, como um depósito de lixo. A Terra não é um depósito de lixo,

muito pelo contrário, ela é um depósito de plantar, de cuidar e a dramaturgia trazia muito isso, os planetas olhando a terra sufocada com um monte de lixo. O texto dizia: “nossa, como você aguenta tudo isso? Como você aguenta essas pessoas que jogam as piores coisas em você ao invés de te cuidar? Então, vai chegar uma hora que você não vai aguentar, vai explodir! Havia a preocupação do catador em, de certa forma, ajudar no que ele podia, porque ele não podia fazer mais do que aquilo, ele tinha um modo de conscientizar as pessoas. Na dramaturgia o catador era como um alerta pras pessoas. Mas, aí com o tempo foi se transformando e era como se o catador contasse essa história de um livro. Então, era um sonho do catador, que remetia as pessoas pra atualidade. Era uma coisa mágica, que levantava uma pergunta: será que isso vai acontecer com a terra? A nova dramaturgia deu um *up* na peça e a galera gostava. Numa versão anterior teve um palhaço, ele era legal porque trazia a questão do lúdico, mas dava uma pista falsa. Teve um dia que foi muito engraçado, a gente foi se apresentar em Campinas e o Fábio Bertassi⁶⁹ se adiantou. Ele começou a peça dizendo: “No início Deus criou...” E não era esse o começo. O começo era com o palhaço dizendo: “quando eu era criança, queria voar e chegar na lua”. Então, quando o Fábio começou a dizer o texto errado eu entrei com o palhaço pra salvar, aí ficou assim: “no início Deus criou”... e entrou o palhaço. Parecia que Deus tinha criado o palhaço! Depois a gente deu muita risada dessa cena! Eu achei legal esse dia, mas foi um erro, coube naquela hora, naquele momento, mas, para os outros momentos, não sei.

Outra história interessante de contar é de como surgiu a música do catador, porque primeiro tinha uma música que dizia “o descaso por educação” e era de um grupo musical que eu odeio⁷⁰, não gosto mesmo, falo abertamente... Aquilo não entrava, eu não conseguia falar, estava me perturbando! Eu sei que o ator tem que separar uma coisa da outra, mas aquela música era difícil pra mim. Foi quando surgiu a ideia da música do Cartola, cantada pela Marisa Monte: “deixe-me ir, preciso andar, vou por aí a procurar...”⁷¹, que foi o Alexandre Falcão que trouxe e eu gostei! Ela me atravessava, aí trocamos de música. Mais adiante a gente teve que trocar novamente as músicas, porque queríamos usar só músicas próprias. Então, fizemos uma música do catador. Um dia, não lembro se em casa ou no ensaio, me inspirei no Milton Nascimento para cantarolar

69 Ator que fez o papel de Sol na temporada 2008-2009.

70 Mauro está se referindo a música *Perfeição*, do grupo Legião Urbana.

71 Música *Preciso Andar*.

uma frase do texto, daí eu e o Pedro Nunez⁷² fizemos a melodia e ficou muito bonito: “É como se o lixo nascesse lixo...” Mas, eu nunca acertava a entrada da música... Então, um texto falado virou música, graças ao Milton, que nessas horas é uma referência forte pra mim. Obrigado Milton! Nós criamos três músicas novas, pra não precisar usar músicas de outros autores e ter que pagar direitos autorais.

Mudando de assunto, teve uma época que foi muito louco, eu fui criando o catador e comecei a usar um boné do Palmeiras. Eu peguei a referência do Plínio Marcos, de “Quando as máquinas param” e comecei a ver que o catador tinha um time. Mas, que time é esse? Não é porque eu sou palmeirense, mas achei que o catador torcia pro Palmeiras. Aí o público começou a achar estranho e pediram para eu mudar e eu fui lá e mudei, passei a usar um chapéu.

O público gostava da peça, dos planetas, da história, se identificava com algumas coisas, com a questão do catador, do morador. E aí depois a gente começou a fazer as personagens dos moradores na mesma cena do catador e a relação foi muito mais direta com o público. E, no final da peça, quando a gente parava para conversar com o público, as pessoas falavam das suas questões, da questão ambiental, da COHAB, da coleta seletiva, de preservar, de cuidar. Então o público se inseria, parece que o público estava dentro da peça e sentia necessidade de poder falar o que estava sentindo. É isso, um grito mesmo, uma voz, como se a gente estivesse falando o que eles queriam dizer para a sociedade: “Ó gente, precisamos cuidar”. Era muito legal a relação com o público, principalmente com as crianças. Na época em que eu comecei a usar o palhaço, sempre interagia com as crianças, antes do espetáculo... Depois passei a não usar mais o nariz de palhaço, mas manter a linguagem, eu ainda interagia com as crianças, declamava poemas...

As crianças interagiam com os planetas, brincavam... Quando assistimos o *Saindo da Lixeira*⁷³, percebemos as caras que as crianças fazem! Às vezes o público interagia durante a peça; às vezes no final; às vezes comentava as cenas, porque como é teatro de rua, teatro de COHAB, tinha uma coisa de ajudar o catador a catar o lixo, de ajudar a terra, apontar para o local onde a Terra tinha se escondido. Uma interação direta, porque a gente não podia ignorar o público, as crianças dizendo “tá lá, tá lá”.

72 Músico violonista, que participou do elenco do *Antes que a Terra Fuja* entre os anos 2007 e 2008.

73 Documentário produzido pelo coletivo ALMA, em 2009. Disponível em: <http://www.coletivoalma.org/p/documentario.html>

Você não pode falar para a criança: “não, num tá lá”. As crianças fazem parte desse espetáculo teatral.

Por conta da participação no processo eu comecei a fazer mais coleta seletiva em casa, comecei a ser mais chato em casa. Além disso, o processo me ajudou em várias coisas: entender melhor cada um, cada pessoa. Teve uma parte que foi dolorosa, foi quando eu quase saí do ALMA. Porque eu venho de uma formação, de uma escola de teatro, que prima muito pela qualidade do trabalho e aí quando vejo algo capenga eu não me identifico. Eu quero um trabalho de corpo, um trabalho artístico, que as pessoas olhem e digam “Uau! Que legal!” Isso pra mim era muito forte e às vezes não tinha isso, sabe? Gosto do rigor porque acho que o rigor interfere em bastante coisa e não gosto das coisas feitas de qualquer jeito. Não que no ALMA fosse de qualquer jeito, mas eu queria que as pessoas olhassem e admirassem a qualidade artística do nosso trabalho. Eu não queria fazer mais um trabalho igual aos outros, queria que o grupo crescesse, porque se eu fui chamado pra contribuir na questão artística, então queria que a parte artística crescesse cada vez mais. Eu queria que o grupo fosse reconhecido e não é uma questão egóica, é uma questão poética, e poética é tudo. Se você tem questionamentos, vai trazer questionamentos, mas com rigor. Como sou rigoroso, interpreto as coisas assim, sou Caxias em algumas coisas, mas também tenho meus defeitos... Eu visualizava o ALMA em outro âmbito, pensava: tem a parte ambiental, mas tem a parte artística, que precisa crescer. E o ALMA cresceu na parte artística, estamos cada vez mais indo do discurso pra poética. A poética e o discurso têm que estar juntos, pois quando isso está desassociado, socorro, tem alguma coisa que tá dando errado! Eu prefiro as duas coisas juntas, pra que o público entenda. A experiência de estudar na ELT me fomentou bastante e eu trouxe bastante coisa de lá pro ALMA. E o ALMA também me deu um empurrão pra estudar. Então, eu me transformei, na escola e no grupo. Tanto é que as pessoas falam: “Você só fala do ALMA”. Por quê? Porque eu estava trazendo a minha referência do trabalho de rua pra dentro da escola, trazendo o questionamento. O ALMA estava presente em mim e me atravessando e isso influenciou outras pessoas da escola, que vieram de lá pro grupo e também foram atravessadas, e levaram de volta pra lá. Eu acho que nesse processo o ALMA me ajudou muito, e eu me transformei muito com a experiência no grupo.

Hoje o grupo cresceu artisticamente, o grupo já estava caminhando com os próprios pés, mas agora caminhou pra outro lugar. Nós temos quatro trabalhos: *Antes que a Terra Fuja* (guardado, em repertório); *Vento ao Leste, enquanto sopra o tempo*,

que é uma intervenção cênica performática muito linda; *Pinacoteca no imaginário paulistano*, uma vídeo-dança; e o *(Des)água*, que é o espetáculo teatral novo que estamos construindo. O projeto do *(Des)água* é uma das conquistas recentes do ALMA e pra mim outra conquista, que eu já havia dito, é a Cia. Brincando com ideias, pois ali pude trabalhar com outra vertente de teatro infantil, que é o teatro de bonecos, o teatro de animação. Além disso, tem o grupo Pé de Moleque, que é outra conquista.

Mas, acho que as pessoas precisam assumir as responsabilidades e ter mais determinação, assumir o compromisso com o grupo... eu faço a *mea culpa* também, né? Mas ainda temos problema com isso. Estamos nos estruturando, já temos uma sede, conquistamos o ponto de Cultura...

Acho que a principal coisa a ser transformada é a questão de ver o ALMA como um trabalho voluntário. O ALMA não é um coletivo de voluntariado, é um coletivo de trabalho, mas um trabalho sério, um trabalho com o entorno e também fora do entorno, está além do voluntariado. Até as pessoas assumirem isso, vestirem a camiseta do grupo levou um tempo. É entrar e vestir a camiseta e se não der grita: “ó, não dá pra mim”, e sair de uma forma profissional... Porque às vezes no ALMA têm pessoas que não gritam, não admitem que não estão dando conta e dão mancada ou simplesmente somem. É muito melhor falar: “eu não vou dar conta, mas quero estar com vocês, eu ajudo da forma que for possível”. Esse é um assunto que me deixa meio triste, no fundo eu gostaria que todas as pessoas que saíram do grupo voltassem, mas isso só o tempo dirá, se as pessoas vão voltar ou não. Eu acredito muito no ser humano e acredito que as pessoas possam voltar e trabalhar conosco, porque é apaixonante o trabalho com o ALMA.

Por fim, eu gostaria de deixar registrado que foi muito importante para a construção do *Antes que a Terra Fuja* o toque que a Cuca Bolaffi⁷⁴ deu. Ela tirou o nosso chão e nós construímos um novo espetáculo, a Cuca foi uma pessoa que veio pra acrescentar e em um dia ela transformou o espetáculo, fez com que a gente pensasse a peça de forma mais lúdica. Então, a Cuca é responsável por boa parte do *Antes que a Terra Fuja*. Eu tô falando assim porque sou apaixonado por ela, a considero como minha mestra mesmo. E foi diferente da relação com a Dani Boni, por exemplo, porque a Dani veio e achou tudo bonito. E eu pensava: “nossa, mas não tem nada errado no

74 Mestra da área de máscaras e expressão corporal da Escola Livre de Teatro de Santo André.

espetáculo? Tem que ter alguma coisa errada” Já a Cuca disse não, apontou as falhas, mostrou o que era uma pista falsa e a gente reconstruiu todo o trabalho.

Não posso esquecer também de dizer que o *Antes que a Terra Fuja* é bastante lembrado na COHAB. As pessoas comentam muito, os moradores falam. Falam: “pô, espetáculo bacana!” Porque de fato construiu uma relação com os moradores.

Os materiais plásticos e os materiais humanos: relações estético-afetivas de Samara Costa no coletivo ALMA⁷⁵

O bate-papo com Samara foi extremamente divertido, as experiências passadas no coletivo ALMA, mesmo as mais difíceis, foram digeridas e hoje são motivo de risada. Sua trajetória no grupo começou com um olhar externo, de alguém mais experiente, mas hoje a relação se configura como uma parceria horizontal, retratada muito bem na entrevista. Porém, a delicadeza e bom humor de seu relato não retiram a perspectiva crítica e busca de coerência que a artista traz em seu cotidiano de convivência, trabalho e paixão.

Era tempo de terra. Onde não há jardim, as flores nascem de um secreto investimento em formas improváveis.

Campo de flores. Carlos Drummond de Andrade

Eu conheci algumas pessoas do ALMA na época da inauguração dos CEU⁷⁶'s, na gestão da Marta Suplicy, mas isso foi antes do grupo ter se formado. Tinha alguns fóruns de discussão sobre cultura, juntava uma galera pra discutir uma temática específica e aí a gente ia se conhecendo. Foi uma surpresa conhecer pessoas da região que tinham pensamentos próximos dos meus, porque eu morava ali perto do CEU Aricanduva e em todos os CEUs estavam acontecendo essas discussões. Em uma dessas ocasiões eu fui falar sobre meu trabalho e comentei que tinha juntado meu próprio lixo durante um ano, aí a Thabata Ottoni, acho que junto com a Juliana Mangaba - lembro que eram duas meninas - vieram falar comigo, foi quando eu conheci essas duas figuras. Nesse mesmo contexto eu também conheci o Euclides Ferreira, que fez parte da formação do grupo, aí quando eles começaram a formatar a proposta do ALMA e a ideia de fazer teatro, eles me chamaram pra dar orientação, uma "consultoria técnica". Eles queriam desenvolver atividades com o público e eu dei oficinas para os integrantes do grupo, fiz brincadeiras com tampinhas de plástico e outros materiais, do jeito que eu trabalhava na época. A ideia era levantar a discussão, estimular o olhar para o entorno.

75 Entrevista com Samara Costa, realizada na noite de 12 de novembro de 2012, na residência da colaboradora, no bairro do Belenzinho, em São Paulo. Transcrição de Luciana de Oliveira, transcrição de Alexandre Falcão de Araújo.

76 Centros de Ensino Unificado.

Isso foi bem no início do grupo e além de Thabata, Juliana e Euclides eu conheci os outros integrantes, mesmo que superficialmente. Se não me engano estavam Ana Rolf, Gregory Pontes e Thiago Silva. O Diego Morroni ainda não estava. Talvez tivesse mais alguma pessoa que hoje já não tá mais no grupo, tem algumas figuras que eu não me lembro direito. Mas foi interessante ver os jovens, super novinhos, interessados em questões ambientais, era uma coisa meio inusitada, é engraçado recordar!

Na época eu não tinha condições de estar com eles, embora me identificasse com a luta, porque era uma demanda de deslocamento e tempo que eu não podia assumir. Aí quando eles foram aprovados no VAI⁷⁷, pela primeira vez, eu assisti a apresentação do espetáculo *Antes que a Terra fuja* em uma de suas primeiras versões, em um CEU⁷⁸. O auditório estava lotado de crianças de EMEI⁷⁹, crianças muito pequenininhas, acompanhadas das professoras. O grupo atrasou um pouquinho e de repente apareceu lá de trás, com roupas feitas de TNT, batucando e cantando uma musiquinha, ainda não era a musiquinha da última versão da peça, foi mudando com o tempo, mas já era o movimento de cortejo. Só que devido à acústica do CEU e à inexperiência deles, o texto não ficava muito claro. Eles eram todos amadores e não tinham uma impostação de voz bacana, era meio confuso, chamava atenção, mas não dava para entender o que eles falavam. Aos poucos, fui percebendo o que diziam o texto e as músicas e achei muito bom, em termos de discussão da questão do meio ambiente, mas para aquelas crianças de EMEI, que estavam assistindo, não tinha nada a ver, era muito “cabeção” o texto. Eu adorei, mas as crianças pareciam não haver entendido nada, foi muito engraçado.

Nesse momento eu não me envolvi mais diretamente, como o orçamento era bem enxuto, eu fiquei dando uns pitacos, mas à distância. Só fui entrar mesmo quando eles aprovaram o segundo projeto no edital do VAI, em 2006. Eles me ligaram e queriam muito que eu fizesse o figurino, queriam saber quanto eu ia cobrar, daí eu vi mais ou menos o que eles precisavam e passei um orçamento. Depois o Thiago me ligou: "então, Samara, é assim, a gente não tinha noção de quanto custava, né, pra fazer um figurino, então, puxa vida, a gente queria muito que você fizesse, mas a gente estava mó por fora", Ele ligou se desculpando, porque eles não tinham a menor noção, tinham calculado 200 e poucos reais pra fazer todo o figurino. Eram várias roupas e aquele valor dava no máximo pra fazer uma delas, se fosse o caso de fazer bem enxuto. Só que

77 VAI – Programa de Valorização de Iniciativas Culturais da Cidade de São Paulo. Instituído pela Lei Municipal nº 13.540, de 24 de março de 2003.

78 Apresentação realizada em 2005, no CEU Aricanduva.

79 Escolas Municipais de Educação Infantil.

eu estava gostando tanto do trabalho, da busca e investimento deles, que eu não queria deixar de fazer. Então eu levei uma proposta: fazer uma oficina pra que todo mundo pudesse construir o figurino junto, porque ia ser muito serviço pra mim, eu não iria dar conta de fazer sozinha. Como não tinha recurso pra pagar alguém pra fazer, então eu achei que a oficina era uma saída, porque aí todo mundo experimentava fazer os próprios figurinos. Outra oportunidade de trabalho que eu topei é, no período da circulação da peça pelos prédios, após as apresentações fazer uma oficina com as crianças, com sucata, havia um pequeno orçamento pra isso e estava ok. Foi assim que eu me tornei integrante mesmo.

Fazer os figurinos foi uma experiência incrível, porque é trabalhoso transformar um monte de saquinho num figurino, tem uma demanda de mão de obra bem refinada, o figurino tem de ser resistente o suficiente para aguentar durante muitas apresentações. Eu queria fazer com cuidado e primor, mas eram todos amadores e eu não fazia a menor ideia de quem tinha habilidade em trabalhos manuais. De qualquer forma, era o que tinha disponível e estava todo mundo muito disposto a fazer. Isso eu acho muito legal no grupo, há uma disponibilidade muito grande, as pessoas se propõem a fazer. Mas, no meio do exercício a gente foi percebendo algumas dificuldades e eu orientava "olha, vamos fazer assim, costurar...". Realmente havia pessoas com muita dificuldade pra fazer um trabalho minucioso e dedicado e aí essas pessoas tentavam arrumar outro jeito de fazer, pra simplificar. Isso pode ser interessante num trabalho pontual, mas pra fazer um figurino precisava de uma dose de cuidado, pra ele ser resistente. Tanto que no decorrer do tempo alguns figurinos foram despinguando e a gente teve que fazer acertos. Mas, o processo foi muito rico, porque até a escolha das cores e dos materiais foi uma coisa pensada junto, de acordo com as características das personagens. O grupo participou muito nas escolhas, do que fazer e como fazer, foi bem coletivo e eu tive várias surpresas. Por exemplo, o Diego, que fazia Marte, foi uma feliz surpresa, porque a gente acabou fazendo uma espécie de colete com sementes de jacarandá mimoso e ficou parecendo uma armadura, pois Marte é o deus da Guerra. Além disso, tinha uma tela de ventilador, que era o escudo dele. Mas, o fato é que ele costurou o colete de um jeito primoroso, muito cuidadoso, foi uma revelação em termos de habilidade manual, tanto que depois eu o chamei pra fazer outros trabalhos comigo, vi que ele mandava bem nesse aspecto, ele foi um dos fazedores de figurino mais primorosos. O problema de algumas pessoas era querer acabar logo, querer logo ver a coisa pronta, aí faltava um cuidado. Mas, foi bacana, saíram coisas bem legais.

Eu lembro também que como eu já juntava material, levei muita coisa e trouxe muitas propostas. Conforme as personagens mostravam as necessidades eu ia sugerindo alguns materiais. Para o Sol, por exemplo, eu levei aquele saquinho de pó de café Melitta, porque ele tem uma embalagem dourada, de cor forte, e como minha mãe consumia desse café, eu já tinha guardado um tanto que era suficiente pra fazer o chapéu da personagem. O chapéu do Sol era uma coisa pegando fogo, uma chama, que acho que fui eu mesmo que resolvi. As formas de amarrar os materiais e muitas coisas foram se dando no exercício conjunto. No caso do Diego, os materiais foi ele quem sugeriu, o figurino dele inteiro foi ele quem conduziu, até a proposta de uma saia curta, que era uma coisa bem ousada.

O figurino anterior era feito de TNT, bem colorido, mas muito pobre e bagunçado. É possível fazer um figurino rico com material de lixo; eles usaram o TNT, que era um material barato, mas ficou muito ingênuo e frágil, tinha um aspecto pobre. A minha ideia era transformar esse material qualquer numa coisa forte, intensa, como pediam as personagens. Ficou bem legal, eu gosto do resultado que conseguimos, fomos transformando com o tempo, teve coisas que não deram certo, mas fomos adaptando. Mas ficou claro que pra algumas pessoas a gente não podia pedir ajuda, porque não ia sair porra nenhuma! Hoje eu dou risadas ao lembrar, mas o Thiago, por exemplo, era triste! O Marcello também tinha dificuldade. Costurar dois pedacinhos de qualquer coisa já era um custo! O figurino do Marcelo era feito de fitas de VHS e tinha que costurar muito, deu um trabalho danado aquilo, mas sei que o Thiago meteu o bedelho e queria fazer rápido, aí costurava de qualquer jeito e o figurino foi despinguelando com o tempo, né? Tudo bem, faz parte.

A gente fez uma pesquisa sobre as características de cada personagem, usamos um livro, que agora eu não lembro qual era. O personagem Marte eu lembro com mais clareza, porque o Diego foi bem primoroso, mas os outros também tinham essa pesquisa, porque os personagens tinham as situações na fábula, então pediam alguns comportamentos, algumas posturas. Eu acho que o próprio astro, o planeta em si, já tem uma carga, de força, de personalidade, então isso foi pensado também.

Por exemplo, o Sol, é o astro da luz, é grande e forte, então ele era muito exuberante, tinha fitas brilhantes pra tudo quanto é lado. Algumas coisas a gente aproveitou do figurino anterior, reutilizou o material, então o Sol ficou bem largo. Tinha fitas que se expandiam, ele fazia movimentos e essas fitas eram como se fossem os raios do sol, chegando longe. A Lua tinha uma brancura e frieza, o tom prata estava bem

presente. Marte tinha a questão da guerra e de ser o planeta vermelho, então ele tinha um colorido mais para o vermelho, mas com tons de terra, um vermelho meio terra. E tinha também a coisa da armadura, uma roupa que lembrava um guerreiro. Saturno tinha os anéis e a gente descobriu que ele era um planeta muito leve, porque ele não tem muita matéria, é feito de gases, então a gente também queria fazer uma coisa leve, ficou com uma fita, não sei se ficou muito bem resolvido... agora eu dou gargalhadas ao lembrar!

O figurino da Terra foi uma história muito interessante, porque a primeira vez que eu vi o ALMA apresentando *Antes que a Terra fuja*, a Terra usava um vestidinho de TNT e estava grávida. Eu achei bacana o fato da Terra ser grávida e como eu já tinha conhecido a Thabata antes, após a apresentação eu fui cumprimenta-la, aí eu descobri que a barriga não era cenográfica, era de verdade, ela estava de fato grávida e eu achei isso muito forte. Quando fomos fazer o figurino da Terra, compramos um tecido azul, para remeter ao mar e colocamos nuvens, ficou um tecido largo, rodado e eu teimei que tinha de ter uma barriga. Ninguém pensava em fazer a Terra com uma barriga de grávida, mas para mim a gravidez dela fazia toda a diferença, a simbologia de ser mãe, que gera, que dá vida, que provê tanta coisa; então, eu achava que essa figura feminina grávida tinha tudo a ver com o contexto da peça e realmente fez a diferença, foi incorporado no próprio texto, era algo que não havia anteriormente.

Além dos figurinos e da oficina eu também acabei entrando em cena e foi engraçado, porque eu não sou atriz. Embora eu tenha feito uns exercícios na faculdade, eu não sou de teatro, até gostava de assistir, mas ser atriz não era meu barato. O que aconteceu foi que assim que me envolvi no projeto, uma das integrantes, a Juliana Mangaba, que fazia o papel de Lua, se afastou, ela foi pra outra região do país, fazer uma busca pessoal e ficou um buraco no elenco. Num trabalho mais amador a verba é curta e é difícil achar quem se disponha a imediatamente fazer um papel, ensaiar e apresentar. A gente ia receber uma ajuda de custo pelas apresentações, mas os ensaios não eram remunerados e a pessoa tinha que ter disponibilidade, então estava muito difícil de achar uma pessoa que fizesse a Lua. Não era uma personagem super importante, não tinha tanta fala, mas era uma demanda e eu comecei a pensar na possibilidade de fazer, porque estava difícil aparecer alguém. Até que um dia eu disse "e se eu fizesse?", aí todo mundo adorou a ideia, foi divertido! E lá fui eu pro desafio de fazer a Lua. Eu adorei fazer o figurino da Lua, mas fazer a personagem foi mais difícil, porque decorar um parágrafo de duas linhas pra mim já é um absurdo. Eu tenho

dificuldade de decorar, não gosto de decorar qualquer coisa que seja, desde menina, então esse foi um exercício difícil pra mim, decorar o texto, mesmo sendo pequeno. Além disso, os ensaios regulares, no começo, até eram divertidos, porque havia uma parte anterior ao ensaio propriamente dito em que fazíamos exercícios de respiração e preparação corporal, e eu até sinto falta disso, de trabalhar com expressão corporal, ter um trabalho mais voltado pra dentro. Estar com as pessoas também era uma coisa boa, havia uma identidade ideológica, com o jeito como elas lidavam com o mundo, com a vida, a convivência era prazerosa. Mas depois os ensaios começaram a ser um martírio, porque tem essa coisa de decorar, entrar em cena e fazer, e também as relações pessoais começaram a se embolar com as necessidades da peça. Afinal, éramos todos inexperientes, a gente não tinha nenhum diretor, uma pessoa especializada, todos continuavam sendo amadores, com a experiência adquirida ali, no andar da carruagem, e a gente ia andando assim mesmo. Era bem complicado, mas divertido também. Eu reclamo bastante, mas no final das contas foi uma experiência muito legal, eu gostei bastante de ter feito a Lua, foi gostoso.

O fato de eu aceitar fazer a Lua era em função da necessidade que se tinha de continuar o trabalho, eu fiz a personagem durante 1 ano inteirinho e foi muito bom também, porque eu senti que isso fazia uma grande diferença na hora da oficina. Eu já fazia oficinas com outros grupos, com adulto, com criança, mas o diferencial do trabalho com o ALMA era que eu fazia a oficina com as crianças depois de ter feito a apresentação teatral, ainda estava com alguns adereços da personagem, então eu coordenava a oficina quase caracterizada de Lua e isso tinha um caráter mágico. Para aquelas crianças eu ainda era um pouco Lua, era meio fantástico, elas olhavam para mim de outro jeito! Isso atraía a criançada para a oficina, era bem legal.

Vou explicar um pouco o funcionamento das oficinas: o público desejado eram especialmente as crianças e a gente trabalhava com sucata e brinquedos, era tudo muito simples. Na maior parte das vezes eu ensinava a fazer boneco de jornal, que é uma atividade que funciona de um jeito muito especial. Não foi com o ALMA que eu comecei a fazer boneco com jornal, foi em outras situações, mas como é uma atividade pra ser desenvolvida num dia só, é rápida, então tinha que ser alguma coisa que fosse significativa, que marcasse. A ideia era transformar qualquer material num brinquedo, numa coisa que fosse significativa pra criança, que fizesse diferença no cotidiano dela. Porque hoje as crianças pegam um brinquedo todo pronto, não é muito comum fazer o brinquedo. E se a gente pegar na memória das pessoas mais velhas, elas contam essa

experiência de fazer o brinquedo de uma maneira muito intensa, muito significativa. Então fazer brinquedo é uma coisa realmente bacana, desenvolve um bocado de habilidades e a criança ou o adulto, qualquer pessoa que for fazer um boneco, deposita nele uma carga de afetividade muito grande, cria uma identificação, tem uma coisa mágica que acontece ao fazer. Durante todas as oficinas eu fui aprimorando a forma de carregar o material, pra ser prático, porque as crianças adoram pintar, por exemplo, mas pintura cria uma demanda de material que era complicado, então eu fui adaptando, usando mais colagem, uma coisa que fica pronta rapidamente, que não precisa ficar secando.

Outra coisa que é legal de contar é que às vezes vinham crianças muito novinhas, com poucas habilidades motoras, não conseguiam pegar uma tesoura e cortar, por exemplo. Geralmente as mães jogam a criança lá e a gente que se vire, elas querem ficar livres das crianças por um momento, então, eu sempre reivindicava que se tivesse criança pequena tinha que ter alguém acompanhando e às vezes ficava uma mãe, às vezes o pai ou o irmão mais velho e isso proporcionava algumas experiências interessantes. A criança começava a fazer o boneco e como ela não tinha a habilidade motora bem formada, vacilava com a mão, colocava um olho todo esbugalhado, punha outro meio torto, caído, então, pro olhar do adulto, o boneco ficava todo torto, mas a criança não tá vendo que o olho tá torto e nem esbugalhado, pra ela aquele é o melhor boneco do mundo, pois ela tá fazendo com as suas próprias mãos, está criando. É muito bacana esse momento da criança, mas às vezes a mãe vinha e falava "ah, mas o olho não é aqui, o olho é acolá, mas tá muito grande", pegava e começava a recortar, tirava o boneco da mão da criança pra consertar, fazer "direito". Então eu solicitava que a mãe pegasse o material e fizesse uma boneca pra si própria e deixasse a criança fazer o dela, porque a criança precisa fazer com as próprias mãos, ela tá vibrando com aquilo independente se o olho tá torto, é o olhar infantil. Aí a mãe fazia o dela, todo caprichadinho e tudo o mais, era bacana isso também.

No processo eu não participei muito da divulgação porta a porta, mas me lembro de que era vital: antes das apresentações alguns integrantes iam aos apartamentos fazer o porta a porta e divulgar as atividades... mas a coisa se dava mesmo na hora que começava o barulho, as crianças já ficam interessadas com qualquer movimento que acontece no prédio, elas ficam curiosas e são mais disponíveis, então vão chegando e olhando. Como a gente se maquiava e colocava o figurino no próprio prédio, no banheiro ou em algum cantinho, já gerava certa curiosidade, principalmente por parte

das crianças. Mas, embora as pessoas já estivessem avisadas, a coisa só ia acontecer de fato na hora que começava o cortejo, porque a própria música convidava as pessoas a descer pra assistir o espetáculo, inclusive aquelas que estavam espreitando na janela, porque a música era assim "ei, você, que está aí, venha ouvir o que viemos lhe dizer...", e as pessoas às vezes desciam, às vezes não, ficavam ali só olhando, do apartamento mesmo, pela janela. Mas, em média descia uma quantidade considerável de gente, e era bacana, porque tem muita gente que não quer saber de nada mesmo, tem aqueles que são muito fechados, mas a gente provocava e assim algumas pessoas que provavelmente nem apareceriam a gente acabava fisgando, elas cediam pra graça, pois a peça gerava uma curiosidade muito grande, era espalhafatosa... E tinha a música, que era delicada, convidativa, a gente chamava atenção bastante e era bacana, tinham pessoas que ficavam envolvidas. Isso acontecia mesmo com os adultos, porque a peça não era voltada só pra criança, a gente conseguia conquistar uma parte dos adultos também.

Eu acho que o grupo aprendeu muito com o exercício contínuo, de entrar num prédio, depois entrar no outro etc., tanto em relação ao processo artístico, de perceber o que funciona e o que não funciona, quanto em termos de música, posicionamento político, das falas ao final. Por exemplo, sempre quando acabava a peça tinha uma conversa com o público e isso foi se modificando com o tempo, porque a gente foi aprendendo. O grupo tinha um discurso muito forte, mas como a gente era mais amador, mais novinho e empolgado, acabava a peça e ficava um discurso interminável, as pessoas não tinham saco praquilo. Da peça as pessoas gostavam, era divertido, tinha história, mas a conversa do final ficava meio chata, aí a gente começou a diminuir o tamanho do nosso discurso e escutar mais o público, perceber quem eram aquelas pessoas... Acho que o aprendizado foi também perceber o quanto é complexo o processo que a gente queria instaurar, éramos muito ingênuos. O objetivo principal de entrar com a peça dentro do prédio era pra que as pessoas aderissem à coleta seletiva, mas as pessoas não estavam muito a fim de saber dessa conversa, até hoje ninguém quer muito saber desses papos ecológicos, de educação ambiental, separar lixo e não sei o que. Mas no afã da juventude, o grupo achava que tudo era possível, que era só apresentar uma peça e no dia seguinte ia estar todo mundo reciclando. Acho que tinha uma ilusão, um desejo que as coisas se dessem dessa forma, mas com o tempo a gente foi percebendo que existiam outras questões que estavam muito distantes dessa questão do lixo e da reciclagem. Por exemplo, as relações entre as pessoas e delas com o espaço coletivo do prédio. Porque várias pessoas moram nos prédios, mas não se conversam, não se

conhecem, então tem muitas outras questões dentro de um condomínio, que impedem que um processo de coleta seletiva aconteça. Não basta saber como funciona a coleta seletiva, depende também de várias outras questões, por exemplo: quem é o síndico do prédio, o quanto ele é ou não carismático, o quanto ele anda sozinho ou não, se as pessoas estão abertas pra discussão, se elas se posicionam. Além disso, os prédios são muito diferentes uns dos outros, embora vistos de fora pareçam todos iguais, tem uma particularidade absurda, cada um é um universo, são bem diferentes.

Os nossos desejos sempre foram bem utópicos, mas acho que a gente aprendeu a encará-los com menos ansiedade. A gente ainda tem desejo de transformar esses ambientes o mínimo que seja, pra que eles sejam mais saudáveis, então esse é um grande desafio. Tanto do ponto de vista das relações entre as pessoas, como das relações delas com o próprio espaço. Mas as pessoas têm outros interesses e acho que a gente tem que ter um olhar um pouquinho mais cuidadoso em relação aos desejos das pessoas, dentro desse universo capitalista, porque a gente tem um ideal de convívio, de qualidade de vida, de relação humana, que os outros às vezes não estão muito interessados. Inicialmente a gente acredita que algumas coisas são essenciais e luta pra que isso seja visto, seja entendido, mas é um lugar delicado de se mexer. Eu acho que o grande desafio é esse, porque é o nosso olhar, a gente que pensa dessa forma e acredita que as coisas precisam ser diferentes. Muitas vezes as pessoas são levadas pelas necessidades desse mundo capitalista doido, estão imbuídas disso e não conseguem perceber o quanto estão à mercê dessa coisarada toda. Mas há outras coisas, que a gente considera mais importantes, que ficam num plano mais distante, não são percebidas como tal.

Eu acho que no ALMA o forte é a questão das relações humanas, então o que me faz me sentir integrante do grupo é compor esse jeito de ser, voltado pra um cuidado com o ser humano, e isso inclui as diferentes formas de pensar, de sentir, eu não consigo achar o verbo pra falar isso, mas se trata também de encarar a religiosidade ou a espiritualidade. Poucos no grupo praticam uma religião específica, mas todos têm um respeito muito grande pela espiritualidade de cada um, independente dela não ter uma linha religiosa específica. Então tem sempre o momento de pensar no cuidado espiritual, isso faz parte desde o comecinho, algumas pessoas trazem algumas coisas de vivências pessoais e o grupo abraça, não tem uma linha específica, mas tem um cuidadinho com esse lado. Politicamente eu acho que é assim que nós trabalhamos, não como militantes, mas com uma postura diante da própria vida. Se eu estou trabalhando com a questão ambiental, então, como eu lido com o espaço onde eu vivo, como eu administro o lixo

da minha casa, como é minha alimentação, quanto do que eu compro de material vai ser transformado em lixo? Existe na postura das pessoas do grupo um cuidado pra minimizar esses problemas ambientais, o gasto com materiais, a redução do consumo de coisas que não são saudáveis, a redução de descartáveis. Acho que a postura política do grupo, de certa forma, está nas relações humanas, em confiar, acreditar no outro, no potencial que o outro tem, no cuidado com o todo, isso é político e é espiritual...

A maioria do grupo está mais voltada pras artes cênicas, pro corpo, já eu sou majoritariamente das artes visuais, mas também circulo por outras linguagens, mesmo porque a minha trajetória artística está cada vez mais buscando um não rótulo, um não nicho. A arte abraça todas as possibilidades expressivas, independente de ser plástica, cênica, então meu próprio movimento já é de abraçar as linguagens, fazer elas se comunicarem, fazer a intersecção, pra que não exista uma forma específica, então eu fico num exercício assim junto com o grupo, de fomentar um pouquinho, cutucar um pouco nesse aspecto. Porque o grupo é muito mais ligado ao corpo, às artes cênicas, às vezes isso vai um pouquinho pra dança e tem essa coisa da música muito presente, do cantar, porque fazemos teatro de rua, teatro de condomínio. *Antes que a Terra fuja* era um teatro de condomínio, não era exatamente um teatro de rua porque ele se dava dentro de um espaço, tinha um jeito diferente. Mas, enfim, a música é muito presente, porque permite a gente se comunicar de outra forma, tem poder de ampliar o discurso, convidar de uma forma gostosa, e incluir o texto. A conversa se dá muito na música, mas a gente tem certa deficiência técnica nesse aspecto, isso a gente precisa desenvolver bastante, aprimorar, porque é uma necessidade e sempre teve pinga-pinga de integrantes na parte musical. Mas o grupo é bem criativo, eu fico besta de ver como as músicas surgem, as poesias aparecem e dizem coisas bem contundentes de uma forma poética muito bacana, aí rola uma melodia, a coisa acontece de uma forma muito doida. A música é a parte em que eu tenho mais dificuldade de me expressar, eu posso até ouvir, gostar, mas eu não dou muito pitaco e nunca me atrevi muito nesse aspecto, me sinto bem inábil.

Outra experiência importante foi o projeto que a gente desenvolveu pro edital do FEMA⁸⁰, porque era um desejo antigo que a gente tinha, de entrar de forma mais intensa, mais densa, nos condomínios. O *Antes que a Terra fuja* era uma experiência

80 Fundo Especial do Meio Ambiente da Cidade de São Paulo. Entre janeiro de 2011 e fevereiro de 2012 o coletivo ALMA desenvolveu, com recursos do citado fundo, o projeto “Ação Recicla COHAB – CohabitArte”, um projeto continuado de arte-educação ambiental em prédios do Conj. José Bonifácio.

pontual, a gente entrava lá, fazia a peça e ia embora, aí depois tinha a coleta dos materiais, que era por conta da cooperativa de catadores. A gente tinha um contato bem frágil com o condomínio, com as pessoas do lugar. A partir do projeto FEMA eu acho que foi possível chegar mais perto, conhecer. Boa parte das coisas que eu falei foram a partir dessa experiência, do projeto FEMA, pois a gente começou a perceber mais o público com quem a gente estava trabalhando. Eu acredito que nesse aspecto, a gente conseguiu ampliar nossa forma de se relacionar. Então acho que no FEMA a gente se aproximou mais das pessoas, conseguiu conhecê-las melhor. Acho que minimamente nossa movimentação fez a diferença pra algumas pessoas, acho que conseguimos tocá-las um pouquinho mais em relação àquilo pelo que lutamos.

Porém, as pessoas olham, nos observam, percebem o nosso movimento, muitas admiram, “pagam um sapo”, "nossa, vocês fazem um trabalho bacana”, mas fica uma coisa mais visual, ou uma reflexão morna, não é algo tão representativo a ponto de causar mudança de comportamento. Eu acho que pra alguns jovens e pra algumas crianças a experiência deve ter sido mais forte, deve ter marcado mais, mas só vamos saber mais pra frente e, aliás, nem dá muito pra saber, as pessoas se mudam, talvez um ou outro a gente volte a encontrar no futuro.

Mudando de assunto, vou falar um pouco dos pontos de contato entre o coletivo Dolores e o ALMA. Eu percebo que o Dolores faz um discurso bem incisivo, tem uma postura bem diferente do ALMA. Como eu falei antes, a gente tem uma questão humana e muito afetiva, então eu acredito mesmo na afetividade como um caminho pra se chegar às pessoas, pra conseguir espaços de discussão, não só de apontamento das coisas. Eu acho que é preciso olhar para os problemas, mas só apontá-los não resolve, então é preciso chegar mais perto, de forma mais afetiva, mesmo que essa afetividade tenha certa dureza, porque tem momentos que a gente precisa ser um pouco duro. Temos certa simplicidade na forma de ser, não somos consumistas, isso tá na nossa postura, temos cuidado com o que vamos comprar, com o que buscamos, como escolhemos as coisas, então temos uma postura que é anticapitalista. No nosso discurso, dentro de uma forma artística, poética, também falamos disso, também apontamos o capitalismo como sendo uma coisa nefasta. Agora, em nosso caso não chega a ser uma militância, eu acho que temos a postura e procuramos propagar esse pensamento, ou pelo menos provocar reflexão em relação a isso. Acho que essa é a nossa principal forma de ataque ao capitalismo, ficamos cutucando um pouco pra provocar reflexão, através da arte, é o nosso jeito. Assim como o Dolores, o ALMA luta pelo que acredita.

Por lutar pelo que acreditamos acho que nós abrimos mão de coisas que boa parcela da população considera muito importante. A gente se movimenta, se mobiliza intensamente, porque acredita bastante no que está fazendo, na importância e na forma como estamos fazendo.

O Dolores tem a militância, a radicalidade do discurso, mas mantém uma postura coerente. Eu sinto que, assim como nós, eles também buscam fazer aquilo que estão dizendo. Mas, eles são mais radicais, vão quebrar o pau, são mais provocativos, o discurso deles é bem mais agressivo. Eles também fazem trabalhos de aproximação com crianças e ações parecidas com as nossas, mas em geral o discurso deles é bem mais agressivo. Então eu acho que isso inibe um pouco a aproximação de um público que talvez fosse importante. Acho que é uma diferença com o nosso trabalho, porque nós buscamos aproximar todo tipo de pessoas e somos um pouco mais condescendentes com o público, não apontamos tanto, queremos reflexão, mas não ficamos esbravejando. Eu acho que o Dolores esbraveja mais e é mais agressivo no discurso, mas acho isso importante também, eu gosto do trabalho deles, de toda a pesquisa que eles fazem, além do que eles atraem um público diferente do nosso, certa elite intelectual, dos cabeçudos. Rola uma admiração por parte dos intelectuais, porque eles são da periferia mesmo e fazem um trabalho potente, bem feito, cuidadoso, são cabeçudos, no sentido de intelectualidade, pesquisam profundamente, tem as referências teóricas e isso atrai um público específico, porque o discurso é bem fundamentado, não é um oba-oba. Os caras montam barraca no meio da praça, ficam lá a semana inteira, precisa de topete pra fazer isso, precisa estar muito apropriado do que se está fazendo, então eu admiro muito. Nós já não temos esse topete todo, somos um pouco mais mansos, nesse sentido.

Por fim, eu gostaria de deixar registrada uma coisa pessoal, relacionada aos editais. A gente está trabalhando com editais que estão atrelados a empresas e também ao Poder Público, e isso talvez seja um pouco contraditório. Mas eu estou um pouco mais tranquila com relação a patrocínio, antes eu era mais resistente. Eu já trabalhei em equipamentos públicos e também em locais atrelados a patrocinadores privados, e sempre tinha uma questão política, atender aos anseios dos patrocinadores ou fazer propaganda política. Fazemos o trabalho com bastante verdade, porque acreditamos, mas às vezes nosso trabalho é usado pra uma propaganda bem porca, bem nefasta, por conta disso já fiquei muito puta da vida em diversos lugares que eu trabalhei, por perceber o momento em que estava sendo usada e não me identificar com essas pessoas que estavam me usando. Então, depois de certo ponto, ou você arregança geral e que se

foda, vai atender essas demandas nefastas, porque você tem de pagar as contas, ou você manda essas pessoas à merda e vai arregaçar a manga pra lutar por mais dignidade. Eu já me afastei do ALMA, por conta de questões de grana, e voltei. Hoje ainda tenho outros trabalhos, não sei quando será possível viver trabalhando só no ALMA, mas por enquanto ainda não é viável. Mas, a minha proximidade e teimosia com relação ao ALMA é porque existe esse cuidado constante, eu percebo que o tempo passa, já faz certo tempo que estou no grupo então dá pra ver que coisas se solidificaram, existe um olhar cuidadoso com relação aos nossos passos, onde a gente tá indo, como a gente tá fazendo. A reflexão é constante, a gente vê onde a gente tá entrando, se tá sendo bom, se não tá, às vezes não dá pra sair no momento, mas a gente já vai tendo claro que com aquilo a gente não se identifica, então vamos caindo fora. Quem se identifica com esse movimento, com essa necessidade essencial de dignidade da vida humana, acaba continuando, persistindo, porque é possível, é bom estar com pessoas que tenham essa forma de viver, que tenham esse pensamento em relação à vida, à forma de conduzir a vida, pois eu sinto que isso é bem raro. Eu encontro um pouco desse olhar, do cuidado com a vida, com a dignidade da vida, por exemplo, dentro do Budismo, que tem foco no cuidado com o ser humano e com a paz, mas fora do Budismo onde eu sinto isso de fato, dentro da comunidade, participando ativamente, é dentro do ALMA. E aí já é uma coisa pra fora, um movimento com preocupações específicas, mas que tem a preservação do cuidado com o ser humano, no seu processo, no seu caminhar. Então é bom estar próximo, fazer parte desse grupo, desse movimento, me sinto bem integrada, fico feliz de poder ter encontrado essas pessoas, que estão fazendo esse movimento, dessa forma, que é árduo, às vezes cansa pra caramba e dá um trabalho danado, desgasta, mas é verdadeiro, né? É bom!

Entre rock, acampamentos, futebol e malandragem: o caminho *gauche* de Thiago de Oliveira Silva ao encontro da arte e do meio ambiente⁸¹

Um ouvido atento, tranquilo e amigo foi o suficiente para que Thiago passasse mais de duas horas em tom de voz calmo e envolvente contando histórias de sua vida. Sem pressa, primando pelos detalhes, indo e voltando nas inúmeras conexões que cada história levantava, Thiago narrou boa parte de sua formação política, artística e afetiva, relacionando-a com a experiência no coletivo ALMA. Emerge de seus relatos a imagem de um ser humano extremamente inteligente e sensível, permeada com certa angústia pelos sofrimentos do presente e do passado, mas sempre buscando o aprendizado contínuo e a superação das dificuldades.

Onde havia riachos limpos
Hoje só vemos estrume humano
O chão que era coberto por folhas secas
Está encoberto pelo concreto

Quem quer que mate à toa
Quem queima e corta
Florestas e reservas
Só pensa em lucrar
Mas isso é roubar.

Minha vida, sua vida, nossas vidas
Dependem do verde
Minha vida, sua vida, nossas vidas
Dependem do verde, dependem do verde já!

Verde. Cólera.

Eu nasci em São Paulo, no bairro da Aclimação, no Hospital Modelo, em 14 de março de 1984. Pelo que meus pais contaram nós mudamos muito, nós moramos na Liberdade, depois passamos certo tempo na Aclimação, fomos pra Santana, até nos fixarmos em Itaquera, quando eu tinha três anos de idade. Nessa época houve um grande processo migratório pra região da COHAB José Bonifácio, em Itaquera, porque eram muitos prédios sendo construídos, cada prédio com cerca de 60 apartamentos, foi um *boom* habitacional...

81 Entrevista com Thiago de Oliveira Silva, realizada na noite de 20 de janeiro de 2013, na residência do colaborador, no bairro do Belém, São Paulo. Transcrição de Alexandre Falcão de Araújo.

Em 1982 já tinha pessoas morando na COHAB, alguns setores já estavam prontos, mas o meu prédio mesmo foi finalizado em 1984. Meu pai foi o primeiro proprietário do apartamento, eu mudei pra lá em 87 ou 88 e meu pai já estava morando lá desde um pouco antes.

Morar na COHAB era excelente, lembro que eu só entrava em casa pra comer, rapidamente, e já ia pra rua. Era muita gente e muitas brincadeiras, às dez horas da noite eu estava brincando de esconde-esconde, por mais que tivesse o estigma de violência - porque era uma região afastada da estrutura da cidade - eu, com sete anos, vivia andando pela rua, sem nenhum problema, eu tinha muitos amigos, muitas pessoas me conheciam. O prédio era praticamente aberto, tinha uma gradezinha baixa, pequenininha, que qualquer criança pulava e durante minha infância eu não vi nenhum assassinato no meu bairro. Não digo que não houvesse violência, mas a lembrança que tenho é da socialização, dos almoços que as famílias faziam juntas, aí cada mãe trazia um prato diferente e a gente fazia um enorme banquete, todo mundo se deliciava e dava risada, era muito gostoso. Havia também as festas, que sempre eram comunitárias, algumas vezes envolviam até outros prédios, então era muita gente, tinha festa junina, natalina, mas também tinha festas de doideira: - ah, vamos fazer aquele almoço que a gente nunca fez? Tinha várias coisas que ligavam os moradores, por exemplo, a limpeza dos prédios, todo mundo fazia junto, não tinha serviço terceirizado de limpeza. Tinha um dia de limpeza, as mulheres aproveitavam pra por o papo em dia enquanto trabalhavam e as crianças corriam descalças na água com sabão, escorregando, brincando...

Agora, a lembrança da educação formal no bairro é quase negativa, porque, sinceramente, o que escola me trouxe de aprendizado, foi a convivência, as relações humanas, o desenvolvimento da inteligência interpessoal e isso foi bem importante, mas as aulas em si eram péssimas.

E, vai parecer contraditório, eu acabei de dizer que na infância eu não vi nenhum assassinato, apesar do estigma da violência, associado à pobreza, a pouca infraestrutura e à dificuldade de acesso às coisas, mas, lá era mesmo um local propício para o crime. As oportunidades do crime são, muitas vezes, as únicas praquela pessoa que quer ter um tênis e ter um mínimo de status, já que ela não tem nenhuma referência de identidade, e não teve oportunidade de conhecer outros caminhos, por meio da arte ou de outra forma. Então pra não cair no vazio, pra não mergulhar naquela piscina do nada, as pessoas precisam ter as coisas que o cara da TV tem. Um dos meus melhores amigos morreu

com 20 anos de idade. Nós estudamos juntos da primeira a oitava série, um dia ele estava roubando um banco e tomou um tiro nas costas. Era um cara gente finíssima, do bem, e toda a coragem que ele teve pra entrar no crime foi por conta disso. Muitas vezes o que ele ganhava no crime, ele literalmente gastava tudo em baladas e compras no shopping. Era a busca da identidade.

Bem, voltando à educação formal, eu não me lembro de no período escolar ter havido alguma oportunidade de atividade extra, que fosse circense, teatral ou musical. A única lembrança que eu tenho é de, na época da creche, ir ao zoológico e depois, durante a escola, que a gente ia pro Playcenter, mas era só entretenimento mesmo. Mesmo em relação a esporte, só tinha futebol, que eu gosto porque é muito democrático, a gente jogava bola com tênis achado na rua, qualquer coisa que a gente chutasse virava uma bola e a pedra virava um gol, todo mundo brincava, não tinha que comprar ingresso. Mas é claro que não tem nada a ver com esse futebol profissional, que pelo amor de Deus, é um pecado, isso daí não devia nem chamar futebol. Na aula de educação física seria possível ter um aprendizado corporal enorme, corrigir postura e mil coisas, mas tinha só futebol, não era transmitido interesse de nada pra ninguém, acho que não havia nem conhecimento pra ter um ensino diferente, era uma coisa do tipo: - ah, dá a chupeta pra criança e me deixa ganhar dinheiro fácil aqui, que eu não quero esquentar a cabeça. Na escola eu cheguei a ter um professor razoável, de português, com quem tive alguma espécie de aprendizado, mas me lembro até hoje que matemática era péssimo, qualquer pergunta mais elaborada que eu fizesse, a resposta seria: - porque é assim. Depois eu estudei matemática a fundo e vi que coisas muito simples já faziam a diferença, poderiam despertar muito interesses nos alunos. A gente já estava lidando com uma ciência que é bastante abstrata, que a pessoa desvincula totalmente de sua realidade de vida, e coisas mínimas, que poderiam trazer uma significação maior para o ensino, eram desperdiçadas. Isso sem falar na estrutura de presídio da escola, que também era horrível. Acho que podemos ter o melhor professor de todos, um “Einstein”, mas se ele estiver desanimado com seu trabalho, todo mundo fica desanimado, não tem como. Acho que o primeiro passo do professor é ele estar animado e é até engraçado dizer, mas a escola parecia uma casa de mortos-vivos. Além disso, eu comecei a trabalhar com quatorze anos, então trabalhava de dia e estudava à noite.

Comecei a trabalhar de *office-boy* numa loja, ganhava um salário péssimo, nem ticket refeição e vale transporte eu ganhava, só que eu passava por baixo da catraca do

ônibus, pra economizar. Eu trampava de segunda a sábado em horário comercial, era a maior pilantragem, acho que era ilegal o que eles faziam comigo, porque eu não batia cartão, nem nada. Mas, era um período em que achar trabalho estava mais difícil. Meu irmão é sete anos mais velho que eu e lembro que na época em que ele começou a trabalhar era mais fácil conseguir emprego, por mais que também tivessem condições precárias de trabalho. Eu comecei a trabalhar naquele período de abertura econômica, em que as empresas nacionais estavam falindo, porque não tinham como concorrer com as empresas de fora, claro que isso também não era culpa só do governo, porque as empresas aqui viviam numa acomodação gigantesca, antes pra elas concorrência era quase uma brincadeira, uma máscara, não havia um investimento, de fato, em tecnologia, pra atingir novos campos; antes elas estavam lucrando pra caramba, o país é grande, já havia um mercado e que se dane. Enfim, o país estava em crise e eu lembro que ter um emprego era quase uma medalha, era um status, porque o trabalho tem muito a ver com a autoestima, afinal é uma das principais relações culturais que a gente tem. No sistema que a gente vive, se a pessoa tá sem trabalho, ela tá mal, socialmente falando. Eu sei que o meu trampo era foda, primeiro porque era a maior lonjura, lá na Ana Rosa⁸², e apesar de eu ser *office boy*, todo dia eu tinha que varrer a calçada, que era gigante, passar aspirador de pó em toda a loja, lavar os dois banheiros, varrer o escritório dos donos e lavar a louça da cozinha.

Eu não estava numa situação muito difícil, nunca me faltou nada e meus pais nunca me obrigaram a trabalhar, mas ficaram super felizes quando eu consegui um emprego, porque também eu não podia comprar o que eu quisesse a hora que eu quisesse, eu ganhava roupa uma vez por ano, no natal, mas não me importava porque a maioria dos meus amigos era igual a mim. Como eu não precisava ajudar muito em casa, eu comecei a trabalhar mais pra poder ter autonomia, pois com quatorze, quinze anos, eu já queria ter dinheiro pra fazer minhas coisas. Foi bom porque eu não gastei muito dinheiro em besteira, eu gastava o dinheiro acampando, com dezoito anos eu já tinha viajado pra caramba, já tinha acampado por quase todo o litoral de São Paulo.

E eu lembro que eu organizava as caixas do estoque da loja, maior trampo, e tinha rato pra caramba, era horrível. Hoje fico pensando que eu podia ter passado esse tempo estudando, meu pai não tinha condições de pagar um curso, mas mesmo assim eu poderia ter aproveitado o meu tempo de melhor forma. No trabalho tinha muita

82 Bairro da Zona Sul de São Paulo.

humilhação. Até hoje me questiono porque eu peguei esse emprego, eu fiquei um tempo sofrendo, mas também cresci bastante, consegui ter dinheiro pra viajar. Eu me lembro até hoje do primeiro dia de trabalho, era uma satisfação: - eu sou um homem, estou tramando... Enfim, passei um ano nessa droga de trabalho e consegui ter experiência na carteira e estava tão difícil de conseguir trampo, mesmo de *office boy*, que só estavam pegando quem tinha experiência na carteira. Enfim, depois disso eu consegui outros trabalhos, que também não me acrescentavam muito, mas que eu me sentia o máximo, porque andava de pastinha, tinha uns tíquetes-alimentação mentirosos, que dava pra comprar um *hot-dog* e ganhava vale-transporte. Só que daí eu comecei a me envolver com o movimento *punk rock*, que me influenciou bastante politicamente. Apesar de ser um movimento que não tem origem do Brasil, vem da Inglaterra, assim como o *Hip Hop*, é um movimento importante, que ia à contramão dos outros ritmos que só tinham mulheres rebolando...

Mas, antes de contar da experiência no *punk rock*, eu quero contar dos outros grupos que eu participei e que me influenciaram bastante também. O primeiro grupo que influenciou meu interesse por meio ambiente foi uma turma do meu prédio que fazia bastante acampamento. Desde os onze anos eu já ia pra Paranapiacaba acampar, saía com cinco reais no bolso, ia num dia e voltava no outro. Íamos em 20 pessoas, entre elas algumas que trabalham comigo até hoje, como o Marcos “Paçoca”, que tinha sido escoteiro e foi um dos que mais nos influenciou. No grupo tinha uns três ou quatro com mais de 20 anos, outros de 17 e 18, e tinha mais uns cinco ou seis da minha idade, 12 a 13 anos. Nessas experiências de acampamento já havia o cuidado de não deixar lixo na trilha e coletar o lixo que a gente encontrava no caminho. De resto, não tem como ser diferente, qualquer ser humano que não tenha nenhuma psicopatia, que vá para um lugar bonito como esse e veja uma cachoeira, ama. E minha prática de acampamento se fortaleceu quando eu comecei a trabalhar no “trampo escravo”, pois eu comecei a ter dinheiro pra viajar.

Antes de eu começar a trabalhar, além do grupo do acampamento, tinha também o grupo do futebol, de profissionalização, pra ser atleta mesmo. Mas, foi ficando difícil financeiramente participar, porque precisava ter tênis, ter dinheiro pro transporte, e essas coisas, por menores que fossem, na nossa situação já pesavam. Eu não tinha como chegar pros meus pais e pedir uma chuteira de aniversário, porque eles não tinham condições.

Eu tinha amigos que eram bem mais pobres que eu e ninguém era excluído da turma por ter ou não ter dinheiro, mas quando fui entrando na adolescência aconteceu uma mudança fervorosa, passei a me perguntar: quem eu sou? Então eu queria ir pra padaria, queria usar um tênis melhor. Eu era amigo também de uma patotinha que estava mais envolvida com essas questões de status. Havia um prédio vizinho ao meu que era “mil graus”, barra pesada, o prédio tinha o apelido de Fumaça, porque lá ficava uma das principais bocas de fumo da COHAB. O pessoal tinha medo de passar na rua, mas a gente era tudo parceiro. No prédio moravam várias famílias envolvidas com o crime. E alguns eram amigos meus, nós estudamos juntos todo o primário e ginásio. Essa já era outra turma, mais próxima da criminalidade. Havia rivalidade com o pessoal de outros lugares, com a galera da favelinha do XV e de outros bairros vizinhos. Então eu estava numa bifurcação, cheguei a pensar em ser bandido, pra ser o bam-bam-bam entre as meninhas, ter status. Mas sempre fui bundão, não relava a mão, jamais ia matar alguém, mesmo de treta, eu era da paz. Só revidava se alguém me batesse, de resto não ia caçar briga. Teve um momento que juntaram alunos de escolas diferentes em uma mesma escola, porque umas escolas passaram a ser só primário e outras só ginásio, aí um cara mais alto, de um bairro vizinho, que tinha acabado de entrar na minha escola, veio “tirar nós”, deu bica nos pivete. Daí o que a gente fez? Fomos à casa de um parente de um dos meninos que tinha apanhado e o cara deu uma “quadrada”, uma pistola automática, pra gente levar pra escola! Só que estava sem bala, era só pra botar medo... Nós voltamos pra fazer a desforra, só que eu fiquei com dó, porque bateram pra caramba no moleque e isso deu o maior auê, todo mundo ficou com o maior medo da gente e o moleque teve que mudar de escola.

No meu prédio não tinha muito problema com bandido, pois lá mesmo não morava bandido, mas todo mundo conhecia um monte de bandidos da redondeza e ninguém baixava a cabeça, porque há uma linguagem em comum, que é difícil de explicar. Se você domina a linguagem da quebrada pode vir um bandido de onde for que você vai saber trocar ideia, não é tão simples pro cara te matar, as coisas não funcionam assim, com a palavra você pode sair de boa... Mas, pra ter uma ideia, o amigo que pegou a pistola nesse dia é o que anos depois foi morto durante um assalto a banco. É trágico lembrar que ele era “o mais de boa” da turma e sempre dizia que não ia ser igual à família dele, igual ao pessoal do prédio dele, mas acabou sendo... O envolvimento com o crime era muito instigante, era uma forma de se ter presença em vida, de se ter valor na sociedade, era difícil, a gente não via outros caminhos pra se desenvolver... Ainda

mais na adolescência, em que a gente quer deixar uma marca, quer ser o Super Homem, ou sei lá, o Power Ranger ou o Jaspion.

Além desse amigo que morreu baleado, eu tive outro amigo também, da turma do futebol, que se fodeu e foi preso, mas agora ele deu a volta por cima, está trabalhando.

Enfim, eu tinha pelo menos umas três turmas de amigos: a primeira era a turma do futebol, que eu me afastei, por dificuldades econômicas; a segunda, que era muito atrativa, era a da galera envolvida com a criminalidade; a terceira era o pessoal do *punk rock* que tinha total aversão ao consumo de massa. O pessoal do rock também tinha envolvimento com drogas, mas negava aquele padrão de consumo que obrigava as pessoas a terem uma moto potente, tênis e roupas de marca pra ser aceito. Era possível usar a mesma roupa todos os dias e ser um cara joia, ficar com as minas que também te achavam joia. Esse foi o grupo social com o qual eu mais me identifiquei e com quem muita gente se identifica. A gente criticava a política, porque todo mundo tinha ciência do que faltava, todo mundo queria ter mais acesso a arte, cultura, lazer, poder viajar e estava tudo inacessível.

O grupo se reunia numa garagem de um prédio da COHAB, pra fazer um som. Eu já tinha uma influência porque meu pai era músico, aí meu irmão mais velho estava tocando com o pessoal do rock e eu fui assisti-lo, um ano depois eu acabei me envolvendo. Eu fiquei encantado: tocar numa banda! Só de estar lá vendo a galera tocar e de vez em quando pegar a guitarra e mexer com a bateria, já era um acesso cultural, né? De certa forma, a gente não tinha acesso à arte, daí criamos o acesso, com todas essas outras posturas políticas, que passavam até pela roupa que a gente usava. Um pouco depois o grupo foi batizado como Setor HC, que é Setor Humildade e Consciência, mas tinha também uma brincadeira com Setor H (como era chamada a região do meu prédio)⁸³ e com *hardcore*.

Foi uma experiência muito louca, eu tramando de *office boy*, a galera fazendo uns trampos nessa mesma linha, meu irmão era recruta, enfim, todo mundo com salário baixíssimo, só o Marcos é que tinha um diferencial de vida, porque os pais dele tinham uma renda melhor. Mas eles sempre foram envolvidos com a gente, o Marcos foi quem mais investiu no grupo, comprou os amplificadores e fez várias coisas. A gente fez uns mil sons, a gente tocou no Mato Grosso, Rio Grande do Sul, tocou em várias favelas

83 Terminologia relacionada à planta arquitetônica original da COHAB. Thiago morava no Setor H do Conj. José Bonifácio.

quebrada, e às vezes a gente fazia o maior corre pra tocar pra três ou quatro pessoas. Uma vez a gente participou de uma ocupação do MST, se não me engano no município de Santa Isabel, que foi emocionante! Eu não me esqueço, a gente participou do gesto simbólico de derrubar a cerca, isso daí creio que foi a minha maior vivência política, até hoje. Na época eu tinha uns dezessete, dezoito anos, mas foi magnífico: participar da construção das casas, das hortas, da gestão, da divisão, foi perfeito! Por isso, eu digo meio brincando, quem fala mal do MST é meu inimigo. Por mais que eu saiba que o MST também tem vários problemas, mas pelo amor de Deus, é a minha maior referência de movimento social, uma referência fodida!

Essa ocupação ficava à uma hora e meia de São Paulo, mais ou menos. E nessa experiência a gente viu também as contradições do MST, viu o pessoal vendo novela da Globo, todas essas coisas... Uma das boas experiências que nos marcaram foi um casal de militantes de uns cinquenta anos de idade que a gente conheceu: a Priscilla e o seu companheiro (a gente acabou não descobrindo o nome dele). A Priscila era uma índia, bugra, que não falava português, só o companheiro entendia o que ela falava e traduzia pra gente. Nós tínhamos acabado de nos assentar no acampamento e estávamos à procura de água. Eles viviam perto da estrada, e a gente encontrou os dois pescando traíras na beira de um laguinho, daí eles nos deram água e ainda quiseram compartilhar do alimento. Os dois não tinham quase nada e compartilharam o pouco que tinham conosco e nós confraternizamos.

Nós fizemos até uma música, belíssima, para os dois. A letra é do Euclides Ferreira (o Crido), a melodia base é do meu irmão e eu fiz o arranjo. Na música a gente canta:

“Lá encontramos Priscila e o companheiro,
em busca de um pedaço de terra,
plantando, pescando, e enfrentando a polícia e seus despejos.
Com o pouco que tinham, nos ofereceram...
Poeira sobre as crianças na estrada, suor na pele ensolarada...”

Eles foram despejados várias vezes, tiveram várias tretas com a polícia. Enfim, foi uma experiência muito rica tê-los conhecido!

Teve outra vez que a gente tocou em um assentamento do MST em Cajamar, só que já era um assentamento estruturado. A gente tocava somente som próprio, é até

engraçado falar, mas a gente praticamente não sabia tocar, então a gente só conseguia tocar mesmo as nossas músicas. Mas a gente gostava muito das nossas músicas, elas falavam de meio ambiente, política, crítica social. Acho que não tinha nenhuma música em primeira pessoa, algo mais introspectivo, era sempre sobre problemas sociais. As nossas principais influências musicais eram as bandas de punk nacionais: Cólera, The Vox, Garotos Podres, Ratos de Porão, Olho Seco e Invasores de Cérebro, e também algumas bandas internacionais, como a Dead Kennedy, Bad Religion e NOFX, que já eram mais pro *hardcore*... Eu sei que a experiência no setor HC me influencia até hoje, foi um puta aprendizado.

Na época o acesso à cultura aqui na região era muito ruim, talvez até tivesse algumas ações acontecendo na Casa de Cultura Raul Seixas, mas a gente não ficava sabendo, porque a gente também não tinha consciência. Penso que informação também faz parte do acesso a cultura e a gente não tinha formação pra se interessar por arte e cultura. Mas, além da Casa de Cultura não havia nada... a opção era jogar bola na rua. Teatro mesmo, o meu primeiro envolvimento foi quando eu conheci o ALMA. Se não me engano, isso foi em junho de 2004, durante o Recreio nas Férias. Eu entrei no ALMA junto com a Juliana Mangaba. Quem me apresentou a galera foi o Crido, ele era a voz inicial do ALMA. Na época estava acontecendo a oficina “Poesia Rima com Ecologia”, na Casa de Cultura Raul Seixas. Eu participei algumas vezes da oficina. Lembro que Thabata Ottoni, Gregory Pontes, Ana Rolf e Patrícia Rocha participavam da oficina e, no desfecho dela, eles já estavam trabalhando com um livro da Julieta de Godoy Ladeira, chamado *Antes que a Terra Fuja*. Se não me engano eles fizeram uma apresentação como resultado da oficina.

No início eu participava de forma mais superficial, ia mais como amigo do Crido, já que nós éramos parceiros em vários trabalhos. Eu fui me envolvendo aos poucos. O Crido trabalhava no projeto Recreio nas Férias e eu me envolvi como voluntário. Era maravilhoso, porque tinha passeios e várias atividades. Isso foi na gestão da Marta Suplicy, que foi realmente muito boa. Nessa época eu participei, com o Crido, de um plantio no CEU Aricanduva, com uma turma de voluntários... No CEU Aricanduva conheci também a Samara Costa. A experiência do Recreio nas Férias foi muito intensa, lá eu conheci ainda as irmãs Juliana e Jéssica Mangaba e o Onishi, que também estava próximo da gente... Enfim, foi lá também que eu conheci a Thabata e decidi me envolver com a proposta do ALMA.

Durante a Oficina de “Poesia com Ecologia”, já tinha surgido o nome ALMA. O Crido pescou as ideias, juntou e batizou como ALMA. Eu já vinha me envolvendo com outras ações promovidas pelo Crido e comecei a participar também do ALMA. O Crido fez parte da minha convivência desde cedo e me influenciou muito. Tive bastante influência também da mãe do Crido, Dona Marlene, que tinha muita sabedoria com a terra e com as plantas.

Como havia pessoas do Setor HC que eram meio “fogo de palha”, que apareceram no ALMA algumas vezes, assumiram responsabilidades e depois sumiram, no começo houve resistência com minha entrada no grupo. Mas eu garanti que ia me envolver pra valer. Nas primeiras vezes eu ia assistir e era tudo meio cru, as pessoas não tinham experiência, mas já tinha a questão do meio ambiente como ponto central. E tinha também a referência do livro infantojuvenil *Antes que a Terra Fuja*. Além disso, se não me engano, o Crido estava também escrevendo mais algumas coisas e eles fizeram uma apresentação teatral baseada no livro. Acho que a apresentação já tinha o mesmo nome do livro.

Sinceramente, eu acho que seria coerente ter mais citações sobre isso, porque todo o enredo da peça é baseadíssimo no livro. Quando o Alexandre Falcão entrou mudou bastante coisa no texto da peça, mas antes a dramaturgia seguia, quase que ao pé da letra, a estrutura do livro. O livro traz a Terra e os planetas como personagens. A terra tá empapuçada, e já existe a questão do lixo. Eu assisti à primeira apresentação, que foi resultado da oficina de poesia e até que foi legal. A apresentação foi no Parque Raul Seixas, os atores usavam camisetas e cada um tinha uma bola de cor diferente pra representar os planetas: bola azul, bola vermelha etc..

Depois, fomos apresentar nos prédios da COHAB e aí eu já fazia parte do elenco. A única apresentação que eu não participei foi a primeira, do Parque. Eu não lembro se na época o grupo se apresentou como ALMA ou como Oficina, mas o nome ALMA já existia... Quando eu entrei a gente começou a se reunir mais. Eu já conversava bastante com o Crido sobre a problemática do lixo, daí quando eu conheci a Thabata as coisas se juntaram.

Na apresentação da oficina se não me engano estavam Thabata, Gregory, Rodrigo Vidal e Crido. Depois, nas apresentações dos prédios, é que eu, Ana e Juliana entramos. Na apresentação da oficina eu não lembro se o Crido e a Thabata estavam em cena ou se eles tinham só escrito e dirigido. Nas primeiras apresentações nos prédios eu acho que a Ana dava oficina e tinha feito o figurino, ela só veio a atuar bem depois.

Nessa época eu admirava bastante a relação do grupo com o Gregory, porque ele tinha uns problemas de coordenação e outras questões também e o grupo o acolhia muito bem. Isso também me influenciou a ficar no grupo, eu me identifiquei bastante com isso. Porque, a princípio, a Thabata foi muito agressiva com minha chegada, por conta de problemas anteriores com outros integrantes do Setor HC. Outro fator que me aproximou é que eu estava apaixonado pela Juliana, tinha ficado com ela, mas independente dela, eu já tinha me identificado com o grupo.

A primeira apresentação foi no prédio do Gregory, o Crido chegou a participar por conta de uma puta insistência minha. Eu fiquei enchendo o saco dele, porque se ele não fosse não ia ter percussão, ia ficar horrível. Além disso, a presença dele dava segurança, pois quanto mais gente melhor pra meter a cara nos prédios, né? Ele e o Bolinha (que também era do Setor HC) foram só na primeira apresentação, porque o Crido logo se afastou.

Eu entrei na peça pra tocar violão, mas logo depois tive que assumir um papel, porque não tinha atores suficientes pra todos os personagens. Se não me engano na versão de 2004 ainda não tinha o personagem Catador, em 2005 passamos a ter esse personagem, aí eu ficava nas duas funções: tocava violão e fazia o Catador. Eu lembro que o Crido me deu um texto que parecia uma aula, falava até de fitoplâncton! Não sei como eu tinha coragem de fazer aquilo, mas fiz! Ficar três horas falando pra um público que, com certeza, não estava ouvindo nada, era como falar pra ninguém, porque o texto era muito chato. Acho que as pessoas assistiam mais por educação, menos as crianças, que eram espontâneas... Mas também tinha um lado bom, positivo. Tirando a Thabata, nós não tínhamos experiência em teatro, eu era péssimo. É engraçado lembrar, mas o Gregory dava tchau para as pessoas durante a peça: - Oi mãe, oi Vó... nesse grau...

As primeiras apresentações nos prédios foram quase concomitantes com a escrita do primeiro projeto pro VAI e foi nesse momento que o Crido se afastou. Ele praticamente não participou da escrita do primeiro projeto, apesar de que as primeiras frases e desenhos do projeto foram feitas lá na garagem do Setor HC. Foi lá que a gente começou a se reunir pra escrever. O Crido foi um estopim para o grupo, uma voz de liderança, porque pelo que eu me lembro a Thabata não tinha experiência com meio ambiente. Eu e o Crido já tínhamos feito mil “rolês” pra acampar e coisas do tipo, a Thabata não tinha essa vivência. Mas, quem trouxe a experiência do teatro foi ela. O Crido e ela haviam participado da Casa de Cultura da Penha. O Crido fez oficina de percussão e a Thabata fez teatro.

A escrita do primeiro projeto do VAI aconteceu num momento em que eu comecei a fazer cursinho e trampava de *motoboy*. Eu tinha flexibilidade de horário e lembro que escrevi a justificativa. Foi interessante porque o cursinho da Poli me deu bastante base. Por mais que não tenha ficado mil maravilhas, eu consegui desenvolver um raciocínio sobre a problemática do lixo, pois eu tinha até material pra estudar sobre isso, tinha uma matéria de química no cursinho: química orgânica, inorgânica e tinha outra que era química relacionada com as questões de meio ambiente, por exemplo, o lixo.

Os objetivos do projeto foram construídos de forma coletiva e uma parte do projeto a gente fez a partir das discussões conjuntas lá na garagem do Setor HC. Eu lembro que a gente escrevia as frases em cartazes e botava na parede. Eu não ia dar nenhuma oficina, por isso fiquei mais responsável pela justificativa e objetivos. A descrição das oficinas, outras atividades e orçamento ficaram com a Thabata e a Juliana. Como a Juliana tinha participado do projeto “Aprendiz Comgás”, ela já tinha uma base pra escrever projetos, por isso, se não me engano, ela coordenou a parte de orçamento. Mas, de qualquer forma o VAI é um projeto extremamente simples. Eu não estava preocupado com o orçamento, eu trampava de *motoboy*, ganhava a minha mixaria e estava tranquilo.

Antes mesmo do projeto do VAI ser aprovado, fizemos três ou mais apresentações do espetáculo, na loucura. Nessa época estávamos eu, Thabata, Juliana, Rodrigo, Gregory e Ana, só que a Ana não atuava, estava no suporte.

Nessa época o Diego Morroni ainda não estava, ele veio depois, quando a gente ganhou o VAI. Depois que saiu o resultado do VAI demorou pra caramba pra vir a grana e a gente teve que reformular o projeto, o Diego veio nessa segunda fase. Eu nem participei da reformulação do projeto, na prática continuaram os objetivos, mas mudaram o orçamento e a oficina. O Rodrigo ia dar uma oficina, mas ele decidiu sair do grupo, disse que não estava a fim. Nesse mesmo período teve uma treta, porque a Thabata se desentendeu com o Crido e ele saiu do grupo. Eu fiquei na mediação do conflito, porque eu era totalmente envolvido com o Setor HC e tinha acabado de me envolver com o ALMA. E ainda pra complicar eu fui me relacionar com a Thabata, daí ficou um embate mais forte... Enfim, é uma história complexa...

Durante o primeiro projeto do VAI eu passei na USP, ia estudar em São Carlos, então nem ia participar do projeto de forma fixa, mas como a Thabata ficou grávida, eu estava voltando todo final de semana pra São Paulo, então acabei assumindo mais

responsabilidades. Eu lembro que a primeira apresentação pelo projeto foi no Cingapura, e, Deus me livre, teve até moleque fazendo xixi em público durante a apresentação. Aquela coisa bem doida. Nesse dia eu estava com a função de organizar as coisas pra cenário e acho que também toquei zabumba, mas não lembro se eu estava ganhando cachê, pois eu ainda estava ligado a São Carlos. De qualquer forma, eu participei de todas as apresentações, só nessa primeira que eu estava mais como apoio. Se não me engano, a apresentação do Cingapura foi a última em que o Rodrigo participou, depois o Diego entrou no lugar dele. Enfim, realizar esse primeiro projeto do VAI foi foda, primeiro porque a Juliana se ausentou. Eu falei: _Juliana, diz que sua avó do Ceará tá doente e você precisa ir cuidar dela. Mas não, ela disse pro VAI que estava saindo do projeto por motivos ideológicos e espirituais, dá pra acreditar? Isso pode dar uma interpretação gigante, é até ruim.

Depois a Thabata teve que se ausentar, por conta da gravidez. Então, imagina, a única pessoa do grupo com experiência em teatro teve que se ausentar, foi difícil. Enfim, ficamos responsáveis pelo projeto eu, Marcello, Diego e Gregory. Só que o Gregory era como se fosse uma criança. A gente tinha que trocá-lo e destrocá-lo, dar atenção para ele, porque ele era muito carente. A gente tinha que fazer mil coisas ao mesmo tempo e ele ficava fazendo gracinhas. Mas, eu aprendi muito com o Gregory, ele foi um dos que trouxe uma referência espiritualista forte para o grupo, a gente sempre fazia orações. A prática de dar as mãos, que de certa forma nós mantemos até hoje, veio do Gregory. Ele era da Mocidade Espírita Kardecista, do Centro Espírita Anjo Ismael. Além dele, a Thabata já tinha uma relação forte com o espiritismo kardecista e a Juliana tinha uma relação de “se dissipar do universo”, ela se envolvia com várias linhas, como candomblé e outras. A Juliana era uma bruxa, no bom sentido, tinha uma energia boa, a gente fazia vários ritos, era bem gostoso.

Mas, voltando ao projeto, na sequência a Ana também se afastou e foi bem difícil. Aí o Diego assumiu a função dela. Oficialmente ele não recebeu nada pela oficina, mas a gente o ajudava, enfim, todo mundo se ajudava. Nessa época, ele devia ter entre 18 e 19 anos. Foi uma coisa de louco, eu, Marcello e Diego cuidando do Gregory e lidando com a questão da Ana, tentando apaziguar os conflitos com ela. Sem contar que eu estava numa loucura, imagina, eu estava acabado, pois apesar das escolas públicas ruins onde eu estudei e apesar de ter trabalhado desde cedo, eu consegui passar na USP São Carlos, num curso ligado à computação, que é concorridíssimo, mas um mês depois recebi a notícia da gravidez da Thabata. Por exemplo, o meu pai, eu sempre

o amei, mas assim que ele ficou sabendo, ele me falou: _ você se fodeu! Todos me falavam coisas nessa linha. Primeiro parecia um milagre: _o cara chegou na USP, lá só tem rico, é incrível! Eu pensava: Tô resolvido na minha vida! Mesmo assim, eu sempre mantive a ligação com o ALMA, porque dava pra voltar pra São Paulo nos finais de semana, pra participar das atividades, porque que eu ganhava uma bolsa e sobrava uma graninha... Mas, enfim, com a gravidez da Thabata, minha cabeça ficou em parafuso. Houve também uma crise com a Ana. Eu acabava o dia moído, porque de um lado vinha a Ana escorraçando a Thabata e eu tentando acalmá-la, e do outro lado também tinha o Crido, nos chamando de pilantras. A crise com Crido foi particularmente difícil, porque o Setor HC era um grupo social muito importante pra mim e o Crido tinha uma puta liderança. As atividades aconteciam na garagem da família dele e todos os irmãos dele participavam, a palavra do Crido tinha peso, por isso, tristemente eu tive que me afastar de lá. Vários amigos ficaram com uma visão ruim de mim, achavam que o ALMA era uma ONG mercenária, que só estava interessada em ganhar dinheiro. O Crido chegou a falar mal de nós para várias pessoas, mas o mundo dá voltas, anos depois eles também pegaram o VAI e, diferentemente de nós, não conseguiram executar o projeto, tiveram problemas com a prestação de contas e coisas do tipo. Mas, são pessoas honestas, além do que, eles já fizeram muito trabalho voluntário na vida e continuam fazendo até hoje. Enfim, o fato é que com todas essas crises a qualidade do trabalho ficava ruim, nós chegávamos desesperados nos prédios, conversávamos com o síndico e na sequência já íamos conversar com todo mundo de porta em porta, a gente fazia tudo!

Mudando de assunto, eu vou contar um pouco sobre as músicas do espetáculo *Antes que a Terra Fuja*. Na primeira versão que apresentamos nos prédios, nós cantávamos uma música do Tomaz Lima⁸⁴, chamada *Os quatro elementos*, ela dizia: Terra, fogo, água e mar... proteja a natureza e saiba respeitar, os quatro elementos...”. Essa música já estava no espetáculo desde a apresentação na oficina. Daí, quando eu entrei, o Crido apresentou um mantra, acho que era *Teibu Porã*, que a gente também incluiu. Se não me engano, nessa primeira versão eu fiz mais sonoplastia, tinha uma parte que eu fazia um *rock and roll*, que era o tema de Marte. Mas música com letra, eu só lembro da *Quatro Elementos* mesmo.

Depois veio o cortejo inicial, que foi uma criação conjunta, com objetivo de chamar a galera dos prédios pra assistir a peça. Eu lembro que a gente estava voltando a

84 Musicoterapeuta, cantor e compositor brasileiro.

pé do Parque Raul Seixas, eu propus um ritmo e a Thabata começou a improvisar a letra: “alguma coisa acontece com a nossa mãe Terra, que se não pararmos para pensar e agir, ficaremos sem lugar para morar e evoluir”, daí eu completei: “abram a janela e venham ver o que viemos te dizer. A mãe Terra é muita vida e não cabe na TV”. Eu adorava essa expressão: “não cabe na TV”, falava bastante isso no cotidiano. Essa expressão se desdobrou depois na música do catador. O cortejo, acho que a gente fez pela primeira vez na apresentação do Cingapura, que foi a primeira apresentação pelo projeto do VAI.

Depois, também em 2005, veio a música *Desafio do Lixo*, do Gilberto Gil. Acho que foi a Thabata que trouxe essa música: “onde vamos por as caixas de isopor?”, é uma puta música. Em 2005 a gente já não fazia mais o mantra.

Dando um salto grande, na versão de 2007, depois do segundo VAI, a gente tinha um tema de bossa, no momento que se falava das coisas belas, e veio a música *Hábitos*. Estávamos eu, Pedro e Thabata na minha casa, o Pedro tinha até tomado uns conhaques, ele propôs a base *punk rock*, eu fiz o arranjo de clarinete e a Thabata criou a letra em estilo *rap*. Acho que o Pedro colaborou na letra também, depois todos ajudaram a lapidar, pra cantar junto, mas o grosso da letra é da Thabata.

Neste mesmo ano nós criamos a música do Catador. A letra dela surgiu a partir do texto do personagem Catador, que eu fazia. Sinceramente, eu adoro essa música. A melodia veio de outra música do Pedro Nunez chamada, se não me engano, *Palhaço triste*, algo assim, o Pedro abriu mão da letra original, eu acrescentei uma melodia de clarinete à base de violão e o Mauro Grillo encaixou o texto do personagem na música, isso foi muito curioso. Como nessa época já era o Grillo que fazia o personagem Catador, ele ouviu o Pedro tocando e de improviso encaixou a letra, criou uma melodia de canto para um texto que era dramático, ficou lindo.

Acho que foi em 2007 também que eu criei temas de clarinete para a entrada da Lua e para a cena do “Compre tudo isso”, e a música para a Nuita, minha filha, que ficou como fechamento da peça, em dedilhado de violão. Além destes temas que eu já falei, tinha também o tema do Sol, que o Pedro havia trazido e, se não me engano, também já era uma música anterior dele.

O ano de 2007 foi marcante, eu lembro que a Adriana Braga tinha entrado pra fazer a Lua e não pode continuar, depois veio a Graziela Dias, que também não ficou e, por fim, a Letícia Amoroso entrou, aprendeu o texto super rápido e já foi se apresentar em Piracicaba. Foi nesse ano também que houve o maior número de criações musicais.

Fazendo um esforço de memória acho que me lembro de quase todos os músicos que passaram pela peça: em 2004, erámos eu, Crido e mais alguns caras do Setor HC que chegaram a tocar conosco, como o Bolinha; em 2005 estávamos eu e o Marcello; em 2006 entrou também o João Júnior. Em 2007, saiu o João e entrou o Pedro Nunez. Em 2008, entrou o Arthur Iraçú, que ficou pouco tempo e saiu, aí veio o Irving Herus, já em 2009, e depois o meu pai, seu José Maria Silva.

Enfim, uma galera passou pela peça e uma coisa que é importante ressaltar: todos contribuíram na criação, inclusive nas influências musicais. Por exemplo, o Irving entrou e veio com batidas novas, trouxe um ganho para o espetáculo. Com o Pedro foi uma grande sintonia, maior “vibe”. Com o João e o Iraçu também houve uma afinidade muito forte. Essa parte musical foi muito joia!

É importante contar que desde antes do ALMA eu já era envolvido com as questões ambientais e com política. A questão ambiental por conta inicialmente dos acampamentos com o pessoal do meu prédio, como eu já havia mencionado. Algumas das pessoas da turma do acampamento também fizeram parte do Setor HC e me influenciaram pra caramba, porque o Setor era forte nos temas de política e meio ambiente. No meu prédio também tinha um grupo, o Jovem Comunista - JC, meio romântico, que foi onde eu me apaixonei por Trotsky, Prestes⁸⁵ e por coisas da esquerda e do comunismo. Aos dezesseis anos eu ia fazer uma tatuagem gigante do comunismo, nas costas. O JC tinha até carteirinha, mas não era ligado a nenhum partido, era uma coisa independente, que nós mesmos organizávamos. Já no Setor HC a gente começou a se envolver muito com a Juventude do PT, a gente participava de reuniões, mas na época o PT era bem diferente, tinha mais militância, como o MST, foi um grande aprendizado político e ideológico. Mas, no ALMA, eu me fortaleci nisso tudo, e em paralelo ao grupo eu continuava estudando essas questões. Em especial, o ALMA me fortaleceu artisticamente, principalmente porque comecei a me desenvolver em outra linguagem, o teatro, e vi o poder que ele tem, em relação à militância, mas especialmente na busca de outras relações de trabalho. Foi no teatro que percebi que é possível sair do condicionamento ao emprego, que é possível sobreviver sem ser empregado do sistema capitalista. No ALMA, além de tudo, há a questão da economia criativa e do empreendedorismo, então, por mais difícil que seja, a gente faz acontecer, a gente cria oportunidades para transformar o nosso lugar. A gente viu isso na horta, no

85 Luiz Carlos Prestes (1898-1990), militar e político brasileiro.

Ocaruçu⁸⁶ e em todas as coisas que foram acontecendo. A experiência da horta foi muito louca, a Juliana pegou o contato da diretora do posto de saúde e a gente começou a se envolver. Eu fiquei envolvidíssimo, inclusive foi lá que eu conheci o Aldo Goiti⁸⁷, nós fizemos uma super composteira, e lá antes era só pedra.

Nós semeamos um sonho coletivo e vimos que é possível acontecer. O teatro trouxe pra mim essa questão de relação com o coletivo fortíssima. A relação com o corpo também foi muito forte porque na minha infância e juventude, devido a minha formação de periferia, o costume de se tocar, se abraçar, expressar carinho, não era comum. Eu tinha aversão ao carinho e essas coisas eu conquistei no teatro, por isso, fomos gerando um vínculo bem forte entre nós. No Setor HC, por exemplo, tinha um amigo queridíssimo, inteligentíssimo e quando ele descobriu e se assumiu homossexual, ele foi excluído, lá era muito machista, porque a maioria eram homens. No ALMA foi possível outro tipo de envolvimento e me despertou a possibilidade de trabalhar com carinho, amor e personalidade. A gente desenvolveu essa relação de família, de amizade, de almoçar junto, conviver junto, trabalhar junto e tirar o sustento próprio, dentro no sistema capitalista, mas de forma empreendedora.

Porque até então eu tinha aquele fardo de buscar algum lugar pra ser encaixado na máquina do sistema, sempre pensava que devia tá faltando um parafuso e onde estivesse faltando eu entraria. A forma de trabalho do ALMA é totalmente avessa da do sistema, porque é outra forma de criação, de aprendizagem, não depende de uma escola, não depende da academia ou somente de uma questão teórica. É uma vivência muito mais poderosa que a teórica e eu percebi isso depois que entrei na universidade e convivi no meio acadêmico, porque nesse meio conheci muitas pessoas que não têm vivência de nada, que tem uma visão teórica quase que robótica, sem personalidade no conhecimento.

Mas, é claro, também há muitas contradições em nossa experiência (tanto no ALMA quanto nos demais grupos pelos quais eu passei), inclusive em relação ao nosso próprio modelo de vida, porque eu vivo há mais de vinte anos em determinado modelo de vida, então por mais que eu busque coerência em várias questões, estou inserido no sistema. Então, a gente ia pra mata, limpava as trilhas, tinha a consciência de preservação, de não seguir o modelo de consumo que nos é imposto, mas, por outro lado, eu também estava e ainda estou inserido em várias questões de consumo, de

86 Ocaruçu, terreno baldio onde o Coletivo ALMA realização ocupação cultural e ambiental desde 2005.

87 Ativista ambiental, morador de Arthur Alvim, bairro vizinho a Itaquera.

embalagens, etc.. Sabe, tem muitas coisas nas quais eu me contradigo, mas também, sem querer me justificar, sou uma formiga jogada nesse formigueiro, muitas vezes preciso dançar conforme a música, não sou Titã ou Hércules, um semideus grego. Então, eu consumo petróleo pra caralho, e em nossos próprios projetos, que tem objetivos, digamos, belos demais, por mais que não sejamos hipócritas, acabamos tendo um fortalecimento muito maior do próprio grupo do que da sociedade como um todo. Mas, isso é importantíssimo, é necessário que o grupo passe por esse crescimento.

Por exemplo, no projeto Saindo da Lixeira, nós ganhamos um edital, ganhamos recurso pra fazer um trabalho extremamente honesto, produzir um documentário e apresentar um espetáculo teatral sobre a problemática do lixo, com a intenção de mudar a realidade das pessoas que trabalham com resíduos, de atender a uma demanda social. Mas, eu já reencontrei vários dos catadores que nós filmamos no documentário e a situação deles não mudou. Com o projeto a minha situação mudou, melhorou demais, agora, sinceramente, eu fico perguntando: o que melhorou para eles? Sei que ampliou um pouco a existência deles num outro olhar, que é importante. Mas, de fato, o que mudou na vida deles? Eu não sei, sinceramente.

Apesar da minha angústia, eu creio que a arte tenha a função de gerar uma consciência, que vai se dissolver como a água da chuva. Acho que ela tem que ajudar a desenvolver relações singelas, sensíveis, bonitas, de exemplo de convivência, relações de não domínio, não imposição. Isso é bárbaro para o crescimento e pra construção de um pensamento coletivo, de uma democracia consensual, pacífica, pra que todos sejam escutados, pra que todos sejam sentidos. Acho que esse é um papel da arte, a transformação pacífica. Mas, isso muitas vezes se deturpa em alguns sentidos, cria antagonismos, mas, na minha visão a arte, em si, não tem isso.

Eu tenho ciência de que mudar o universo interior de uma pessoa é como mudar o universo inteiro, porque ambos são infinitos. Esse foi o principal papel do ALMA até hoje: trazer um novo ponto de vista, uma nova possibilidade, apontar para um novo caminho, porque isso faz muita diferença. Por exemplo, muita gente poderia questionar a importância de se ter uma banda de *punk rock* que ensaia numa garagem, mas isso mudou a minha vida, hoje eu poderia estar morto como meu amigo, eu poderia estar em outro caminho, mas a arte me atraiu, foi uma oportunidade que me apareceu. Isso, claro, junto com várias pequenas coisas que mudam nossa vida completamente. Sem essas coisas hoje eu seria completamente diferente. Nessa fase da vida eu já tinha uma relação

muito forte com a natureza, de acampar e coisas afins, mas mesmo assim participar do Setor HC mudou totalmente o meu destino.

Então, por mais que seja abstrato, subjetivo, é um novo caminho, o futuro se constrói criando novas possibilidades, isso muda uma vida. O ALMA trouxe essa pureza, que é o que eu mais luto pra fortalecer. Fico me lembrando de quando eu, Diego, Gregory e Marcello nos apresentávamos nos prédios. É uma peça que é muito mais emocionante do que *A Bela e a Fera*, no Teatro Abril, também porque tem minha intimidade ali, mas principalmente porque tem um objetivo muito maior, de transformação, de mudança. Ambas as formas são arte, as duas trazem uma mensagem pacífica, mas a peça apresentada no prédio tinha toda a nossa vivência impregnada, a gente estava ali literalmente com a alma, a gente não tinha preocupação de dizer que éramos grandes artistas, pelo contrário, a gente só queria dizer que a gente quer e pode viver num lugar melhor, tem coisas que dá pra mudar, às vezes coisas que de tão simples chegam a ser complexas. Além disso, era um público completamente distinto do público usual de teatro, a gente estava apresentando e o pessoal fumando cigarro e falando da novela, mas eles tinham carinho e respeito da forma deles, porque eles estavam lá presentes, ficavam às vezes uma hora lá na frente, era um momento pra descer e sair da frente da TV, ouvir pessoas que falavam de outros assuntos. Percebíamos que a peça mexia bastante com algumas pessoas e mexia muito mais ainda conosco mesmos, nessas trocas com o público. Claro que o ALMA é formado por várias cabeças, é um pensamento que tá em constante transformação, mas é uma raiz que eu procuro segurar o mais forte possível, que não despreza a estética, porque ela é importantíssima, mas como ferramenta (tenho dúvidas se a palavra é essa) que traz mais peso, mais força pra se atingir o que nos move de fato, o nosso propósito, pois ninguém está no grupo simplesmente porque quer ser aplaudido.

O propósito é estar num lugar melhor e isso é bem possível, é um sonho que a gente tem, que é agradável pra mim e pra muita gente, alimentar o pensamento de que _Ah, vai ser melhor! É um pensamento até egoísta, por um lado, porque é péssimo andar na rua e ver um mendigo ou ver o lixo e a cidade toda desorganizada, mas tudo isso é fruto desse sistema de dominação, que trabalha pra proteger a propriedade desses caras e todo o lixo deles é socializado pra gente. É uma merda, mas esse é o papel verdadeiro do Estado: proteger a propriedade. Mas o Estado também somos nós, eu acredito na mudança na participação política, na relação de envolvimento para decidir o que é melhor pra todos, mesmo que seja também pensando no que é melhor pra mim.

Pois, afinal de contas, quem não quer ter uma área verde perto da sua casa, não quer ter um rio limpo na cidade? Tentando ser até um pouco crápula, eu dependo da coletividade toda pra poder nadar no rio, não adianta, se eu quero nadar num rio perto de casa, eu dependo de todo mundo. E pra eu me sentir bem também quero estar num lugar tranquilo, não quero ver um moleque todo sujo pedindo dinheiro ou um velho encachaçado, todo zoado. Não adianta ficar disfarçando a toda hora, é foda, na rotina do cotidiano a gente disfarça, mas no fundo, isso daí é uma bosta, desestabiliza a gente.

Nesse momento vou falar das referências que influenciaram o ALMA, principalmente nos primeiros anos do grupo. No cursinho da Poli foi onde comecei a descobrir coisas, porque até então eu era semianalfabeto, esse primeiro ano de cursinho foi muito bom pra mim. Lá eu estudei uns trechos de livros do Milton Santos, que acabaram virando referência pra gente, mas eu não lembro os nomes dos livros. Nessa época eu li também algumas coisas do Darcy Ribeiro. E, na parte artística, o Mário de Andrade era uma referência, que a Thabata trazia da Casa de Cultura da Penha e eu trazia do cursinho da Poli, pois eu tinha um professor de literatura que era uma bicha louca pelo Mário de Andrade. Ele foi um professor maravilhoso e por influência dele eu comecei a amar o Mário de Andrade. Mas, sinceramente, a gente não tinha muito estudo teórico, nossa formação política e conceitual veio muito mais pelas vivências mesmo, foi mais orgânico.

Antes de encerrar, eu gostaria ainda de contar um pouco das relações do ALMA com outros grupos de teatro da zona leste, entre 2004 e 2005. Um grupo que a gente já conhecia era o Dolores, a gente os conheceu na mesma época em que conhecemos o Lino Rojas⁸⁸, num período de mapeamento cultural da Zona Leste. O Dolores mudou pra caramba, na época eles não tinham espaço próprio, mas tinham certa arrogância, um desdém com o ALMA, faziam chacota com o nome do grupo e não nos respeitavam muito pelo fato de sermos muito jovens. Hoje eu entendo melhor o lado deles, mas lembro que tive um puta embate com o Luciano Carvalho e o Lino gostou da minha posição. O Luiz Carlos Moreira⁸⁹ também estava numa posição parecida com a do Luciano, porque tem esse lance de vaidade. Estava se discutindo a relação de formação de público e eu defendi que o primeiro passo era o artista não se ver separado do não artista. Por exemplo, às vezes a gente vai a espaços culturais mais centrais da cidade, onde se apresentam grupos que recebem fomento e a maior parte do público é de atores.

88 Lino Rojas (1942-2005), diretor teatral, fundador do grupo Pombas Urbanas.

89 Diretor teatral paulistano, do grupo Engenho Teatral.

Na época eu defendi uma coisa até radical, fiquei com raiva e quis fazer um discurso antagônico. Eu disse que não concordava com o fato da pessoa trabalhar só com arte, acho que era um pouco de preconceito meu, mas eu achava que o profissional não deveria ser pago por isso, pois na nossa conjuntura seria egoísta, já que era a classe trabalhadora que estaria sustentando tudo aquilo. Se você dá oportunidade pra um gari tocar um instrumento e ganhar por isso, claro que ele vai preferir largar aquele trampo pra fazer arte, quem não quer fazer arte, né? As pessoas não têm oportunidade, todo mundo quer fazer algum tipo de arte, quem realmente fala que não gosta, que não leva jeito, é porque não teve uma vivência, não é porque não tem aptidão. Então eles defendiam essa coisa da aptidão, “eu sou ator”, como se fosse um dom. Eles defendiam a categoria e o pagamento de ingresso: _Ah os cara vão ver jogo de futebol, mas não querem dar cinco reais pra ir ao teatro... E eu estava com a posição totalmente contrária, que a arte tinha de ser gratuita, que tinha de haver oficinas pra todo mundo poder criar arte. E as pessoas tinham uma postura do tipo “não vai sobrar vaga pra mim”, “já é tão fechado o mercado”. Lembro até que o Moreira disse: mas se trouxerem o Juca de Oliveira aqui ele dá um banho em vocês. Mas o que vale isso? Eu estava num momento Che Guevara, pau no cu da estética, o ideal é um propósito, se expressar, sem técnica mesmo. Eu sei que fui radical, hoje tenho outro pensamento em relação à profissão de ator, mas mesmo assim, ainda hoje é diferente do pensamento que eles defendiam na época, ter mais fomento é interessante, mas é preciso distribuir melhor os recursos, em vez de favorecer uma panela, que até hoje existe. Mas, enfim teve muitas conquistas, da Cooperativa Paulista de Teatro e do movimento de teatro de grupo, muita coisa mudou, hoje eu e o Luciano nos damos muito bem. O Dolores também mudou pra caramba, eles ficaram mais perifa, eu acho que teve uma puta influência do Tita Reis e da galera de Guaianases, eles saíram daquela situação meio de pedestal. O Dolores é uma referência pra mim, mas minha principal referência é o Pombas Urbanas. Apesar de hoje eu estar um pouco distante, eu acompanhei a história deles em Cidade Tiradentes desde o começo, quando o espaço deles não era nada, era um mercado abandonado. E ter conhecido o Lino foi muito bom, ele era uma pessoa super humilde, por mais que não fosse pobre. Além dele, tive contato também com o Adriano, enfim, todos de lá são muito bacanas.

Pra concluir eu quero dizer que todos os projetos do ALMA foram importantíssimos pra mim, me fortaleceram demais. Vejo que é uma coisa crescente, os integrantes se fortalecem e o grupo se fortalece também.

Um banho de luz da lua sobre a memória do coletivo ALMA: a experiência de Letícia Elisa Amoroso⁹⁰

Dentre os integrantes do Coletivo ALMA entrevistados para minha pesquisa de mestrado, Letícia é a mais jovem. No entanto, sua fala clara e precisa demonstra a maturidade que a atriz e arte-educadora desenvolveu na vida, *pari passu* com o trabalho no grupo. Com muita tranquilidade e expressando o mesmo amor que admira no grupo, ela recuperou parte de suas memórias no espetáculo *Antes que a Terra Fuja*, analisando-as à luz das atuais experiências no ALMA.

A flor com que a menina sonha
está no sonho?
ou na fronha?
A lua com que a menina sonha
é o lindo do sonho
ou a lua da fronha?

Sonhos de Menina. Cecília Meireles

Eu me chamo Letícia Elisa Lourenço Leal Amoroso, nasci na Mooca, São Paulo, no dia 02 de janeiro de 1989, tenho 24 anos e sou de capricórnio. Apesar de ter nascido na Mooca eu sempre morei em Santo André. Eu passei a vida toda na mesma casa, no mesmo lugar.

Eu conheci o ALMA por meio de um amigo meu, o Thiago Nascimento, isso foi na Escola Livre de Teatro de Santo André. Nós tínhamos acabado de entrar na escola e ele estava no ALMA substituindo um ator. Aí, por coincidência, uma atriz saiu e ele me convidou a entrar no grupo. Quando ele me convidou, ele falou assim: - olha, tem uma galera lá de Itaquera que tá fazendo um espetáculo sobre lixo e meio ambiente, e a ideia é eles venderem para escola, então, vamos nos agregar, porque é uma maneira da gente ganhar uma grana.

Eu gostei da temática e achei que vender espetáculo pra escola podia dar um bom retorno financeiro. Aí eu vim fazer o papel de Lua no espetáculo *Antes que a Terra fuja* e foi engraçado, porque assim que entrei no grupo, a gente já tinha uma

90 Entrevista com Letícia Elisa Lourenço Leal Amoroso, realizada na sede do Coletivo ALMA, na tarde de 1º de fevereiro de 2013. Transcrição de Luciana de Oliveira, transcrição de Alexandre Falcão de Araújo.

apresentação marcada, então eu tive dois ensaios para decorar o texto inteiro e estrear, numa apresentação em Piracicaba, na ESALQ/USP⁹¹, em 2007.

Essa experiência foi muito boa, nós viajamos juntos para Piracicaba e eu tive várias descobertas, foi muito legal para conhecer o grupo, se integrar. Durante a viagem eu vi que o trabalho não era nada do que eu tinha pensado, o lance era outra coisa, porque não tinha nada a ver com grana, não tinha nada a ver com escola, a percepção do meu amigo estava completamente equivocada. Na verdade, era melhor ainda do que eu tinha pensado, porque eu percebi que ali podia vingar um grupo de verdade, uma parceria, foi por isso que eu permaneci, me identifiquei com o grupo e decidi ficar.

No *Antes que a Terra Fuja*, desempenhei a função de atriz, com a personagem Lua. Me envolvi também na produção, divulgação e mobilização. O grupo tem bem forte a questão da mobilização: batemos porta a porta pra divulgar o espetáculo.

O espetáculo fala sobre a fuga da Mãe Terra, pois ela não aguenta mais tanto lixo, a humanidade tão alienada e consumista, agredindo a natureza. No espetáculo tinham planetas, satélites, o Sol e a Lua, e um ser humano, um catador de lixo.

Lidávamos de uma maneira bem personificada, trazendo a interpretação das personagens para estereótipos, figuras humanas. O espetáculo falava da relação que nós humanos temos com esse consumo desenfreado e o quanto isso interfere no meio ambiente de forma macro e nas relações, de forma micro.

No geral, o espetáculo tratava da poluição, do lixo, do aquecimento global, de todas as questões ambientais, de hábitos e relações, macro e micro. Mas o princípio do espetáculo foi para implantar a coleta seletiva, a reciclagem, nos prédios da COHAB José Bonifácio, COHAB II, então era muito forte o tema da conscientização para a implantação da coleta seletiva.

Esse espetáculo foi uma transformação absurda na minha vida, porque eu realmente não tinha consciência nenhuma, eu não sabia nada sobre o meio ambiente. Eu tinha 18 anos e era completamente alienada, então o espetáculo foi um aprendizado muito grande, porque, além da pesquisa que eu tive que fazer para poder falar sobre esses temas no espetáculo, as pessoas do grupo eram muito conscientizadas e muito envolvidas com estas questões, então eu também aprendi muito na convivência com o pessoal.

91 Escola Superior de Agricultura “Luiz de Queiroz”, da Universidade de São Paulo.

Eu me lembro de uma situação muito engraçada que, inclusive, foi na primeira viagem que eu fiz com o grupo: estávamos num restaurante para almoçar e eu sentei do lado da Thabata Ottoni, ela pediu um suco sem açúcar e sem canudo e eu achei aquilo um absurdo. “Como assim? Mas... sem açúcar e sem canudo?” Aquilo foi tão diferente para mim, e ali eu comecei a perceber onde eu estava pisando, perceber que o buraco era muito mais embaixo, que eu precisava mudar ações, ou melhor, não é que eu precisasse mudar, mas aquelas atitudes me interessavam. Eu percebi que eu podia mudar pequenas coisas no meu dia a dia e que isso podia fazer uma grande diferença, não só por conta da preservação ambiental, mas também por conta do meu corpo, por exemplo, perceber o quanto o açúcar realmente faz mal pra saúde. Além disso, tem coisas que a gente consome que não têm sentido algum, como o plástico do canudo, então, eram pequenas coisas de atitude do grupo, das pessoas, que foram me conduzindo pra um novo olhar, um novo tipo de pensamento, para reflexões sobre minha vida e minhas ações.

É interessante lembrar o processo de ensaio, porque eu sempre tive a dificuldade de morar em Santo André e vir para Itaquera, a condução era um problema, eu levava muitas horas para chegar. Mas, a gente ensaiava no Parque do Carmo, no caminho eu ia reclamando, porque demorava duas horas de viagem, mas chegando ao parque, era uma delícia, porque afinal de contas era um parque! Nós ensaiávamos aos finais de semana e eu me lembro muito do parque, dos exercícios superabertos que a gente fazia, pois por mais que houvesse uma estrutura prévia do espetáculo (afinal entrei no processo já em andamento), eu me sentia muito livre pra criar novos movimentos e danças. Havia uma imaturidade na direção da Thabata, mas eu me sentia parte integrante da construção disso tudo. A condução era confusa, mas a gente estava fazendo junto, isso foi bem legal, pois estimulou a autonomia nas criações e até nas conduções, pois havia a liberdade de propor atividades nos ensaios. Claro que sempre havia muitas discordâncias, figuras difíceis de trabalhar, alguns atritos etc., mas isso é completamente normal, todo grupo passa por isso e sempre tem uma figura que é “mais assim”, outra que é “mais assado”. Mas a gente conseguia uma harmonia, conseguia trabalhar e se divertir, se amar enquanto grupo, enquanto trabalho e projeto comuns, foi positivo.

Se houve contradição, a principal foi por conta das relações uns com os outros, às vezes, pela falta de delicadeza, falta de cuidado. Muitas pessoas acabaram saindo do processo por conta dessas relações difíceis, e acho que o principal motivo era a falta de delicadeza. Mas, em relação ao tema o grupo era muito coerente, na responsabilidade

com os materiais, com a reciclagem, na nossa postura e atitude em relação ao público. Era um espetáculo feito especialmente pra esse lugar, a COHAB II... ele nasceu muito ligado a esse lugar, então a gente conseguiu estabelecer relações muito fortes com o público daqui, nós e o público falávamos a mesma língua e tínhamos um objetivo muito claro. O espetáculo até foi para outros lugares e o diálogo também acontecia, a gente falou tanto pra um público de periferia, pra comunidades carentes, quanto para intelectuais da USP e o trabalho foi bem recebido em todos os locais. Mas nosso objetivo era muito mais focar aqui na COHAB José Bonifácio do que ter a pretensão de circular em vários teatros ou vários lugares. A gente trabalhava na simplicidade, olho no olho, porta a porta, divulgando um tema que a gente acreditava muito.

Uma cena que eu gostava muito e que falava muito diretamente com o público, era a cena da venda, quando a gente ofertava produtos. Era uma cena sedutora, encantada, mas que tinha toda a podridão de estimular o consumo e de falar sobre os produtos que a gente tinha no nosso lixo. Era uma cena bem improvisada, porque o nosso lixo não era composto por materiais fixos, a gente sempre mudava, então podíamos brincar e recriar a cena com os materiais novos que surgiam ali, e o público se identificava muito diretamente, porque era uma cena divertida.

Na cena vendíamos os materiais para a plateia. Eram produtos que todos tinham em casa: Nescau, sabão em pó, vassoura, então, isso gerava uma identificação, uma comunicação direta, era uma cena fundamental pra estabelecer a conexão sobre o que a gente tá falando.

O público se envolvia muito, tanto crianças, quanto adultos. As crianças se interessavam muito pelo espetáculo, não necessariamente pelo que se estava dizendo, mas elas ficavam muito envolvidas pela dança, pelo imagético e pelo estético, porque era tudo muito colorido, o figurino era muito interessante, todo feito de material reciclado. As crianças se envolviam ao ver que a caixinha do leite que elas tomam todo dia virava o figurino da Lua. Era bem lúdico, os personagens, os figurinos, e tinha muita música também, então, isso atraía muito o público infantil. O público adulto já era fisgado pelo texto e pela forma com que a gente relacionava os personagens lúdicos, as músicas e as cenas divertidas com um texto sério, de conscientização.

O texto em alguns momentos chegava mais no público e em outros chegava menos. Tinha trechos do texto que eu ainda achava muito teórico, mas dependia bastante do público. Por exemplo, lá na USP o texto chegou por completo, inteiro, inclusive pessoas se emocionaram com trechos difíceis do texto que eu, como atriz,

tinha dificuldade de falar, por conta da falta de bagagem, da falta de experiência com o tema. Então, em alguns lugares o texto chegava por completo e até causava emoção, mas aqui na COHAB, as cenas que chegavam mais eram as mais lúdicas. Para este público, algumas cenas não comunicavam mesmo porque eles não entendiam mesmo o que era o furo na camada de ozônio, aquecimento global, efeito estufa. São conceitos um pouco mais complexos que apareciam no meio do texto e geravam um ponto de interrogação, mas a gente chegava ao público por outro lugar, pelas imagens, pela construção da cena...

Ao final do espetáculo havia oficina com as crianças, de construção de brinquedos a partir de materiais reutilizados, e também bate-papo com os adultos. Eu ficava com as crianças, a gente fez bastante caxixi com potinho de Yakult e também “botão português”, que é um pedaço de papelão, com um furo no meio, onde se passa uma linha com cera e se cria um brinquedo bem interessante. Ou seja, brinquedos divertidos, feitos de papelão e embalagens plásticas reutilizadas.

Esse trabalho era uma delícia, porque as crianças já saíam do espetáculo querendo ver o figurino da Lua e descobrir como ele era feito, como a caixinha de leite virava uma roupa. O figurino cativava muito as crianças, aguçava a curiosidade, elas vinham em cima, tentando desvendar os materiais e a construção. Então, a gente possibilitava que elas colocassem a mão na massa e fossem protagonistas, fazendo o próprio brinquedo, e transformando a relação que elas tinham de que brinquedo precisava ser comprado. Isso alimentava uma autonomia, de poder construir seu próprio instrumento musical, um instrumento que, inclusive, elas viram em uso no espetáculo. Então, elas se sentiam parte integrante da peça que tinham acabado de ver e admirar. Era bom poder proporcionar essa consciência e, a partir do lixo, criar um brinquedo bacana. Eu me sentia muito satisfeita de poder ensinar isso, trocar experiência com eles.

Uma coisa interessante de se analisar na experiência do *Antes que a Terra Fuja* é que a gente fez tanto esse espetáculo, por tantos anos, que acabamos saturando um pouco do discurso. Então, passamos a transformar o espetáculo, deixa-lo um pouco menos discursivo e ir mais para o artístico, pra poesia. Claro que já havia ludicidade no espetáculo, mas ainda era carente em termos de linguagem teatral. E é relevante observar que esse processo estimulou a maior parte do elenco a buscar estudar teatro, porque ninguém era formado e mesmo assim a gente se arriscava a fazer. Hoje a maioria de nós é formada em teatro e estamos cada vez mais nos aprofundando nessa linguagem. Isso fomentou muito o grupo e as pessoas a se encontrarem, a decidir

caminhos, então digo que nesse processo nós mudamos muito, hoje amadurecemos nossa percepção estética, de discurso, de linguagem. Por exemplo, naquela época existiam lideranças bem marcadas, hoje, essas lideranças ainda existem, mas eu acho que está mais descentralizado, todo mundo põe mais a mão na massa, dividindo-se em frentes de trabalho. Claro que a gente não pode abandonar as lideranças, porque se a gente não tem isso, a organização fica prejudicada, mas hoje trabalhamos de forma mais conjunta, estamos todos muito mais a par das coisas que acontecem em todas as áreas, em todos os graus de atuação do coletivo. Inclusive eu, me integrei mais, participo mais ativamente não só como atriz, mas em todas as esferas. O grupo está forte porque os indivíduos se fortaleceram.

A forma como o ALMA cresceu é muito assustadora. Evoluímos muito. Começamos com espetáculos pra implantar a coleta seletiva nos prédios da COHAB II, hoje temos projeto aprovado na Lei Rouanet, pegamos projeto da ONU, isso demonstra que estamos muito mais maduros, e isso tudo de forma muito amorosa, que o grupo tem e traz consigo, de agregar pessoas que tem a ver com a proposta e com quem a gente se identifica. Então, a gente “tá na pilha”, com vários projetos, sempre escrevendo, sempre pegando coisas e conseguindo recursos, mas em geral, sem precisar lidar com as pessoas como se fôssemos uma empresa ou uma ONG (na visão que a gente tem de outras ONGs hierarquizadas), sempre mantendo a forma amorosa. A gente cresceu como associação, como amigos e como grupo.