

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA

A Identidade de uma Diretora

Trilhando os caminhos de
Mistério-Bufo:
Uma Arqueologia do Buraco Tropical

PORTO ALEGRE

2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA

A Identidade de uma Diretora

Trilhando os caminhos de

Mistério-Bufo:

Uma Arqueologia do Buraco Tropical

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Bacharel em Teatro, com habilitação em Direção Teatral.

Orientadora: Prof. Dra. Marta Isaacsson da Silva

Aluna: Karine de Almeida Paz

PORTO ALEGRE

2019

Dedico este trabalho à minha filha Anita de Almeida Restori, sem a qual eu jamais teria terminado esta escrita.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à minha mãe que sempre apoiou as minhas decisões e aceitou minhas escolhas.

Agradeço, também, à professora Marta Isaacsson pela orientação, pelos espaços e tempos, por me permitir sonhar e transformar sonhos em realidade.

Agradeço ao meu companheiro Marcelo Restori pelo incentivo e cooperação.

À Bia Diamante pelas conversas, corpos, textos e contextos.

À Oigalê Cooperativa de Artistas Teatrais por mostrar-me na prática aquilo que conhecia apenas em teoria, pelas experiências de grupo e pelo contato com o teatro popular.

À professora Camila Bauer por abrir o caminho para o encontro com a dramaturgia de Maiakovski.

Aos professores Flávio Mainieri e Patrícia Fagundes por instigar a curiosidade sobre a temática identidade.

Aos professores André Rosa, Celina Alcântara e Suzane Weber pelos espaços e tempos cedidos em suas aulas.

Aos amigos, Maílson Fantinel, Paula Emília Martins e Rodrigo Shalako pelas construções que ultrapassam as fronteiras da sala de ensaio.

Por fim, agradeço aos alunos-atores das turmas Atuação IV e Corpo e Voz IV Aloísio Dias, Camila Vergara, Eduardo Cardoso, Eduardo Schimidt, Fábio Cuelli, Gerson Oliveira, Guilherme Conrad, Laura Leal Pinós, Leonardo Jorgelewicz, Manuela Miranda, Marcelo Mertins, Márcia Metz, Naomi Luana, Nicolas Vargas, Patrícia Schoeller, Raíza Auler Rolim, Ralph Duccini, Raysa Santos, Regina Ferrari, Rodrigo Kão Rocha e Samanta Della Passe que disponibilizaram seus corpos para a materialização de *Mistério-Bufo*.

A nossa vida existe verdadeiramente no excedente da herança que recebemos. O que vivemos do passado não é nosso, não somos nós. A nossa vida começa exatamente no ponto em que se inicia a nossa libertação, ou já no esforço que fazemos para nos libertar das nossas heranças espirituais. Só daí em diante começamos a viver a nossa personalidade. Aquele que não tem forças para essa libertação, para criar a sua vida e fazer dela uma força nova, esse na sua humilde submissão não é um homem vivo. É espectro do passado.

Graça Aranha

RESUMO

O presente trabalho apresenta uma reflexão sobre a busca da autora em compreender o ofício da direção teatral e a formação da sua identidade como diretora de teatro. Neste percurso ela aborda um estudo sobre o conceito de identidade nas esferas pessoal, nacional e artística a partir da análise do processo de montagem de *Mistério-Bufo: uma arqueologia do Buraco Tropical*.

PALAVRAS-CHAVE: Direção, Identidade, Teatro de Rua, Mistério-Bufo, Vladimir Maiakovski, Oswald de Andrade, Antropofagia, Tropicália, Brasil.

ABSTRACT

This written presents a reflection about the authoress search to understanding the theatrical direction profession and the formation of her identity as a theater directress. In this course she approaches a study about the concept of identity in the personal, national and artistic spheres from the analysis of the assembling process of *Mistério-Bufo: uma arqueologia do Buraco Tropical*.

KEYWORDS

Direction, Identity, Street Theater, Mystery-Bufo, Vladimir Maiakovski, Oswald de Andrade, Anthropophagy, Tropicália, Brazil.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 - Vladimir Maiakovski	17
Figura 2 – Oigalê apresentando O Baile dos Anastácio no centro de Porto Alegre	29
Figura 3 – Grupo de modernistas	41
Figura 4 - Registro fotográfico de O Rei da Vela por Fredi Kleemann	45
Figura 5 – Capa do disco Tropicália	46
Figura 6 – Obra Tropicália de Helio Oiticica	48
Figura 7 – Cena do Filme Terra em Transe de Glauber Rocha	50
Figura 8 – Croqui de Maílson Fantinel para figurino do Português.....	54
Figura 9 - Croqui de Maílson Fantinel para figurino da Inglesa.....	57
Figura 10 - Croqui de Maílson Fantinel para figurino do Francês.....	58
Figura 11 - Croqui de Maílson Fantinel para figurino do Alemão.....	62
Figura 12 - Croqui de Maílson Fantinel para figurino do Italiano.....	63
Figura 13 - Croqui de Maílson Fantinel para figurino do Russo	66
Figura 14 - Croqui de Maílson Fantinel para figurino do Americano	66
Figura 15 – Colagem das profissões das impuras feita pela autora com imagem do filme Macunaíma ao centro	68
Figura 16 – Representação de espetáculo de <i>Commedia dell'arte</i>	85
Figura 17 – Parangolé de Helio Oiticica.....	86
Figura 18 – Detalhe da calçada da Rua dos Andradas.....	88
Figura 19 – Oficina com Adriano Lurissevich	100
Figura 20 – Registro de ensaio	104
Figura 21 – Registro de apresentação –Indígena	109
Figura 22 – Resgistro de apresentação - Puros	110
Figura 24 – Re gistro de Apresentação – Impuras construindo a arca	111
Figura 23 – Registro de Apresentação – Casal Mídia	111
Figura 26 – Registro de apresentação – Cena do Milagre.....	112
Figura 25 – Registro de apresentação – Cena da Tortura	112
Figura 27 – Registro de apresentação – Orixás	113

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	10
O ENCONTRO COM O TEXTO DE MAIAKOVSKI	15
ENCONTRANDO IDENTIDADE(S)	23
OIGALÊ E O ENCONTRO COM O POPULAR	28
O ENCONTRO ENTRE A GRANDE E A MINHA PEQUENA HISTÓRIA	33
CONCEBENDO A ENCENAÇÃO	39
SOBRE O PROCESSO DE ENSAIOS	92
CONSIDERAÇÕES FINAIS	114
REFERÊNCIAS.....	119
ANEXO I.....	123

APRESENTAÇÃO

Oi!

Tudo bem?

Muito prazer!

(caso a gente ainda não se conheça)

Meu nome é Karine de Almeida Paz. Sou estudante universitária, ingressei no curso de Teatro do Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul em 2010. Sou branca, cabelos e olhos castanhos. Tenho vinte e nove anos, um metro e setenta de altura, peso cerca de sessenta quilos. Sou do signo de touro. Nasci em Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Sou filha única. E, em breve, farei parte dos cerca de 15,3%¹ da população brasileira que possuem diploma de nível superior. Dos quais cerca de 53% são mulheres.

Após a entrega deste trabalho, o último necessário para a conclusão do curso de Bacharelado em Teatro com habilitação em Direção Teatral, estarei apta, ou não, a receber um papel que certificará a minha capacidade para desenvolver a profissão de...

Bacharela em Teatro?

Bem... talvez seja melhor direcionarmos a nosso foco para a habilitação escolhida e reescrever a frase a partir da ideia de que estarei capacitada a "...desenvolver a profissão de Diretora de Teatro". E o que isso significa exatamente? O que faz um diretor de teatro? O que me faz uma diretora de teatro?

Durante seis anos frequentando o ambiente acadêmico tentei compreender as atribuições desse ofício. Acreditava ser possível encontrar um método, uma receita, um manual ou guia, uma lista de procedimentos, um passo-a-passo em 10 lições, qualquer coisa que ensinasse a dirigir um espetáculo teatral. Não encontrei. Muitos dos encenadores que li falam que não há formas pré-definidas, que cada processo é único e as trajetórias são definidas durante o percurso. É preciso agir intuitivamente, buscar respostas para diferentes perguntas sem que seja possível prever quais serão os resultados.

Uau... como assim? É isso o que "grandes nomes do teatro" têm para me dizer? Que decepção! Por que razões, então, fazer um curso de graduação em direção teatral? Ostentar

¹ Conforme dados da Pesquisa Nacional de Amostra de Domicílios (PNAD) realizada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) em 2016. FONTE

<https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101551_informativo.pdf> visitado pela última vez em 21/06/2019

um diploma universitário? Não era exatamente esse o meu objetivo quando decidi concorrer a uma vaga na universidade. Eu procurava conhecimento, desejava obstinadamente desvendar os mistérios do fazer teatral. Será que algo vai mudar quando eu receber o tal papel em minhas mãos? Algum mecanismo será acionado e, imediatamente, me fará reconhecer a nova condição? Acontecerá algum fenômeno cósmico, místico ou científico que me fará perceber que, a partir daquele instante, eu passarei a ser uma Diretora de Teatro? Parece-me pouco provável.

Em uma das primeiras conversas que tive com minha orientadora, lembro de comentar sobre a oportunidade de retornar ao quarto semestre do curso e recordar como era quando eu estava matriculada nas disciplinas referentes aquele período. Marta falou que de lá até aqui eu havia me transformado e por isso enxergava o mundo com outros olhos. Não tenho certeza se naquele momento compreendi o significado da sua observação. Talvez, ainda não compreenda. No entanto, suas palavras fizeram-me prestar atenção aos aspectos que haviam se transformado e me transformado.

Em 2011, eu estava regularmente matriculada nas atividades pedagógicas referentes ao quarto semestre do curso, estava com vinte e quatro anos, fazia aulas de dança contemporânea, ingressava em uma pesquisa de iniciação científica, começava a trabalhar em um grupo de teatro de rua e vivia as primeiras experiências voltadas para a área da direção. Em 2014, já não fazia mais aulas de dança nem participava da pesquisa, tampouco integrava o grupo de teatro de rua. Eu me encaminhava para a conclusão do curso de graduação em direção teatral e estava concentrada no processo de criação do último exercício de montagem previsto no currículo.

De um tempo a outro as circunstâncias haviam mudado, eu realizava outras atividades, frequentava outros espaços e convivia com outras pessoas. Ao olhar para o passado refiz os caminhos que percorri entre esses dois tempos e percebi que ao longo do percurso as circunstâncias se mantiveram em constante transformação e, em cada situação, eu assumi diferentes posturas. Em meio a muitas variantes uma constante permanecia, a minha obstinação em desvendar os mistérios do fazer teatral. No decorrer dessa busca ocupei algumas vezes a posição de diretora na construção da cena teatral, desenvolvendo cada processo de maneira singular e atingindo resultados diversos, conforme as propostas recebidas. Neste resgate de minhas memórias reconheci que durante esse deslocamento eu estava gradualmente me transformando em uma diretora de teatro.

Procurarei seguir esta reflexão compartilhando algumas das experiências que vivi entre esses dois tempos e descrevendo como elas me fizeram compreender as palavras daqueles que escreveram sobre o ofício da direção teatral. Darei ênfase ao processo de montagem de *Mistério-Bufo: Uma Arqueologia do Buraco Tropical*. A encenação propunha adaptar a obra *Mistério-Bufo: um retrato épico, heroico e satírico de nossa época*, de Vladimir Maiakovski ao contexto brasileiro e refletir sobre o processo de formação e representação da identidade nacional do Brasil a partir do conceito de Antropofagia proposto por Oswald de Andrade.

Escolho esse trabalho pois há uma determinação regimental que convoca o aluno-diretor a refletir em seu TCC sobre o último exercício de montagem desenvolvido no departamento e a encenação atendeu a esse requisito, correspondendo a atividade de Estágio de Montagem II. Essa resolução me deixava um pouco temerosa de que este espaço de reflexão ficasse circunscrito ao processo de montagem realizado no Estágio e não contemplasse os aprendizados absorvidos durante a minha passagem pela academia. No entanto, no transcorrer desta escrita reconheci que seria impossível dissociá-lo do restante do curso, já que sua concepção reúne uma síntese de experiências vividas e conhecimentos apreendidos durante esse percurso. Nos capítulos que seguem pretendo mapear como os caminhos foram traçados desde os primeiros impulsos até ele ser apresentado publicamente nos dias 16, 17 e 18 de dezembro de 2014 na Praça da Alfândega em Porto Alegre.

Começarei falando sobre a minha participação na pesquisa orientada pela professora Camila Bauer, a qual propunha um estudo sócio-semiótico sobre as vanguardas estéticas do início do século XX na Europa. Destaco essa passagem, pois nesse ambiente fui apresentada ao texto de Maiakovski. Assim, no referido capítulo, além de falar sobre os motivos que me encaminharam até a pesquisa, farei um breve estudo sobre a dramaturgia, explorando a sua narrativa, as referências utilizadas pelo autor e estabelecendo algumas relações entre a obra e o contexto político e social em que foi escrita.

O próximo capítulo irá abordar o conceito de identidade, temática que esteve presente em muitos dos trabalhos que participei. Nele tentarei estabelecer uma definição do termo, privilegiando os estudos realizados por Stuart Hall associados ao conceito de performatividade proposto por Judith Butler. Não tenho como garantir se chegarei a um resultado satisfatório em razão da complexidade do estudo, mas procurarei desenvolver a ideia de que a identidade é um processo em constante transformação, uma construção

narrativa que define o que somos, nos diferenciando ou nos aproximando uns dos outros conforme características específicas. Também tentarei explicar como elas são formadas e quais as suas implicações dentro da estrutura social em que estamos inseridos.

Seguirei falando sobre a minha passagem pelo grupo Oigalê, com o qual vivenciei a experiência do teatro de rua. Nesse capítulo irei descrever como o trabalho com o grupo transformou a minha forma de compreender o significado da palavra teatro. Trarei a ideia de Eugênio Barba de teatro como um lugar de parada, uma ilha onde se encontram diferentes corpos. Trabalhar com o grupo me permitiu, encontrar diferentes públicos, lugares e coletivos de teatro. Esses encontros fizeram com que eu entrasse em contato com a ideia de comunhão ligada às origens rituais do teatro e compreendesse o seu aspecto religioso de reconectar com o outro e com o mundo em oposição à lógica capitalista que individualiza e privatiza. Assim, ressaltarei as ideias de Antonin Artaud sobre ritual, Mikhail Bakhtin, sobre a transição do sentido de coletividade e individualidade durante a passagem da Idade Média para a Renascença, e o conceito de Arte Pública, emprestado das artes visuais por Amir Haddad para definir a realização de um espetáculo acessível física e financeiramente a qualquer pessoa.

No capítulo seguinte irei discorrer sobre as motivações imediatas que me levaram a escolher *Mistério-Bufo* para ser a dramaturgia que sustentaria o último trabalho de direção que eu realizaria dentro da universidade. Farei um breve relato sobre o contexto político que estávamos atravessando entre o final de 2012 e início de 2014, o qual possuía algumas semelhanças com o contexto russo de 1917, por caracterizar um momento de crise de identidade, em que a população não conseguia se identificar com a forma como a nação a qual pertencia estava sendo representada. Falarei sobre o valor simbólico das identidades nacionais enquanto instituição que mantém a sensação de coletividade e sobre o papel dos artistas e intelectuais na sua construção e possibilidade de transformação, resgatando o conceito de performatividade proposto por Butler.

Por fim descreverei o processo de montagem do espetáculo. Primeiramente abordarei a concepção. Falarei sobre a formação da identidade brasileira, sobre os movimentos modernista e tropicalista que tentaram reivindicar uma outra identidade que não aquela estabelecida pela história oficial da nação. Traçarei uma linha histórica a partir da narrativa oficial da nação onde mostrarei as diferentes identidades assumidas pelo Brasil. Tentarei explorar os conceitos de Antropofagia teorizado por Oswald de Andrade e de Carnaval, a partir

da perspectiva de Mikhail Bakhtin, que sustentam a montagem e demonstrar como eles foram transpostos para a encenação.

No último capítulo falarei sobre o processo de ensaios e apresentações. Relatarei as dificuldades atravessadas no decorrer desse caminho e as soluções encontradas para superá-las. Contarei como aconteceu a aproximação do meu Estágio de Montagem com as turmas de Atuação IV e Corpo e Voz IV e como a interferência de outros corpos transformaram as imagens que permeavam o meu pensamento.

O ENCONTRO COM O TEXTO DE MAIAKOVSKI

Ingressei na universidade em 2010 sem saber ao certo o que iria encontrar, mas acreditava saber o que estava procurando. Após mais ou menos dez anos de dedicação ao estudo do teatro sentia falta de conhecimentos teóricos e confiava que esse seria o espaço ideal para encontra-los. O curso de Teatro da UFRGS oferece formação em duas áreas: Licenciatura e Bacharelado, essa última subdivide-se em duas opções de habilitação: Atuação e Direção. Embora eu ainda não soubesse, a minha escolha pela ênfase do curso em direção marcaria o início do processo de criação de *Mistério-Bufo: Uma Arqueologia do Buraco Tropical*.

Essa decisão levou-me a procurar, entre tantas possibilidades, o projeto de pesquisa da professora Camila Bauer, o qual propunha um estudo sócio-semiótico sobre as vanguardas teatrais do início do século XX na Europa. Eu confiava que participando desse grupo estaria qualificando a minha formação como diretora, pois sendo o espetáculo teatral constituído por uma combinação de signos sobrepostos e a semiótica a ciência que estuda os signos, ampliar meus conhecimentos nessa área iria me auxiliar a ter mais propriedade sobre os elementos que sustentam a construção do discurso cênico. Naquele ambiente fui surpreendida ao ser apresentada ao texto que utilizaria no meu último exercício de direção cênica realizado durante a graduação.

A pesquisa começou em 2011, éramos um grupo composto por quatro pessoas: três alunas e uma professora. No princípio, líamos e discutíamos em conjunto textos sobre teoria semiótica e sobre os movimentos artísticos emergentes na Europa no início do século XX. Lembro de ficar intrigada com o surgimento sincrônico em diferentes países de movimentos artísticos que estavam baseados em princípios comuns, como a busca pelo primitivo, a renovação da língua, a rejeição ao passado recente, ao academicismo teórico, às obras clássicas, à arte da aristocracia e à velha retórica. Parti a procura de respostas e comecei a encontrá-las depois que cada uma de nós escolheu um movimento específico para direcionar o foco da sua pesquisa. Manuela optou pelo *Surrealismo*. Manoela, pelo *Dadaísmo*. E, eu, por um afeto instintivo nutrido pela Rússia, escolhi o *Cubofuturismo*.

O movimento *cubofuturista*, surgido no contexto da Revolução Socialista de 1917, buscava contribuir com o processo revolucionário e estabelecer uma nova forma de fazer arte: mais popular, voltada à classe operária e ligada aos temas emergentes naquele contexto.

Desde meados do século XIX, a Rússia enfrentava uma série de revoltas populares. O povo vivia em situação de ignorância e pobreza medievais. A imagem da monarquia estava enfraquecida. Tanto a população rural quanto a urbana estavam insatisfeitas com as medidas adotadas pelo czar. No campo, os servos, recém libertos, haviam recebido metade da terra que cultivavam e ainda tiveram que pagar por ela. A população rural representava cerca de 85% do total e muitos camponeses migraram para os centros urbanos em busca de melhores condições para viver. Nas cidades, porém, a situação do proletariado era quase tão cruel quanto a do campesinato. Os operários sobreviviam com baixos salários e em condições de trabalho e moradia indignas.

O povo saiu às ruas para reivindicar melhores condições de trabalho e moradia. Em 22 de janeiro de 1905, no episódio conhecido como Domingo Sangrento, cerca de 200 mil cidadãos foram atacados com armas de fogo pelos militares durante uma passeata. Esse fato desencadeou uma série de novas manifestações e o aumento da ocorrência de atos violentos. A participação na I Guerra Mundial agravou a situação do país. Havia escassez de todos os suprimentos. Em 1917, o czar perdeu o apoio do exército e abdicou do trono. A insatisfação geral e o clima de instabilidade política haviam deixado o povo receptivo à propaganda socialista. O partido aparecia como uma promessa de governo capaz de solucionar os problemas enfrentados pelos trabalhadores em frente ao acelerado processo de industrialização.

Diante da instabilidade política e da possibilidade de transformar o modo como se estruturava a sociedade russa, muitos artistas e intelectuais estavam engajados em difundir as ideias de Karl Marx e Friedrich Engels, cujos livros eram proibidos na Rússia naquele período. Merece destaque o trabalho de Vladimir Maiakovski que, aliado a David Burliuk, Velimir Khlebnikov, Alexsiei Krutchônik e Vsévolod Meyerhold, integrava o movimento *Cubofuturista*. Eles pretendiam estabelecer uma arte moderna que pudesse configurar uma sociedade moderna, sem classes, assim como era defendido no *Manifesto Comunista*. Portanto, procuravam inserir os temas, ritmos e propósitos da revolução em suas obras, adaptar a arte à velocidade e praticidade da vida moderna, em consonância com a velocidade do processo de desenvolvimento industrial e com a mudança na noção de tempo e espaço

que os novos meios de transporte e comunicação produziram, tornando-a utilitária, tal como a ciência e o trabalho.

Figura 1 - Vladimir Maiakovski



Fonte: <https://www.comunidadeculturaearte.com/o-futurista-vladimir-maiakovski/> Acesso em: out 2018

Maiakovski, um dos mais dedicados, trabalhava ininterruptamente produzindo charges em cartazes que eram distribuídos nas ruas e levavam à população as notícias mais recentes com maior velocidade que os jornais. As ruas, além do material impresso, também recebiam a presença dos cubofuturistas que, frequentemente, apareciam fantasiados de maneira excêntrica. Segundo Ripellino (1986, p. 22) eles tinham “o gosto do exibicionismo teatral”, promoviam noitadas hilariantes, debates fervorosos, recitavam poemas e provocavam incontáveis tumultos ao contestar a ordem social vigente. Eles consideravam que a rua era o espaço ideal para se comunicar com as grandes multidões. Não por acaso ela era palco das mais diversas manifestações, desde passeatas e protestos até eventos espetaculares, os quais simulavam grandes vitórias nacionais e reuniam milhares de pessoas

em praça pública. Os cubofuturistas acreditavam que sua arte deveria ser apresentada nas ruas e servir como meio para aproximar as massas trabalhadoras do pensamento marxista, conquistar o apoio da população à causa revolucionária e estimular a imaginação do povo em direção a criação de outras realidades possíveis. Movido por essas intenções, Maiakovski produziu cartazes, poemas e alguns textos para teatro, entre os quais *Mistério-Bufo: um retrato heroico épico e satírico de nossa época*.

Mistério-Bufo é a nossa grande revolução, condensada em versos e em ação teatral. Mistério: aquilo que há de grande na revolução. Bufo: aquilo que há nela de ridículo. Os versos de Mistério-Bufo são as epígrafes dos comícios, a gritaria das ruas, a linguagem dos jornais. A ação de Mistério-Bufo é o movimento da massa, o conflito das classes, a luta das ideias: miniatura do mundo entre as paredes do circo. (MAIAKOVSKI, 1921 *apud* RIPPELINO, 1986, p. 77)

A dramaturgia faz uma releitura da História sob a perspectiva da luta de classes ao narrar a viagem do trabalhador proletário em direção à Terra Prometida. A fábula inicia em um dos polos da Terra, onde sete pares de puros, representando cidadãos nacionais, e sete pares de impuros, trabalhadores sem pátria, encontram-se no único lugar que permaneceu seco após um grande dilúvio. Para salvarem suas vidas os impuros constroem uma embarcação. Os puros, sem as habilidades necessárias para fazer o mesmo, convencem os impuros a levarem-nos em sua arca. Já em segurança a bordo do navio, os impuros preparam-se para compartilhar os alimentos que levaram consigo. Os puros, famintos, planejam um golpe, nomeiam o Negus Abissínio líder soberano do navio e confiscam todos os alimentos. Ao perceberem que o Negus estava comendo tudo sozinho, os puros convencem os impuros a destituí-lo, jogando-o ao mar, e propõem organizar uma forma de governo mais igualitária. A república é proclamada, mas para os impuros ela revela-se tão injusta quanto o regime anterior. Revoltados, os impuros jogam os puros ao mar, porém já não há mais alimentos. Eis que, caminhando sobre as águas, aproxima-se um homem que diz para eles seguirem viagem até a Terra Prometida, pois lá encontrarão comida em abundância.

Os impuros, então, abandonam o barco e iniciam a segunda fase da jornada. Em direção ao novo destino, passam pelo Inferno, onde os diabos alegram-se com a chegada de novas presas. Ao ouvir as atrocidades ocorridas na terra, que fazem as torturas infernais parecerem brincadeiras de criança, os diabos apavoram-se e deixam os impuros seguirem seu caminho. Eles fazem sua próxima parada no Céu, onde encontram anjos bordando as iniciais

de Cristo nas nuvens. São recebidos por Matusalém, que lhes oferece um farto banquete de nuvens. Indignados com a monotonia e com o minguido jantar, os impuros abandonam as paragens celestiais. Por fim, deparam-se com os portões da Terra Prometida. Dentro de suas fronteiras identificam monumentos de diferentes lugares do mundo misturados e em ruínas e percebem que a tal Terra Prometida é a mesma que já habitavam, porém revolvida pelo dilúvio da revolução. A água havia secado. O solo voltara a florescer. As coisas não possuíam mais donos e estavam à disposição para serem usadas na construção de um futuro em que homens e máquinas viveriam em harmonia.

O roteiro de *Mistério-Bufo* segue a mesma estrutura narrativa dos mistérios medievais. Os quais eram muito populares na Europa durante a Idade Média e foram utilizados durante séculos pela Igreja Católica para difundir a mitologia Cristã. Seguindo uma estrutura processional contavam as histórias da Bíblia e das vidas dos santos. Utilizavam carros-plataforma que eram estacionados consecutivamente diante dos espectadores, ou instalavam pequenos palcos nas praças e pátios das igrejas por onde o público transitava. Os lugares representados, geralmente, mantinham uma mesma disposição, passando pela Terra, Inferno e Paraíso sendo que cada estação apresentava parte da narrativa em quadros independentes.

Maiakovski, com o objetivo de denunciar as condições medievais enfrentadas pela Rússia no início do século XX, apropriou-se da linguagem do bufão para satirizar os Mistérios Medievais. O bufão era uma figura controversa, ao mesmo tempo repudiada e adorada. Ele divertia o povo com suas zombarias enquanto fazia severas críticas à sociedade. Por estar localizado em uma posição social marginalizada, seus discursos e profanações não eram levados a sério, embora não deixassem de ser escutados. Tratava desde temas sexuais e escatológicos até políticos e morais. Escondidos e protegidos sob a máscara do louco, os bufões tinham permissão para revelar as verdades do mundo.

Assim, Maiakovski fez a síntese de duas manifestações aparentemente contraditórias e muito populares durante a Idade Média para expor a dura realidade de seu país. Satirizando o episódio bíblico do dilúvio, transportou para um universo criado metafórica e metonimicamente a discussão sobre as formas de poder e dominação que incidiam sobre a Rússia. Segundo o próprio autor, o texto é apenas um esquema para ser reescrito de acordo com a época e o lugar a ser encenado. No contexto original, o engajamento político da obra foi duramente criticado e a montagem enfrentou inúmeras dificuldades. A dramaturgia foi considerada incompreensível para as grandes massas, levando Maiakovski e Vsévolod

Meyerhold, diretor da encenação, a percorrerem os sindicatos lendo e debatendo o texto com os operários. Mesmo assim, após poucas apresentações, ele foi proibido.

Escrita para as comemorações de um ano da Revolução, a obra foi elaborada para ser também revolucionária. Maiakovski, sob influência do movimento simbolista, escreveu a dramaturgia em versos, compondo as falas minuciosamente para obter as melhores combinações sonoras e evitando reproduzir velhos clichês poéticos (*apud* TELES, 2009, p. 161). Ele acreditava que o movimento *cubofuturista* tinha o compromisso literário de renovar a língua, embora discordasse de propostas como a linguagem *zaúm*². Defendia que as experiências com a linguagem deveriam estar diretamente relacionadas ao contexto social e construir um discurso coerente, capaz de estabelecer uma comunicação efetiva com o interlocutor. Em uma carta de 1922 propunha uma revisão no vocabulário que incluía a renovação semântica das palavras e dos nexos, a substituição da métrica convencional da poesia pela polirritmia da língua e uma revolução da sintaxe. A renovação da língua seria parte fundamental para constituir uma nova sociedade, sendo temática constante nos discursos das vanguardas estéticas do início do século XX.

A obra *Dadá*, por exemplo, caracterizou-se pela destruição da linguagem vigente, ausência de unidade e coerência, livre associação de palavras, irracionalismo, improvisação, simultaneidade, acaso e desordem, em uma busca pelo mundo pré-lógico, como o da criança, que ainda não possui palavras. “DADÁ é a insígnia da abstração; [...]. Eu destruo as gavetas do cérebro e as da organização social” (TZARA *apud* TELES, 2009, p. 181). “Eu sou contra os sistemas, o mais aceitável dos sistemas é aquele que tem por princípio não ter princípio nenhum” (TZARA *apud* TELES, 2009, p. 183). Representados por Hugo Ball, Richard Huelsebeck, Hans Arp, Marcel Janco, Tristan Tzara, Francis Picabia, Max Ernst, Marcel Duchamp, os dadás condenaram as hierarquias intelectuais, investigaram o uso da palavra sem significação, à margem do controle consciente, empregando processos como recorte, colagem e escrita automática, bastante explorada pelos surrealistas mais adiante.

Nas figuras de André Breton, Louis Aragon e Philippe Soupault, os surrealistas passaram a investigar os mistérios do inconsciente, buscando libertar o homem do domínio da palavra, da lógica, da razão, da inteligência crítica, da família, da pátria, da moral e da

² O *Zaúm*, criado por Khliébnikov, é uma linguagem que pretendia atingir emocionalmente o público sem que esse compreendesse o seu significado. Para isso “revitalização de raízes arcaicas somadas a novos afixos. Ou justaposição de radicais cuja etimologia comum em geral se perdeu” (PORMORSKA, 1972, p. 127).

religião. “Ao niilismo dadaísta opunham agora o conhecimento total do homem” (TELES, 2009, p. 216). Procuraram reencontrar o homem primitivo, ainda não moldado pela sociedade, independente das construções psicológicas e culturais. Em seus estudos, recorreram às teorias de Freud e Marx, à magia, ao ocultismo, à alquimia medieval, exploraram o inconsciente, o sonho, o maravilhoso e o sono hipnótico para protestar contra o domínio do homem pelo homem e pelas religiões, a partir de uma revalorização do passado. No teatro, Antonin Artaud defendia a realização de um espetáculo que afetasse o homem como um todo, ultrapassando os limites da construção dialógica e estabelecendo uma linguagem “feita para os sentidos” (ARTAUD, 2006, P. 37). E, para ele, as palavras não falavam aos sentidos. A lógica, a palavra e a razão haviam levado o homem a tal ponto de insensibilidade que era necessário um teatro que despertasse nervos e coração.

Se os cubofuturistas tinham um certo encanto pelo desenvolvimento tecnológico, acreditando em um futuro no qual homens e máquinas poderiam viver em harmonia e os surrealistas buscavam resgatar o passado para reconectar os seres humanos sem a mediação de artifícios criados para a comunicação, “Para os dadaístas, entretanto, não havia passado, nem futuro: o que havia era a guerra, o nada; e a única coisa que restava ao artista era produzir uma antiarte, uma antiliteratura: “Dadá não significa nada” (TELES, 2009, p. 170). Eles reconheciam que o avanço dos recursos tecnológicos havia produzido a mais devastadora guerra da história, contabilizando mais de 17 milhões de mortos e 20 milhões de feridos. Se a tecnologia, dita lógica e racional, que inevitavelmente conduziu o homem ao progresso, tinha produzido uma guerra tão monstruosa, então, era preciso questioná-la e, conseqüentemente, a sociedade que a havia construído.

No final do século XIX, o nacionalismo tornava-se uma nova força. Em 1829, a Grécia havia conquistado a sua independência. Em 1848, no episódio conhecido por Primavera dos Povos, ocorreram levantes em toda a Europa a favor da liberdade das nações. Em 1870, Itália e Alemanha finalizavam a unificação de seus territórios. Através de guerras ou acordos, novas fronteiras foram desenhadas e diferentes regiões integradas. A necessidade de que as distintas áreas possuíssem interesses comuns, principalmente econômicos, fez com que a ideia de nação fosse difundida. A soberania do Estado Nacional não deveria ser propriedade particular do governante, mas a incorporação da vontade do povo que habita dentro de seus limites territoriais.

Um forte sentimento de identificação nacional era insuflado, de modo a valorizar “[...] as qualidades singulares e a história de um determinado povo, promovendo o ódio entre as nacionalidades” (CAMPOS; MIRANDA, 2000 p. 187). O sentimento nacionalista exacerbado conduziu às guerras de expansão e desencadeou um conflito de proporções mundiais. Configurava-se um contexto global de crise. Em meio a uma Europa devastada pela I Guerra Mundial, as vanguardas europeias emergiram na tentativa de compreender as transformações provocadas pela nova organização política que estava sendo delineada e as consequências da demarcação de novas fronteiras. Nesse contexto *Mistério-Bufo*, como um esquema, “uma miniatura do mundo entre as paredes do circo” traçava um panorama da organização global daquele período e localizava a posição que a Rússia ocupava dentro dela.

Quase um século depois, o texto chegou em minhas mãos fascinando-me desde a primeira leitura. Quanto mais o tempo passava mais eu me envolvia com ele, sem jamais acreditar na possibilidade concreta de encena-lo. Sua montagem sugere uma estrutura grandiosa. Apenas a quantidade de atores seria um impedimento. Colocar trinta personagens em cena ao mesmo tempo? Impossível! Contudo, naquele momento, foi um importante objeto de estudos. Além de alimentar minha imaginação sobre uma possível encenação, contribuiu para me fazer entender que as múltiplas manifestações estéticas das vanguardas do início do século XX foram resultado das diferentes maneiras como eram representadas suas identidades, conceito que será tratado no capítulo a seguir.

ENCONTRANDO IDENTIDADE(S)

Presente na minha trajetória acadêmica, de maneira consciente, desde o início de 2011, quando eu frequentava o 3º semestre do curso, a questão da identidade foi uma espécie de fio condutor dessa caminhada. Fui interpelada por ela, e a interpelei, em diferentes espaços e tempos. Em cada momento estabelecemos diálogos diferentes, complexificando as compreensões e questionamentos que fazíamos uma sobre a outra.

A primeira vez que nos encontramos foi na disciplina de *Drama Brasileiro*, ministrada pelo professor Flávio Mainieri. No transcurso das suas aulas, fomos instigados a pensar sobre a representação da identidade cultural brasileira, comparando diferentes momentos da história com as manifestações artísticas produzidas em cada período. O assunto me causou tanto interesse que o transporte para a pesquisa que estava desenvolvendo em colaboração com a professora Camila Bauer, buscando compreender a relação entre a reconfiguração da identidade nacional russa e o movimento *cubofuturista*. No ano seguinte passei a integrar o elenco de *Andróginos*, trabalho dirigido pela aluna-diretora Isandria Fermiano que discutia a construção de identidade de gênero. Em 2013, a obra *Entre Quatro Paredes*, de Jean-Paul Sartre, que aborda a formação da identidade a partir da relação com o outro, me atravessou em um exercício de encenação proposto na disciplina de *Atelier I*. No semestre seguinte, na disciplina de *Atelier II*, recebemos da professora Patrícia Fagundes a tarefa de realizar uma encenação, com dramaturgia construída em sala de ensaio, a partir da temática identidade. O trabalho transformou-se em *Se(r)*, meu *Estágio de Montagem I*, o qual buscava investigar como são formadas as identidades pessoais, abordando-as como um processo de “narrativização do eu” (HALL, 2008, p. 109). Desde então voltei a pensar sobre a representação da identidade cultural brasileira e a construção de identidades coletivas através da montagem de *Mistério-Bufo*. Por fim, passei a tentar compreender as interferências que identidades individuais e coletivas exercem umas sobre as outras. Como formamos e somos formados pelo meio em que estamos inseridos. Ou deveria dizer como transformamos e somos transformados pelos meios em que estamos inseridos? E assim, compreender a transformação da minha própria identidade.

O conceito de identidade é bastante complexo e vem sendo amplamente discutido na contemporaneidade. Até então compreendidas como fixas e constituídas por um único centro, as identidades estão revelando-se múltiplas e transitórias, sendo inclusive, na

perspectiva da filosofia da diferença, substituídas pelo conceito de subjetividade. Posicionamo-nos e somos posicionados em diferentes funções de acordo com momentos, lugares e papéis sociais que desempenhamos. Além disso, o processo de globalização, ao colocar diferentes partes do mundo em interconexão, está revelando múltiplas possibilidades de ser, contribuindo para redefinir nossos padrões identitários.

As identidades são definidas por um sistema de signos linguísticos que, através da combinação de diferentes palavras, é capaz de criar sentidos, construir histórias, atribuir características àquilo que somos e nos diferenciar daquilo que não somos. Essas distinções podem ocorrer de maneira consciente ou inconsciente, bem como, ser alteradas no transcurso do tempo e do espaço em um processo que se mantém em constante desenvolvimento.

Jorge Larrosa Bondía diz

[...] que as palavras produzem sentido, criam realidades e, às vezes, funcionam como potentes mecanismos de subjetivação. Eu creio no poder das palavras, na força das palavras, creio que fazemos coisas com as palavras e, também, que as palavras fazem coisas conosco. As palavras determinam o nosso pensamento porque não pensamos com pensamentos, mas com palavras, não pensamos a partir de uma suposta genialidade ou inteligência, mas a partir de nossas palavras. (BONDÍA, 2002, p. 21)

A filósofa Judith Butler sustenta que a formação da identidade é um ato performativo. Ela afirma que ao atribuímos características a um corpo, não estamos apenas o descrevendo, mas estamos contribuindo para formá-lo. Desse modo, transferindo a noção de identidade daquilo que se é para aquilo que se *vem a ser*. Nancy Huston, no capítulo *Eu, ficção*, do livro *A espécie fabuladora*, sustenta que “A identidade nos vem das histórias, das narrativas, das ficções diversas que nos são inculcadas ao longo da nossa primeira juventude.” (HUSTON, 2010 p. 29). Para ela o processo de construção do “eu real” não difere em nada da criação de um “eu ficcional”.

Segundo os estudos de Lacan, esse processo inicia no momento em que somos introduzidos nos sistemas de representação simbólica – língua, vestuário, cultura, diferença sexual – naquilo que ele chamou de “Fase do Espelho”. Nossas identidades começam a ser formadas ao longo da primeira infância, quando, através de um doloroso processo, começamos a internalizar as visões exteriores que são formuladas sobre nós e passamos a ter consciência de que nosso corpo é separado do corpo da mãe. A identidade seria construída

pela busca da integridade perdida através da construção de uma biografia que reúne as partes divididas de nosso eu interior, atribuindo significado aquilo que somos e definindo a forma como somos vistos pelos outros.

Eugênio Barba (2002) chama essa biografia de Pequena História. A Pequena História “[...] é a de nossa vida, de nosso lugar e de nossa família, a dos mal-entendidos, encontros e coincidências que nos conduziram ao ofício e ao ambiente aos quais decidimos pertencer.” (BARBA, 2002, p. 68). De acordo com o filósofo Roger Scruton (1986, p. 156 *apud* HALL, 1998, p. 48), o indivíduo só existe e age como um ser autônomo porque pode identificar a si mesmo com algo mais amplo, algo que o faça sentir-se pertencente a um lar. Paradoxalmente, à medida que “[...] a identificação opera por meio da *différance*, ela envolve um trabalho discursivo, o fechamento e a marcação de fronteiras simbólicas, a produção de ‘efeitos de fronteiras’” (SILVA; HALL; WOODWARD, 2008, p. 106), as quais, ao mesmo tempo, nos inserem em um determinado grupamento social e nos separam dos demais de acordo com nossa idade, etnia, gênero, religião, profissão, classe social, sexualidade, estado civil, etc. Nossas identidades, portanto, são formadas na relação com o outro, com aquilo que *não se é*. “É apenas exagerando a diferença entre o que está dentro e o que está fora, acima e abaixo, homem e mulher, a favor e contra, que se cria a aparência de alguma ordem.” (DOUGLAS, 1966: 4 *apud* SILVA; HALL; WOODWARD, 2008, p. 46).

“Dividir o mundo social entre “nós” e “eles” significa classificar” (SILVA; HALL; WOODWARD, 2008, p. 82). O processo de classificação “pode ser entendido como um ato de significação pelo qual dividimos e ordenamos o mundo social em grupos [...]” (SILVA; HALL; WOODWARD, 2008, p. 82). “Derrida argumenta que a relação entre os dois termos de uma oposição binária envolve um desequilíbrio necessário de poder entre eles.” (SILVA; HALL; WOODWARD, 2008, p. 51) Uma das formas pela qual o poder se manifesta é o processo de normalização, no qual uma identidade específica, a norma, é eleita, determinando um padrão ao qual as outras serão comparadas, classificadas e subordinadas, definindo hierarquias, garantindo o acesso privilegiado aos bens sociais e, assim, situando diferentes grupos sociais em posições assimétricas em relação ao poder.

“Há, entre os membros de uma sociedade, um certo grau de consenso sobre como classificar as coisas a fim de manter alguma ordem social. Esses sistemas partilhados de significação são, na verdade, o que se entende por “cultura”.” (DOUGLAS, 1966, p. 38-39 *apud* SILVA; HALL; WOODWARD, 2008, p. 42). A cultura é transmitida nas falas e nos rituais (SILVA;

HALL; WOODWARD, 2008, p. 41) através da construção e reprodução de uma linguagem comum, a qual é apreendida de acordo com os significados contidos em uma língua.

A língua, é um sistema social e não um sistema individual. Ela preexiste a nós. Falar uma língua não significa apenas expressar nossos pensamentos mais interiores e originais; significa também ativar a imensa gama de significados que já estão embutidos em nossa língua e em nossos sistemas culturais. (HALL, 1998, p.40)

Assim, a construção de nossas Pequenas Histórias está condicionada aos significados e as formas como são combinadas as palavras que definem aquilo que somos dentro do sistema cultural em que estamos inseridos. “[...] nós vivemos nossa subjetividade em um contexto social no qual a linguagem e a cultura dão significado à experiência que temos de nós mesmos e no qual nós adotamos uma identidade.” SILVA; HALL; WOODWARD, 2008, p. 56). Conforme Jonathan Rutherford “[...] a identidade marca o encontro de nosso passado com as relações sociais, culturais e econômicas nas quais vivemos agora [...] a identidade é a intersecção de nossas vidas cotidianas com as relações econômicas e políticas de subordinação e dominação.” (SILVA; HALL; WOODWARD, 2008, p, 19).

O conhecimento sobre a língua, os significados que ela carrega e a forma como ela organiza e classifica a sociedade que nos constrói nos tornaria conscientes das posições que ocupamos dentro desse sistema de subordinação e dominação. A consciência sobre o lugar que ocupamos nos permitiria alterar nossos padrões identitários, pois de acordo com a teoria proposta por Butler, a eficácia da construção performativa depende da constante repetição da sentença, a qual pode ser interrompida, questionada, contestada e alterada. As mudanças seriam impulsionadas em momentos específicos em que a identificação deixa de existir e cede lugar a crises de identidade. “Crises do mundo e do indivíduo no mundo” (Diamante, conversa informal em algum momento em 2015). As crises do indivíduo conduzem a construção de cada Pequena História. As crises do mundo conduzem a Grande História.

Segundo Barba, a Grande História, “nos arrasta e nos submerge [...] não nos concede nenhuma liberdade. Segue inexoravelmente sem que saibamos aonde vai nem porque.” (BARBA, 2002, p. 67/8). Para ele, Pequenas e Grande Histórias são interdependentes, correm em paralelo, sendo que as “Pequenas Histórias não são apenas porções da Grande [...] As pequenas Histórias podem criar pausas e habitats imprevistos nas margens da Grande História e transmitir ao futuro as ondas de sua diferença.” (BARBA, 2002, p. 68). Marx (2010) dizia que

os homens só fazem história mediante as condições que lhes são colocadas. As novas ideias seriam fruto da dissolução das ideias da velha sociedade e impossíveis de acontecer em outra época e lugar.

Ao longo da Grande História verificamos a existência de diversos momentos de crise de identidade. Eles foram marcados por revoluções que questionavam os códigos de representação simbólica das respectivas sociedades e reivindicavam mudanças nas estruturas econômicas, políticas, sociais, artísticas e culturais com o intuito de reencontrar a sensação de pertencimento entre o povo e a sociedade que o representa. Era o que acontecia, por exemplo, na Rússia e na Europa no início do século XX e também no Brasil em diferentes momentos de sua história. Sérgio Buarque de Holanda (1995, p. 98) fala que as missões jesuíticas foram um dos empreendimentos mais bem-sucedidos dentro da perspectiva de que os homens são capazes de alterar o curso da História, dirigi-la e, até fabricá-la. A chegada do povo Português ao território, hoje, nomeado Brasil provocou grandes mudanças na cultura, paisagem e características do povo que habita dentro de suas fronteiras. Embora, nesse caso, um violento processo de invasão e dominação, e não uma revolução, tenha sido o agente da mudança.

Atualmente, estamos atravessando, mais uma vez, um período de reconfiguração da estrutura social. Uma crise se apresenta em proporções globais e tem se tornado mais evidente no Brasil desde as jornadas de junho de 2013. A insatisfação com a maneira como estamos sendo representados e a esperança de uma possível mudança tem levado milhares de brasileiros às ruas e nos questionado constantemente sobre como queremos construir o lugar onde vivemos. As decisões e ações tomadas hoje repercutirão nas nossas vidas nos próximos anos. Mas, como não temos controle sobre o destino da Grande História, conhecer os caminhos que nos trouxeram até o momento presente nos permitirá, ao menos, escolher como guiaremos nossas Pequenas Histórias dentro das condições impostas pela Grande.

OIGALÊ E O ENCONTRO COM O POPULAR

Antes de dar sequência aos acontecimentos da Grande História, considero relevante retornar ao ano de 2011 e falar sobre um acaso, que alterou significativamente os rumos da minha Pequena História. Em um dos intervalos das aulas de Drama Brasileiro, ministradas pelo professor Flávio Mainieri, fui interpelada por um colega que me convidou a participar de uma seleção para atrizes no grupo de teatro em que ele trabalhava. No momento, não dei muita importância para o convite. A data da seleção aproximava-se e eu estava decidida a não comparecer, estava focada na faculdade e pretendia dedicar-me exclusivamente a ela. O tal colega conversou comigo novamente. Fui. E, em janeiro de 2012, comecei a trabalhar com a Oigalê Cooperativa de Artistas Teatrais.

Fundada em 1999, com a montagem de *Deus e o Diabo na Terra de Miséria*, a Oigalê caracteriza-se por realizar um teatro de cunho popular, abordar temas ligados à preservação ambiental e buscar a construção de uma linguagem pampiana em seus espetáculos. Passados mais de dez anos de existência do grupo, seus integrantes, cansados de serem rotulados como “os gauchinhos”, estavam atravessando um período de crise em que questionavam a forma como estava sendo definida a identidade do grupo. Um amigo os ajudou a reconhecer que deveriam aprofundar a pesquisa em direção a cultura gaúcha, ampliando seus conhecimentos sobre a formação da identidade cultural do sul do Brasil ao invés de negar a trajetória que vinham construindo até então. O grupo decidiu percorrer a região da fronteira do estado do Rio Grande do Sul com o Uruguai e a Argentina e, durante um ano, recolheu causos, contos, lendas, músicas, costumes, receitas, histórias, etc., de diferentes cidades para realizar um novo espetáculo. Foi nesse momento que eu passei a fazer parte da história do grupo. Entrei juntamente com outras duas colegas para integrar o elenco da nova montagem e de outro trabalho que estava voltando ao repertório. Durante dois anos acompanhei a Oigalê, apresentando e assistindo espetáculos em diferentes cidades do Brasil e em diferentes ruas dentro das cidades.

Eugênio Barba (2002) fala que o teatro é um lugar de parada, uma pequena ilha para onde confluem diferentes corpos, um espaço de encontro entre Grande e Pequenas Histórias que nos permite viajar, ir a diferentes lugares e conhecer outras culturas. As viagens realizadas junto à Oigalê me transportaram para múltiplas ilhas onde vivenciei preciosos intercâmbios culturais. Os festivais eram os lugares mais ricos de troca. Eram como encontros de tribos

seminômades que se reúnem periodicamente em diferentes espaços e tempos para compartilhar suas histórias, costumes e ideias. Eu ficava impressionada com a variedade de narrativas e linguagens possíveis bem como com a transformação que os espetáculos sofriam a cada lugar em que eram apresentados.

[...] a cidade, quando colocamos todos os cidadãos na rua, começa a entrar em contato com outro lado dela, diferente do cotidiano – o lado que faz quadrilha, que faz dança, que faz capoeira, teatro, banda e fanfarra. E ela se percebe enquanto coletivo. À medida que ela é tocada por esse aspecto cultural comum, que seus habitantes começam a se sentir parte dela, plenamente, temos ali um povo se manifestando. E quando entra o povo, entra o artístico, o carnavalizado, a cultura, a produção do ser humano que é dali. (HADDAD, 2005, p. 71)

Figura 2 – Oigalê apresentando O Baile dos Anastácio no centro de Porto Alegre



Fonte: Arquivo pessoal da autora Foto de Gerson de Oliveira

O encontro com o espaço público e o público de cada espaço foi revelador não apenas da diversidade cultural do país, mas de uma outra maneira de compreender o significado da palavra teatro. O deslocamento do espaço privado para o espaço público inverte a lógica daquilo que entendemos (ou daquilo que eu entendia) tradicionalmente por teatro ao modificar as relações entre espetáculo e espectador. Estar fora do edifício teatral pressupõe a ideia de que não é o espectador que se direciona até a sala de espetáculo, mas é o espetáculo

que o interpela, o toma de assalto, o surpreende em meio à vida cotidiana, o coloca diante de um encontro com o inesperado propondo um desvio na sua trajetória.

Não há um interesse prévio em ir ao teatro, sendo necessário despertá-lo entre aqueles que passam a ponto de provocar uma parada em seus percursos. Para isso é preciso estabelecer o contato com o transeunte, convidá-lo a participar do acontecimento teatral e, então, reunir diferentes corpos, convertendo-os em interlocutores da ação, seja pela troca de olhares, comentários ou, até mesmo, pela participação ativa do público na cena. A formação da roda ajuda a delimitar o espaço de encenação, concentra as atenções num outro mundo instalado em meio ao caos urbano e possibilita a construção de um espaço de troca dinâmico entre atores e espectadores, um espaço horizontal e democrático em que nenhuma posição é privilegiada e no qual é importante estar atento para jamais deixar a linha de tensão frouxa, pois qualquer distração dá ao espectador o direito de ir embora e desfazer a conexão sustentada pela roda.

O teatro de rua faz o intérprete experimentar a proximidade com o público, de forma horizontal, trazendo a necessidade de estar sempre em relação com o outro e as transformações que essa conexão produzia nos espetáculos fizeram-me entrar em contato com a ideia de comunhão ligada às origens rituais do teatro e vivenciar um processo semelhante ao descrito por Amir Haddad.

Foi o contato com uma plateia heterogênea – o povo, na sua concepção mais imediata – que nos obrigou a nos *desarmarmos*, a rever nossas atitudes, nossos conceitos, nosso modelo de ator, nossa comunicação com o espectador. E a partir daí, a repensar a dramaturgia, a repensar todo o teatro e a chegarmos ao que poderíamos definir como uma linguagem *popular*, como em Shakespeare, em Molière, os gregos.

A saída para a rua nos levou ao encontro das origens do teatro, do que pensávamos e sentíamos ter existido antes da captação da linguagem teatral pela burguesia... (HADDAD, 2005, p. 66)

Para Antonin Artaud, desde que o teatro havia sido apropriado pela burguesia uma extensa tradição de espetáculos que serviam apenas ao entretenimento tinha o afastado de suas funções originais. “Criar Mitos, esse é o verdadeiro objetivo do teatro, traduzir a vida sob seu aspecto universal, imenso, e extrair dessa vida imagens em que gostaríamos de nos reencontrar.” (ARTAUD, 2006, p. 137). Ele defendia a realização de um teatro que agisse sobre os homens como “[...] uma terapia da alma cuja passagem não se deixará mais esquecer.” (ARTAUD, 2006, p. 96). Para isso era preciso resgatar a religiosidade e o misticismo perdidos

para o teatro psicológico, reconstruir o elo entre o espetáculo e o espectador, fazê-lo reconhecer a sua própria realidade na cena, identificar-se com o espetáculo “respiração a respiração e tempo a tempo.” (ARTAUD, 2006, p. 160).

A burguesia teria removido o aspecto religioso do teatro, religioso no sentido de “*Religio/religare* restabelecer as relações entre o homem e seus deuses, entre os homens e seus pares, entre os homens e as cidades onde eles viviam.” (HADDAD, 2005, p. 68). Aliás, a sociedade burguesa teria retirado da humanidade a ideia de que ela está integrada ao mundo. A descrição que Bakhtin faz da representação do corpo grotesco medieval e do corpo do renascimento, período em que a burguesia ascendeu ao poder, ilustra esse pensamento.

[...] em oposição aos cânones modernos, o corpo grotesco não está separado do resto do mundo, não está isolado, acabado nem perfeito, mas ultrapassa-se a si mesmo, franqueia seus próprios limites. Coloca-se ênfase nas partes do corpo em que ele se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz. É em atos tais como o coito, o parto, a agonia, o comer, o beber, e a satisfação de necessidades naturais, que o corpo revela sua essência como princípio em crescimento que ultrapassa seus próprios limites. É um corpo eternamente incompleto, eternamente criado e criador, um elo na cadeia da evolução da espécie ou, mais exatamente, dois elos observados no ponto onde se unem, onde entram um no outro. Isso é particularmente evidente em relação ao período arcaico do grotesco. (BAKHTIN, 2010, p. 23)

[...]

Essa concepção, de que acabamos de dar uma visão preliminar, encontra-se evidentemente em contradição formal com os cânones literários e plásticos da Antiguidade “clássica”, que constituíram a base da estética do renascimento e aos quais a arte não esteve indiferente na sua evolução. Esses cânones consideram o corpo de maneira completamente diferente, em outras etapas da sua vida, em relações totalmente distintas com o mundo exterior (não corporal). Para eles, o corpo é algo rigorosamente acabado e perfeito. Além disso, é isolado, solitário, separado dos demais corpos, fechado. Por isso, elimina-se tudo o que leve a pensar que ele não está acabado, tudo que se relaciona com seu crescimento e sua multiplicação: retiram-se as excrescências e brotaduras, apagam-se as protuberâncias (que tem a significação de novos brotos, rebentos), tapam-se os orifícios, faz-se abstração do estado perpetuamente imperfeito do corpo e, em geral, passam despercebidos a concepção, a gravidez, o parto e a agonia. A idade preferida é a que está o mais longe possível do seio materno e do sepulcro, isto é, afastada ao máximo dos “umbrais” da vida individual. Coloca-se ênfase sobre a individualidade acabada e autônoma do corpo em questão. Mostram-se apenas os atos efetuados pelo corpo num mundo exterior, nos quais há fronteiras nítidas e destacadas que separam o corpo do mundo; os atos e processos intracorporais (absorção e necessidades naturais) não são mencionados. O corpo individual é apresentado sem nenhuma relação com o corpo popular que o produziu. (BAKHTIN, 2010, p. 26)

A separação e isolamento dos corpos em relação aos demais e ao corpo popular dissolvia a ideia de coletivo. A função de estabelecer o sentido de comunhão atribuída ao

ritual teatral tornou-se dispensável para a sociedade burguesa, mais interessada na formação de indivíduos que de coletivos. A burguesia transformou o teatro em um produto à serviço da divisão social, exclusivo aqueles que pudessem pagar para consumi-lo.

A sociedade capitalista, privatiza e especializa – porque esse é um sentido prático, que interessa ao dinheiro, ao lado material... Nós desmontamos esse esquema. Eliminamos essa ideia pragmática de que uns fazem uma coisa, outros fazem outra. Tudo é público e nada é especializado. O cidadão e o artista são as mesmas pessoas e as representações teatrais se transformam em acontecimentos públicos. (HADDAD, 2005, p. 70)

Ao fazer o movimento contrário, sair dos edifícios teatrais e voltar ao espaço público, devolvemos o teatro ao corpo popular, atravessamos as fronteiras que separaram os corpos, reconhecemos a existência do outro e nos percebemos enquanto coletivo, enquanto seres que compartilham o mesmo espaço e tempo, reintegrando-nos ao mundo e reestabelecendo a sensação de que pertencemos a uma comunidade, independentemente da forma como somos classificados dentro da estrutura social vigente. O teatro de rua busca restabelecer o diálogo do imaginário com o espaço e com o público com a intenção de redemocratizar o acesso ao espetáculo teatral, fazendo-o retornar à categoria de “arte pública”. O termo apropriado das artes plásticas por Amir Haddad é satisfeito por três condições fundamentais: transformação temporária ou permanente do espaço que abriga a obra, conversão do passante em público de arte e acessibilidade irrestrita física e economicamente a toda a população. A arte de rua propõe a construção de um outro olhar sobre o cotidiano, concede à população o direito de usufruir do espaço público não somente como lugar de passagem, de trânsito, mas como um espaço de parada, de convívio, integração e comunhão.

O contato com esse tipo de espetáculo, o prazer e as sensações provocadas pela potência da troca que ele proporciona fizeram com que eu não desejasse fazer teatro fechada em uma sala. Queria romper com a reprodução desse modelo restrito a uma elite cultural, que constrói uma barreira física entre artistas e espectadores e entre espectadores e o restante da população, privando o seu acesso a grande parcela do povo, reafirmando a existência de classes e hierarquias, a superioridade de uns sobre os outros. A passagem pela Oigalê fez com que eu começasse a buscar a realização de um teatro popular, um teatro que se aproxime das pessoas que carecem desse tipo de manifestação, capaz de dialogar com um público diversificado, resgatando a noção de coletividade

O ENCONTRO ENTRE A GRANDE E A MINHA PEQUENA HISTÓRIA

Aproximava-se o ano de 2014 e eu procurava definir os trabalhos que iria desenvolver para cumprir as últimas etapas do curso. Eu tentava me organizar para concluí-los até o final do ano, articulando os meus horários com o calendário acadêmico e com a agenda da Oigalê. Era chegada a hora de aplicar as aprendizagens obtidas ao longo da graduação e, para isso, eu teria que realizar a direção de dois espetáculos. Seria uma oportunidade de testar e descobrir as minhas habilidades para construir, ao menos, uma encenação de rua. Desde 2012 eu conversava com alguns amigos sobre a vontade de encenar *Mistério-Bufo*, falava sobre como eu imaginava o espetáculo e sobre a impossibilidade de concretizá-lo em função da grandiosidade do projeto. Eles me encorajavam a executá-lo. Eu hesitava. Até que os acontecimentos da Grande História deram o impulso que faltava para eu iniciar o movimento em direção a sua materialização.

Em 2013, a regulamentação e a restrição do uso dos espaços públicos estavam sendo amplamente discutidas. A realização da Copa do Mundo FIFA, em 2014, evidenciava a política de privatização desses lugares. A resposta de parte da população a tais medidas ocorreu em formato de festas, *shows*, encontros artísticos, piqueniques e etc. nos locais que estavam sendo comprados ou alugados por grandes empresas. As atividades propunham a ressignificação do olhar da população sobre o cotidiano ao utilizar os espaços públicos não apenas como lugares de trânsito, mas como pontos de parada, de encontro com o outro e com a cidade. Uma das primeiras manifestações com esse caráter organizada em Porto Alegre ocorreu em 04 de outubro de 2012 no Largo Glênio Peres. O ato convocado pelo movimento *Defesa Pública da Alegria* com a intensão de protestar festiva e pacificamente, conforme denota o próprio nome do coletivo, terminou de maneira extremamente violenta. Segundo a descrição da página *Sul 21*

O desfecho trágico que marcou o evento ocorreu no final da noite, quando os manifestantes se dirigiram ao Largo Glênio Peres para cantar e dançar em volta de um imenso mascote da Copa do Mundo de 2014, patrocinado pela Coca Cola, que estava no local – um dos motivos do protesto era, também, a remoção de famílias pobres para a execução de obras em função do evento esportivo. [...]

A partir desse momento, teve início uma espécie de batalha campal que contou com bombas de gás lacrimogêneo, cassetetes e balas de borracha por parte da polícia e algum revide por parte dos manifestantes, que se preocuparam em fugir da perseguição. Pelo menos um jovem confessa ter reagido à agressão de um policial e

revidado os golpes, e há registro de uma viatura da Brigada Militar com o para-brisa totalmente danificado.

[...] A conclusão da ouvidora Patrícia Couto foi de que a Brigada Militar e a Guarda Municipal haviam iniciado as agressões. (OLIVEIRA, 2013)

Se não estivesse em outro compromisso eu poderia ser mais uma das vítimas. Muitos amigos compareceram e foram agredidos. A truculência da polícia tem sido constante nas manifestações populares. O mês de junho de 2013 ficou marcado pelos contínuos conflitos entre policiais e manifestantes. Os protestos que, nessa ocasião, iniciaram para impedir o aumento da tarifa do transporte público transformaram-se em verdadeiros campos de batalha em todo o país. As manifestações, em Porto Alegre, começaram no mês de janeiro. Aos poucos a população aderiu aos protestos. Em abril, foi realizada uma passeata com cerca de cinco mil manifestantes. O movimento conquistou a derrubada do aumento. Com a vitória, a população ficou mais confiante e passou a reivindicar a redução da tarifa. Em todo o país, manifestações com o mesmo caráter estavam sendo organizadas.

As solicitações passaram a ser atendidas e a pauta perdeu força, mas parte da população estava encorajada e continuava nas ruas, acreditava na possibilidade de realizar alguma mudança efetiva na estrutura social do país. O número de manifestantes aumentava, bem como os confrontos com a polícia. O foco das reivindicações se multiplicava e os protestos se transformaram em uma demonstração de descontentamento com a administração pública. Nas ruas, a população cobrava a prestação de contas dos gastos com a Copa, pedia o fim da corrupção e a melhoria nos serviços de saúde e educação. Uma crescente aversão a presença de partidos políticos se proliferava. A pulverização de discursos provocou a retirada das lideranças e dos partidos que haviam organizado os primeiros movimentos e uma disputa para definir os rumos políticos das manifestações começou.

Estávamos às vésperas de eleições presidenciais e o futuro dos acontecimentos poderia definir o resultado do pleito. Desde a redemocratização, em 1989, o país elege seus governantes através do voto direto. Pela primeira vez, em quinhentos anos de história, uma administração com tendências de esquerda permanece estável no poder. Há doze anos, as políticas de inclusão social adotadas pelo governo estão desestabilizando os privilégios da elite. Ao mesmo tempo, os trabalhadores estão desiludidos com medidas que continuam beneficiando as classes privilegiadas. A mídia tem alimentado o ódio ao governo federal em uma tentativa escancarada de manipular as massas despolitizadas a favor de seus interesses.

Os indícios de que estávamos atravessando um período de crise de identidade nacional tornavam-se evidentes e parecia urgente refletir sobre o que estava acontecendo. Ernest Gellner (*apud* HALL, 1998, p. 48) diz que “sem um sentimento de identificação nacional o sujeito moderno experimentaria um profundo sentimento de perda subjetiva”. As nações, mais que uma estrutura política, são um sistema de representação cultural com a capacidade de satisfazer nossa sensação de pertencimento a um coletivo.

Com o fim da unidade religiosa que imperava durante a Idade Média e a disseminação da crença de que o ser humano era completo em si mesmo fazia-se necessário que novos parâmetros de identificação fossem definidos para evitar a desintegração dos agrupamentos sociais. Os Estados Nacionais, então, foram organizados com o intuito de reunir os múltiplos indivíduos em um coletivo, independentemente de classe, gênero, idade, religião ou etnia. “Na medida em que não existe nenhuma “comunidade natural” em torno da qual possam se reunir as pessoas que constituem um determinado agrupamento nacional, ela precisa ser imaginada, inventada.” (SILVA; HALL; WOODWARD, 2008, p. 85).

De acordo com Ernest Renan

[...] três coisas constituem o princípio espiritual da unidade de nação: a posse em comum de um rico legado de memórias, o desejo de viver em conjunto e a vontade de perpetuar, de uma forma indivisiva, a herança que recebeu. Ou seja, as memórias do passado; o desejo por viver em conjunto; a perpetuação da herança. (RENAN, 1990, p. 19 *apud* HALL, 1998, p.58)

Segundo Stuart Hall (1998) os principais elementos formadores das identidades nacionais são: a narrativa da nação; as origens, continuidade, tradição e intemporalidade; a invenção da tradição; o mito fundacional e; o povo original. Esses elementos constroem memórias comuns que conectam passado e presente, auxiliando a criar sentidos com os quais se identificar.

As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um *discurso*. (HALL, 1998 p. 50)

[...]

As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre “a nação”, sentidos com os quais podemos nos *identificar*, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam o eu presente com o seu passado e imagens que dela são construídas. (HALL, 1998 p. 51)

Renato Ortiz (1994, p. 142) fala que os intelectuais possuem um papel relevante nessa construção. É através deles que o Estado se apropria de manifestações populares para transformá-las em expressão da cultura nacional. A cultura popular faz parte de uma memória coletiva, a qual “só pode existir enquanto vivência, enquanto prática coletiva que se manifesta no cotidiano das pessoas” (ORTIZ, 1994, p. 133). Ela aproxima-se dos mitos a medida que se manifesta ritualmente e se vincula a um grupo restrito. Os mitos, nas sociedades primitivas, tinham a função de manter o coletivo unido e organizar os papéis sociais.

No momento em que a divisão do trabalho se acentua, em que os grupos que compõem a sociedade se diferenciam, tem-se que a sociedade torna-se progressivamente mais complexa. Ideologia e mito, que em um primeiro momento se confundiam, tomam agora significados distintos. (ORTIZ, 1994, p. 136)

A medida que diferentes tribos, povos, cidades e províncias entravam em contato, múltiplas possibilidades de ser e estar no mundo eram reveladas, novas verdades e formas de organização apresentadas e a produção de culturas híbridas solicitava a criação de novos mitos. Assim, as memórias nacionais foram construídas com o objetivo de unificar a heterogeneidade da cultura popular, dissolvendo a sua pluralidade na unicidade de um discurso ideológico. “As identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da *representação*” (HALL, 1998, p.48), “elas não são elementos passivos da cultura, mas têm que ser constantemente criadas e recriadas.” (SILVA; HALL; WOODWARD, 2008, p. 96). Para Silva, Hall e Woodward (2008, p 24), seria impossível conhecer todas as pessoas que partilham a mesma identidade nacional, portanto deve-se ter uma ideia partilhada daquilo que a constitui.

Anne Bogart conta que

Um grande amigo meu, o escritor Charles L. Mee Jr., me ajudou a identificar a relação entre a arte e a maneira como as sociedades estão estruturadas. Ele pensa que, a medida que as sociedades se desenvolvem, são os artistas que articulam os mitos indispensáveis para a formação da nossa experiência de vida e fornecem os parâmetros para a ética e os valores. Muitas vezes os mitos herdados perdem seu valor porque ficam pequenos e restritos demais para dar conta das complexidades das sociedades em permanente transformação e expansão. Nesse momento são necessários novos mitos para abranger aquilo em que estamos nos transformando. Essas novas construções não eliminam nada que já exista; ao contrário, elas incorporam novas influências e produzem outras formações. As novas mitologias sempre assimilam ideias, culturas e pessoas excluídas das mitologias anteriores, conclui Mee, a história da arte é a história da assimilação. (BOGART, 2011, p. 12)

Atualmente, o processo de globalização, ao colocar diferentes partes do mundo em interconexão, está provocando transformações na forma como as sociedades estão organizadas, revelando a existência de uma crise de identidade em dimensões globais. “Em termos políticos, as identidades estão em crise porque as estruturas tradicionais de pertencimento, baseadas nas relações de classe, no partido e na nação-estado, têm sido questionadas.” (MERCER, 1992: 424 *apud* SILVA; HALL; WOODWARD, 2008 p. 37). Conforme Hall (1998, p. 77), este processo está gerando um novo interesse pelo local, levando-nos a refletir sobre as novas articulações estabelecidas entre essas duas instâncias. Ele aponta três possíveis consequências para esse processo:

[...] *desintegração* das identidades nacionais como resultado do crescimento da homogeneização cultural e do “pós-moderno global”; identidades nacionais e outras identidades estão sendo *reforçadas* pela resistência à globalização; as identidades nacionais estão em declínio, mas *novas* – híbridas – estão tomando seu lugar. (HALL, 1998, p.69)

Silva, Hall e Woodward lembram que

[...] a hibridização se dá entre identidades situadas assimetricamente em relação ao poder. Os processos de hibridização analisados pela teoria cultural contemporânea nascem de relações conflituosas entre diferentes grupos nacionais, raciais ou étnicos. Eles estão ligados a histórias de ocupação, colonização e destruição. (SILVA; HALL; WOODWARD, 2008, p. 87)

O Brasil, desde o “descobrimento”, apresenta traços de hibridização na formação da sua identidade. Povos originários de diferentes partes do mundo aportaram por aqui e contribuíram para a construção da nação brasileira. Conseqüentemente, verificamos a subordinação desses vários grupos a uma cultura dominante, bem como diversas tentativas de romper com a sua hegemonia, modificando a forma como o país foi representado ao longo de sua história. “Cada geração, em seu presente específico, une passado e presente de maneira original, elaborando uma visão particular do processo histórico. O presente exige a reinterpretação do passado para se representar, se localizar e projetar o seu futuro.” (REIS, 2007, P. 9)

Confrontada pelos recentes acontecimentos e questionando-me constantemente sobre o meu papel enquanto estudante de arte nesse momento histórico, acreditava que a encenação de *Mistério-Bufo* seria uma possibilidade de visitar e recriar os mitos que formaram a identidade nacional brasileira e, talvez, reencontrar o sentimento de identificação

com a nação a qual pertencemos. O contexto de crise que estava sendo desenhado era similar ao contexto russo de 1917 e mostrava-se propício para investir na montagem como meio para repensarmos e, quem sabe, influirmos sobre a transformação da nossa identidade. O texto de Maiakovski apresenta uma situação análoga ao contexto de formação da nação brasileira e serviria como um pretexto para revisitar o nosso passado nacional, compreender os caminhos que nos trouxeram até o momento presente e imaginar as possibilidades de futuro.

Obviamente, não tinha a pretensão de que um trabalho acadêmico pudesse ser capaz de “transmitir ao futuro as ondas da sua diferença” e alterar os rumos da Grande História, mas acreditava que ele poderia provocar suaves transformações nas Pequenas Histórias participantes do processo, principalmente, na minha. Ele serviria como instrumento de investigação sobre o nosso passado nacional e compreensão do modo como se organiza, como foi estabelecida e onde estamos posicionados na estrutura social em que vivemos, além da busca por proporcionar a experiência de comunhão, de coletividade, de pertencimento a um lar, mesmo que restrita aos cinquenta minutos de duração do acontecimento teatral. Por mais impossível que eu considerasse realizar esse projeto, estava disposta a encará-lo. As condições em que a Grande História encontrou a minha Pequena fizeram-me pensar que eu não poderia deixar passar a oportunidade de materializar um espetáculo que estava idealizando há quase dois anos e dialogava de forma tão estreita com o momento histórico que estávamos vivendo.

CONCEBENDO A ENCENAÇÃO

Chegamos, assim, ao último caminho constituinte da minha trajetória rumo à montagem de *Mistério-Bufo*: a realização do trabalho em si. Desde meados de 2011 eu me aventurava na posição de diretora nos exercícios de composição da cena teatral. Cada processo desenvolveu-se de maneira singular guiando-me por múltiplos caminhos e resultando em diferentes construções estéticas de acordo com as condições existentes e propostas recebidas. Gradualmente, os exercícios tornavam-se mais elaborados e concediam-nos maior autonomia, *Mistério-Bufo* seria o processo mais autoral e complexo que eu conduziria. Já havia acumulado algumas experiências e acreditava (com uma certa desconfiança) que estava capacitada a realizá-lo.

Anne Bogart fala que

Teatro é *sobre* memória; é um ato de memória e descrição. Existem peças, pessoas e momentos da história a revisitar. Nosso tesouro cultural está cheio a ponto de explodir. E as jornadas nos transformarão, nos tornarão melhores, maiores e mais conectados. Possuímos uma história rica, variada e única, e celebrá-la é lembrar. Lembrar é usá-la. Usá-la é ser fiel a quem somos. É preciso muita energia e imaginação. E um *interesse* em lembrar e descrever de onde viemos. (BOGART, 2011, p. 47)

Interessada em lembrar e fazer lembrar de onde viemos para que pudéssemos compreender o presente, atribuí-me o desafio de resgatar nossa memória comum, garimpar nosso tesouro cultural e revisitar a história de formação da nação brasileira desde aquele que é considerado o mito fundacional da nossa atual sociedade: a chegada dos colonizadores portugueses. Pretendia, como num grande desfile de carnaval, contar 500 anos de história em 50 minutos de espetáculo. Imaginava construir a encenação em uma estrutura itinerante semelhante à dos mistérios medievais e fazer com que um navio-carro-plataforma navegasse pelas ruas da cidade parando em diferentes pontos da história da nação. Desejava, assim, criar algo próximo do que Amir Haddad (2005, p. 65) chamou de *liturgia carnalizada* – “[...] grandes *Espetáculos-festa*, atualmente concebidos como imensos cortejos [...]” – que fosse capaz de retomar o sentido de comunhão que é próprio do teatro. Como eu conseguiria... eu conseguiria fazer isso?

Procurando conselhos, encontrei em Peter Brook as seguintes palavras:

Quando começo a trabalhar numa peça, parto de uma intuição profunda, amorfa, que é como um perfume, uma cor, uma sombra. [...] trabalho a partir daquela sensação amorfa e informe, daí começo a me preparar. [...] É a busca de uma linguagem pra tornar aquela intuição mais concreta. Até que gradualmente surge a forma. (BROOK, 1995, p. 19)

No mesmo sentido, Anne Bogart diz que “[...] a maioria dos artistas concordaria que seu trabalho não provém de uma ideia de como será o produto final; ao contrário, surge de um apaixonado entusiasmo pelo assunto.” (BOGART, 2011, p. 63) e que “[...] dirigir é algo intuitivo, implica entrar com tremor e terror no desconhecido.” (BOGART, 2011, p. 90). Parecia que eu estava no caminho certo: entrava apaixonada e aterrorizada no desconhecido em busca da construção da linguagem que constituiria o discurso cênico do espetáculo. Guiada por uma intuição ainda sem forma e consciente de que caminho se faz ao caminhar começava a dar os meus primeiros passos em direção a três rotas principais: o carnaval, a narrativa histórica oficial do país e as manifestações artísticas ocorridas em diferentes momentos dessa história, com ênfase para o Modernismo e a Tropicália.

A escolha desses dois movimentos se justifica pelo fato terem ocorrido em momentos de crise, assim como o que estamos atravessando agora, em que os padrões culturais e a identidade da nação brasileira estavam sendo questionados. Entrei em contato com eles ainda durante o terceiro semestre do curso, quando frequentava as aulas de Drama Brasileiro do professor Flávio. Foi nesse período que comecei a refletir sobre a construção da identidade cultural do Brasil e passei a me questionar sobre a forma como somos representados na contemporaneidade, como nos organizamos socialmente, quais instituições nos governam e nos educam, como somos vistos perante as outras nações e como desejamos ser representados. Essas mesmas perguntas já haviam sido feitas por outros artistas ao longo da história do país. Parece que a arte brasileira sempre retorna a eles quando reivindica a afirmação de uma outra identidade.

Com o objetivo de compreender a cultura brasileira, discutir a identidade nacional e o rumo das artes, intelectuais e artistas ocuparam, em 1922, o Teatro Municipal de São Paulo durante uma semana. A Semana de Arte Moderna, idealizada por nomes como Graça Aranha, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Menotti Del Picchia, Anita Malfatti e Tarsila do Amaral, foi considerada o marco inaugural do movimento modernista que, sob influência das vanguardas europeias, buscava proclamar a independência cultural do Brasil.

Figura 3 – Grupo de modernistas



Fonte: <http://www.ebc.com.br/2012/11/festival-de-cinema-faz-dialogo-com-semana-de-arte-moderna-de-1922> Acesso em: set 2016

Naquele tempo, fazia um século que o Brasil havia se tornado independente de Portugal e pouco mais de trinta anos que havia proclamado a República. Porém, tanto o processo de independência quanto a instauração da república, não resultaram de uma ação revolucionária com ampla participação popular, mas de uma espécie de readequação dos grupos dominantes da elite em relação à gerência das instituições públicas. Desse modo, conservando a estrutura colonialista, a dependência ao capital estrangeiro e controlando as revoltas populares sob a ilusão de independência, mantendo assim o acesso privilegiado aos bens sociais nas mãos dos colonizadores europeus.

O modernismo era uma tentativa de finalmente libertar o Brasil das amarras do colonialismo cultural e tornar o país, de fato, independente. Para isso os modernistas defendiam a necessidade de resgatar as suas múltiplas origens culturais e compreender os diversos caminhos que levaram à construção da nação brasileira.

O Brasil não recebeu nenhuma herança estética dos seus primitivos habitantes, míseros selvagens rudimentares.

Toda a cultura nos veio dos fundamentos europeus. Mas a civilização aqui se caldeou para esboçar um tipo de civilização, que não é exclusivamente europeia e sofreu as modificações do meio e da confluência das raças povoadoras do país. (ARANHA, 1924 *apud* TELES, 2009, 463)

Com o objetivo de compreender a cultura brasileira, discutir a sua identidade nacional e o rumo das artes, o movimento modernista caminhou no sentido de reconhecer e assumir a miscigenação do povo brasileiro e pôr fim à hegemonia cultural do homem branco. Na conferência de abertura da Semana de Arte Moderna, Graça Aranha falou que “Toda a manifestação estética é sempre precedida de um movimento de ideias gerais, de um impulso filosófico, e a Filosofia se faz Arte para se tornar Vida.” (ARANHA, 1924 *apud* TELES, 2009, p. 417). Como caminho possível para alcançar as necessárias transformações sociais, Oswald de Andrade lançou suas ideias em dois manifestos.

O primeiro, o *Manifesto Pau-Brasil*, lançado em 1924, clamava por uma poesia de exportação; propunha uma análise pictórica, folclórica, histórica, étnica, econômica, culinária e linguística do Brasil; condenava a escrita erudita herdada do império e reivindicava a utilização de uma linguagem escrita mais popular, próxima da linguagem oral, livre de arcaísmos e sujeita à inclusão de neologismos. O segundo, o *Manifesto Antropófago*, de 1928, criticava a imposição de culturas estrangeiras ao território brasileiro, condenava a construção de um pensamento e da história a partir da perspectiva europeia. Declarava-se “Contra todas as catequeses”. (ANDRADE, 1990, p. 47) “Contra todos os importadores da consciência enlatada.” (ANDRADE, 1990, p. 48). E buscava superar o trauma da dominação pela violência da devoração, alimentando-se de influências estrangeiras e autóctones para constituir uma arte genuinamente brasileira.

Como símbolo da devoração, a Antropofagia é a um tempo *metáfora, diagnóstico e terapêutica: metáfora orgânica*, inspirada na cerimônia guerreira da imolação pelos tupis do inimigo valente apresado em combate, englobando tudo quanto deveríamos repudiar, assimilar e superar para a conquista de nossa autonomia intelectual; *diagnóstico* da sociedade brasileira como sociedade traumatizada pela repressão colonizadora que lhe condicionou o crescimento, e cujo modelo terá sido a repressão da própria antropofagia ritual pelos Jesuítas; e *terapêutica*, por meio dessa reação violenta e sistemática, contra os mecanismos sociais e políticos, os hábitos intelectuais, as manifestações literárias e artísticas, que, até a primeira década do século XX, fizeram do trauma repressivo, de que a Catequese constituiria a causa exemplar, uma instância censora, um Superego coletivo. (ANDRADE, 1990, p. 15/6)

Herdeiro da burguesia do café, Oswald fez ferozes críticas à classe a qual pertencia. Denunciou as estruturas burguesas que, a partir da necessidade de ampliação do mercado consumidor, transformaram a nação em uma sociedade condicionada ao consumo e submissa às leis do mercado. O ter, a posse, o querer, hábitos construídos e reproduzidos para manter o funcionamento do mercado e a circulação do capital de “[...] uma civilização consumidora que **produz** para consumir e **cria** para **produzir**, em um ciclo cultural onde a noção fundamental é a da aceleração.” (RIBEIRO, 1978, p. 28).

A sociedade burguesa está ligada ao tempo do trabalho. Os burgueses, enquanto “possuidores da história”, “[...] colocaram no tempo um *sentido*: uma direção que é também um significado.” (DEBORD, 1997, p. 91). Ele foi associado às leis da mercadoria e transformado em tempo da produção. Produção em série das coisas, em que o próprio tempo tornou-se uma mercadoria consumível. A imposição de um tempo histórico irreversível pela burguesia lhe deu domínio sobre o uso desse tempo, controlando o seu aproveitamento pelo resto da sociedade. A elaboração de um tempo pseudocíclico, que não “[...] se baseia nos traços naturais do tempo cíclico [...]” (DEBORD, 1997, p. 104), regula a maneira como ele é preenchido, ocupado, vivido.

É exatamente isso que Oswald quer nos mostrar: há uma estrutura automatizada que nos é imposta, inclusive enquanto leitura estética que, necessariamente, não precisa ser a estrutura que nos há de dominar eternamente. Ele nos mostra que há outras possibilidades de ser e estar no mundo, que não há verdades modelizadas e absolutas nas quais inserem-se todos os homens. Opera a destronização do discurso polissêmico, polifônico, carnavalesco, de vozes distintas que se confundem num mesmo canto. (GARDIM, 1995, p. 146)

Como veículo para difundir suas ideias, Oswald direcionou seu impulso antropófago para a construção de uma nova linguagem teatral. “Quando se pensa na ação direta sobre a massa, quando se pensa num trabalho didático de conscientização política e quando se pensa em experimentar as reações humanas diante das mais diversas situações o Teatro é, sem dúvida, o campo ideal.” (GARDIM, 1995, p. 127). Ao expor as relações humanas da vida social, o teatro inerentemente ocupa um espaço político e reflete nas dinâmicas da relação entre palco e plateia as relações entre o ser humano e a sociedade. Por esse motivo, cada tempo e espaço produz um tipo específico de teatro, e o de Oswald estava extremamente conectado com o seu tempo histórico.

Oswald subverteu as hierarquias impostas pela gramática da língua portuguesa. Organizou seus textos não mais pela lógica de causalidade e sucessão cronológica linear dos acontecimentos, mas pela fragmentação do discurso. Propôs a inversão dos valores estéticos, éticos, lógicos e morais. Seu teatro caracterizou-se pela forma radicalmente anti-naturalista e anti-ilusionista, no qual a ilusão de realidade foi substituída pelo questionamento das fronteiras que, até então, distinguiam o mundo da representação do espaço tranquilo e seguro do espectador burguês. Rejeitou os procedimentos tradicionais da poesia épica e da narrativa; criou personagens alegóricos; fez coexistir figuras mitológicas, literárias, bíblicas, artísticas, líderes políticos e celebridades de diferentes épocas, em cenas de multidões que derrubavam a supremacia do protagonista; rompeu com a linearidade do espaço-tempo, desenvolvendo a ação a partir de quadros independentes; propôs a ocupação da plateia pelos atores, borrando as fronteiras entre palco e plateia, espetáculo e espectador, realidade e ficção; utilizou citações, frases feitas, palavras de ordem, metáforas e metonímias, para construir as falas, empregando o princípio da bricolagem em uma exemplar aplicação da sua teoria antropófaga. O resultado pode ser considerado um carnaval tropicalista e apreciado na elaboração de três obras dramáticas complementares: *O homem e o cavalo*, de 1934, *O rei da vela*, escrita em 1933 e publicada em 1937, e *A morta*, de 1937, nas quais o autor aborda, respectivamente, a história do mundo, a nação brasileira e o indivíduo.

Para escrever suas dramaturgias

[...] Oswald vai buscar personagens e personalidades de outros mundos, de outros textos e contextos, atravessando a história, a mitologia, a religião, a literatura com seu olhar crítico e radicalizador, construindo seu texto por múltiplas facetas que incluem outros textos numa cara alusão à construção em processo, ao processo histórico que se faz pelo enredamento de múltiplos textos que se justapõem independentemente de ordem cronológica. É na intertextualidade que Oswald constrói seu quadro cênico: mosaico de peças justapostas. (GARDIM, 1995, p. 167)

A primeira de suas peças a ser encenada, *O rei da vela*, expõe o funcionamento da sociedade do consumo. As transações financeiras estão no centro de todas as relações, evidenciando o “[...] binômio político capitalista posse/poder” (RIBEIRO, 1978, p. 28), onde o que se negocia é o próprio poder. O país está hipotecado e a bandeira norte-americana tremula sobre o território brasileiro expondo a sua dependência ao capital estrangeiro. “Abelardo mata Abelardo num suicídio de classes mas já estão prestes a ser substituídos pelo Americano (espécie de poder maior) que terá nos seus calcanhares os comunistas.” (GARDIM,

1995, p. 155). Revela-se, assim, a existência de uma estrutura circular, em que os personagens mudam, mas o sistema permanece o mesmo.

Figura 4 - Registro fotográfico de O Rei da Vela por Fredi Kleemann



Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra62779/o-rei-da-vela> Acesso em: 03 de Jun. 2019

Levada aos palcos pela primeira vez pelo Teatro Oficina, com direção de José Celso Martinez Corrêa, trinta e quatro anos depois de ter sido escrita, a peça foi tomada como uma espécie de “espetáculo-manifesto” e carregava uma agressividade que derrubava a existência de uma visão idealizada sobre o país, desmascarando o oportunismo do homem brasileiro, as relações de poder e o colonialismo, principalmente o norte-americano, nascente à época de Oswald, crescente durante a década de 1950 e dominante até os dias de hoje. Desde que o texto foi escrito até a data da primeira montagem o país havia passado por algumas transformações, mas, ao que parece, o sistema continuava o mesmo.

O Oficina procurava um texto para a inauguração de sua nova casa de espetáculos que ao mesmo tempo inaugurasse a comunicação ao público de toda uma nova visão do teatro e da realidade brasileira. As remontagens que o Oficina foi obrigado a realizar por causa do incêndio estavam defasadas em relação a sua visão do Brasil desde anos, depois de abril de 1964. O problema era o do aqui agora. E o aqui agora foi encontrado em 1933 em *O rei da vela* de Oswald de Andrade. (CORREA, 1967 p. 85)

A deglutição de Zé Celso da obra de Oswald transpôs para a cena os princípios da *Antropofagia* e resultou em um espetáculo configurado pela presença de diferentes gêneros teatrais: o primeiro ato era representado em estilo circense, o segundo evocava o teatro de revista e o terceiro satirizava a ópera.

Aparentemente há desunificação. Mas tudo é ligado às várias opções de teatralizar, mistificar um mundo onde a história não passa do prolongamento da história das grandes potências. E onde não há ação real, modificação na matéria do mundo, somente o mundo onírico onde só o faz-de-conta tem vez. (CORRÊA, 1968, online)

Ao assistir esse espetáculo e identificar semelhanças entre ele e *Tropicália*, música que recém havia composto, Caetano Veloso procurou o diretor Zé Celso. Os dois conversaram por horas, Caetano foi apresentado ao pensamento antropófago de Oswald e percebeu que estava acontecendo um movimento cultural no país.

Figura 5 – Capa do disco Tropicália



Fonte: <http://tropicalia.com.br/identifisignificados/movimento> Acesso em: set 2016

No contrafluxo do ufanismo nacionalista insuflado pelo regime militar, nascia, mais uma vez, um movimento artístico que solapava a imagem idealizada construída sobre o Brasil. Realizada por nomes como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Os Mutantes, Tom Zé, Torquato Neto e Hélio Oiticica, a *Tropicália* propôs uma revisão da realidade nacional ao assumir e expor a sua condição de subdesenvolvimento.

A forma mais abrangente de expressão tropicalista foi a música, a qual, segundo Rogério Duarte (1987), é sempre uma arte tardia, por ser aquela que consolida as revoluções. Ao misturar elementos da cultura jovem mundial a formas tradicionais da cultura popular brasileira, a música tropicalista pode ser considerada a última instância de assimilação das propostas antropófagas de Oswald de Andrade.

Quando justapõe elementos diversos da cultura, obtém uma suma cultural de caráter antropofágico, em que contradições históricas, ideológicas e artísticas são levantadas para sofrer uma operação desmistificadora. Esta operação, segundo a teorização oswaldiana, efetua-se através da mistura dos elementos contraditórios – enquadráveis basicamente nas oposições arcaico-moderno, local-universal – e que, ao inventariá-las, as devora. (FAVARETTO, 1996)

As contradições estavam presentes no núcleo das realizações tropicalistas e refletiam os paradoxos constituintes da nação brasileira. O golpe militar havia provocado mudanças estruturais que fizeram renascer valores sociais e culturais arcaicos e conservadores. Por outro lado, o programa de desenvolvimento proposto pelo governo buscava modernizar o país e ampliar a sua participação no cenário econômico mundial. “Documentar e comentar o fracasso de uma modernidade democrática, a ascensão de um regime autoritário e o programa de modernização conservadora eram centrais para o projeto tropicalista.” (DUNN, ???).

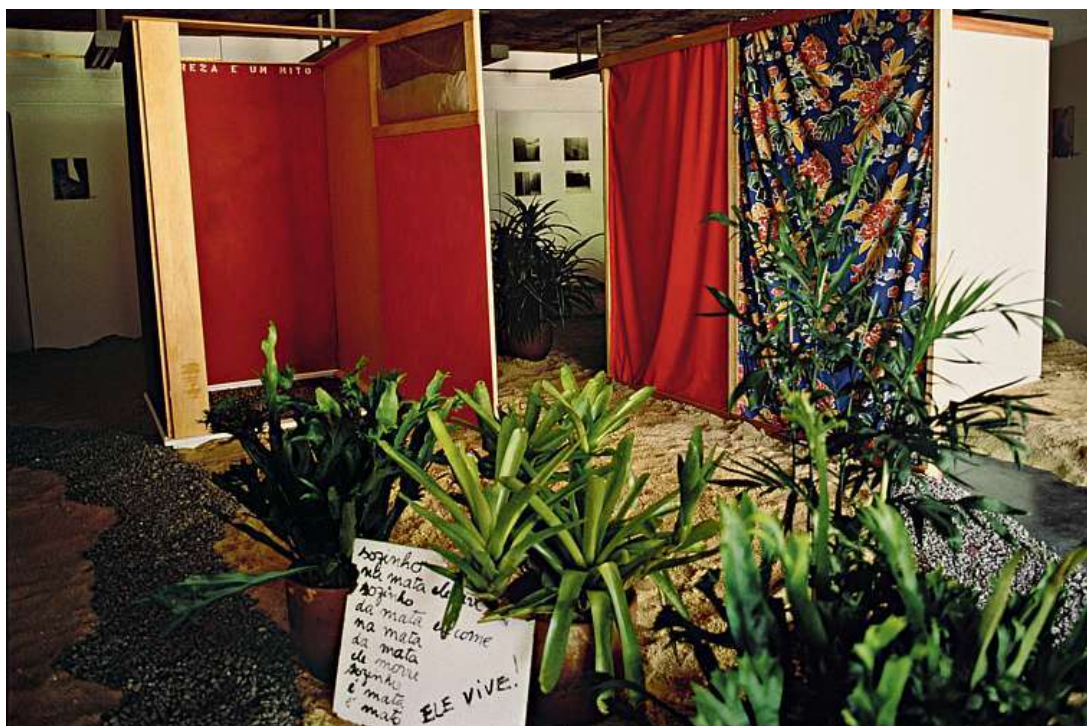
Para Schawrs, a coexistência entre o arcaico e o moderno, comum às sociedades capitalistas, torna-se mais evidente nos países colonizados e subdesenvolvidos porque eles foram integrados à modernidade e incorporados ao mercado mundial como fornecedores de matéria prima e trabalho barato, ligando-se ao novo através de seu atraso econômico e social. “[...] o arcaísmo passa a instrumento intencional da opressão mais moderna, como aliás a modernização, de libertadora e nacional passa a forma de submissão.” (SCHAWRS, ???)

Brasília, a capital federal, eleita como símbolo das contradições nacionais por Caetano Veloso, foi a inspiração para compor a música que, segundo ele, melhor sintetizaria suas intenções.

A idéia de Brasília fez meu coração disparar... Brasília, a capital-monumento, o sonho mágico transformado em experimento moderno — e quase desde o princípio, o centro do poder abominável dos ditadores militares. [...] Brasília, sem ser nomeada, seria o centro da canção-monumento aberrante que eu ergueria à nossa dor, à nossa delícia e ao nosso ridículo. (VELOSO, 1997, p. 188 *apud* BASUALDO, ???)

Sem que ele pudesse prever, a música batizaria o movimento e seria a peça que conectaria suas múltiplas vertentes artísticas. *Tropicália* considerada por Augusto de Campos (PERRONE, ???) a primeira música Pau-Brasil, fazia uma colagem fragmentada de imagens, símbolos, ditos populares, fatos, citações musicais e literárias para descrever a realidade nacional. Ela nasceu sem nome e seu batismo foi realizado sem o consentimento do autor por sugestão de Luiz Carlos Barreto, cineasta vinculado ao Cinema Novo, que a achava semelhante à instalação *Tropicália*, de Hélio Oiticica.

Figura 6 – Obra *Tropicália* de Hélio Oiticica



Fonte: <http://www.3margem.com.br/inspiraes/2017/2/21/hlio-oiticica-artes-plsticas-performances> Acesso em Jun. 2019

A obra, considerada uma “anti-arte ambiente”, foi exposta pela primeira vez no início de 1967 e alterou profundamente a relação entre público e objeto de arte. *Tropicália* era como um cenário tropical formado por plantas, pedrinhas, areia, araras que remetia às paisagens pintadas por Tarsila do Amaral durante o período antropofágico de sua trajetória. A instalação compunha um conjunto de imagens que não deveria ser imediatamente assimilado, mas acessar uma memória subjetiva ao ser explorada pelo público. A obra era interativa, contrariando o modelo de apreciação racional europeu reproduzido pela elite cultural dependente. *Tropicália* deveria ser vivida, não apenas observada. Desse modo, Oiticica buscava contestar, responder e libertar-se da submissão às vanguardas estrangeiras, atribuir valor à arte brasileira e inseri-la no circuito internacional.

Tropicália, originada a partir da observação da arquitetura das favelas cariocas, buscava representar uma imagem verdadeira do Brasil e introduzir a cultura popular no ambiente elitista das artes plásticas, provocando um descondicionamento social, assim como o que ele sofrera ao entrar em contato com a Mangueira. O encontro do artista com a escola de samba, até então um universo proibido, libertou-o do modelo burguês em que estava formatado. Ao cruzar as fronteiras que separavam as classes, Oiticica descobriu a dimensão coletiva das artes e passou a perseguir um projeto artístico que sustentasse esse caráter e evocasse o mito da miscigenação, “somos negros, índios, brancos, tudo ao mesmo tempo”. (OITICA, 1968, p. 108 25 *apud* BASUALDO, ???). Para ele “o mito da tropicalidade é muito mais do que araras e bananeiras: é a consciência de um não-condicionamento às estruturas estabelecidas, portanto altamente revolucionário na sua totalidade”. (OITICA, 1968, p. 109 25 *apud* BASUALDO, ???) Carlos Basualdo).

Transmitir uma imagem verdadeira do Brasil também foi a intenção dos integrantes do Cinema Novo. O movimento surgido na segunda metade da década de 1950 por nomes como Cacá Diegues, Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Ruy Guerra, Nelson Pereira dos Santos, defendia a produção de filmes condizentes com a miserabilidade nacional, fazendo contraponto às chanchadas da Atlântida e às superproduções da Vera Cruz, que exibia em filmes de alto padrão técnico e rigorosa qualidade estética a vida de pessoas ricas, morando em belas casas e andando em luxuosos automóveis. Sustentando o lema “uma ideia na cabeça e uma câmera na mão”, cunhado por Glauber Rocha, o Cinema Novo, aos moldes do Neo-realismo italiano, surgido nas ruínas do pós-guerra, reinventaria o cinema nacional a partir da indignação brasileira.

Figura 7 – Cena do Filme Terra em Transe de Glauber Rocha



Fonte: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/film/tropicalia-and-beyond-dialogues-brazilian-film-history/hunger-absolute> Acesso em Jun 2019

[...] nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentido, não é compreendida. Nós compreendemos esta fome que o europeu e o brasileiro na maioria não entendeu. Para o europeu, é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro, é uma vergonha nacional. Ele não come mas tem vergonha de dizer isto; e, sobretudo, não sabe de onde vem esta fome. (ROCHA, 1965)

Conscientes de que a questão da fome brasileira não seria resolvida por ações governamentais e, além disso, continuaria sendo dissimulada e ignorada, utilizaram o cinema para gritá-la, compreendê-la e explicar suas origens.

De Aruanda a Vidas Secas, o Cinema Novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras: foi esta galeria de famintos que identificou o Cinema Novo com o miserabilismo, (ROCHA, 1965)

A fome, exposta como uma ferida aberta das entranhas latino-americanas ultrapassava a fronteira da linha narrativa e aparecia, também, na qualidade das imagens. Os filmes cinemanovistas padeciam da mesma debilidade miserável da fome existente no meio em que foram gerados, eram feios, tristes, berrados, desesperados. Carregados de violência, a forma mais nobre de manifestação cultural da fome conforme Glauber (1965), nem sempre obedeciam a razão, estruturando-se em narrativas fragmentárias e alegóricas que, assim como em Oswald, não seguiam os princípios aristotélicos da unidade de ação. A fome metafórica encontrava a realidade de uma sociedade faminta e a reação violenta ganhava novas imagens. Mesmo assim, a imagem de Brasil que ainda dominava, e até hoje é ensinada nas escolas e nos livros de história, era aquela herdada dos portugueses: um elogio à colonização – um país branco, cristão, neoeuropeu, com um futuro grandioso.

Aí está, segundo Sérgio Buarque de Holanda, o principal motivo pelo qual não nos identificamos com a representação da nação a qual pertencemos. Nossas ideias, instituições, hierarquias e formas de convívio são consequência da “implementação de uma cultura europeia nos trópicos” (REIS, 2007, p. 123) e não condizem com a realidade daquilo que somos, fazendo com que até hoje nos sintamos desterrados em nossa própria terra. Pensando pela perspectiva identitária de Lacan e compreendendo o Brasil como um ser, podemos dizer que ele ainda não atravessou a fase do espelho, que ainda não conseguiu internalizar as visões exteriores formuladas sobre ele e conscientizar-se de que seu corpo é um corpo separado do corpo da mãe Europa.

Eu, como pretensa artista, procurava através da encenação de *Mistério-Bufo* encontrar a integridade perdida da nação brasileira e construir uma biografia que reunisse as partes divididas de seu eu interior, atribuindo significado aquilo que é, reconhecendo a sua origem multicultural e reescrevendo a sua história pela perspectiva do povo miscigenado. Seguindo os passos daqueles que vieram antes de mim, buscava reafirmar seus discursos em direção ao reconhecimento da nossa realidade nacional e transformar um movimento de ideias gerais em arte para que possa se tornar vida, pois mesmo após quase cem anos da Semana de Arte Moderna, o Brasil ainda não conseguiu romper com seu passado colonial.

Minha intuição começava a ganhar forma. Consciente de que o modo como nossa sociedade está estruturada é reflexo de um longo processo de dominação patriarcal e colonizadora e de que não estamos condenados a dar continuidade a ele me desafiava a construir um espetáculo que além de despertar nos espectadores um resgate da sensação de

pertencimento expusesse o porquê dessa falta de identificação e os estimulasse a promover as mudanças necessárias para reconstruir e reencontrar o lugar onde gostariam de viver. “Se se quer mudar o Brasil em direção a uma sociedade socialista e democrática, o primeiro passo, e indispensável, é conhece-lo adequadamente. As ideias sobre o Brasil precisam se localizar no Brasil.” (REIS, 2007, p. 207)

A adaptação da dramaturgia iria possibilitar que revisitássemos momentos importantes da história, os quais ajudariam a compreender os caminhos que nos trouxeram até o presente momento e expor a forma como a nossa sociedade está organizada a partir da determinação do homem branco cisgênero e heterossexual como norma sob a qual todas as demais identidades estão subordinadas. Utilizando elementos da narrativa oficial do país e buscando saciar a minha fome antropófaga, passei a devorar violentamente diversos *corpus* para decidir como transpor a dramaturgia russa de 1917 para a realidade brasileira de 2014. O mesmo, ou algo semelhante, já havia sido feito pelo próprio Oswald. Seu texto *O Homem e o Cavalo* é uma reescrita de *Mistério-Bufo*.

Fiz um estudo minucioso dos dois textos e, por ser de mais fácil compreensão, optei por seguir a fábula e a linha narrativa da obra original, incorporando elementos da dramaturgia de Oswald, inclusive encerrando com o quadro inicial de seu texto. Eu considerava o final escrito por Maiakovski muito ingênuo para os dias atuais e a obra de Oswald possui uma ferocidade que me agradava... e ainda agrada. A estrutura em três atos de Maiakovski seria mantida, fazendo alusão ao tempo passado, ao presente e a um possível futuro. Os personagens atravessariam as mesmas dificuldades que ele escreveu, enfrentando o dilúvio, navegando em busca da terra prometida, percorrendo inferno, céu e retornando à Terra. Minha visão de cada um desses espaços, no entanto, receberia uma nova forma e o retorno à Terra não seria marcado pela utopia do encontro com um lugar ideal para viver, mas pela possibilidade de existir uma encarnação fascista, tal como é anunciado no texto de Oswald e no atual contexto brasileiro. Essa mudança aproximaria o espetáculo da ideia de uma História cíclica em que os personagens se modificam, embora a estrutura permaneça a mesma e daria continuidade ao episódio da arca, no qual diferentes sistemas de governo são instituídos para manter o domínio sobre os bens produzidos pelos impuros, antevendo um futuro próximo que se anunciava com mais intensidade desde as marchas de 2013.

Além disso, outros elementos presentes na dramaturgia de Maiakovski dialogavam com a abordagem sobre a questão identitária e a nação brasileira. A começar pelo dilúvio, que

além de fazer uma analogia ao episódio bíblico e ter ligação com a expansão do pensamento cristão e a consequente catequização dos povos originários no território brasileiro, traz o elemento água, o qual carrega características de fluidez e adaptabilidade, tal como as identidades, entendidas hoje como fluidas e mutáveis. Seguido pelo episódio da arca que da mesma forma faz alusão à liturgia cristã e ainda carrega a noção de que o povo é o responsável pelo conhecimento da produção dos bens necessários a sobrevivência enquanto os detentores do poder apenas exploram o seu trabalho. Assim, a divisão entre puros e impuros também se fazia relevante no contexto da encenação, representando a imensa desigualdade da estrutura social que estamos inseridos e a dominação de países estrangeiros sobre o Brasil. As nações representadas seriam reduzidas e alteradas, fazendo alusão a países que influenciaram na formação da nação brasileira e em eventos relevantes da Grande História, sendo assim representadas de forma alegórica. Os impuros, simbolizando o povo miscigenado, também receberiam novas profissões, de acordo com categorias em destaque na contemporaneidade. E, por fim, a fome, que move a ação dos impuros em busca da terra prometida e está presente tanto nas entranhas da sociedade brasileira quanto na metáfora antropófaga de Oswald.

Para me auxiliar na adaptação dos textos conversei com a amiga e jovem dramaturga Paula Emília Martins, que ficou bastante entusiasmada com a ideia e comprometeu-se em colaborar no processo de escrita. Juntas lemos e discutimos os dois textos, tomamos muitos chás, cafés, comemos bolo e definimos quais episódios da história gostaríamos de lembrar e como eles apareceriam na dramaturgia, não sem antes estabelecer para quem seria direcionado esse discurso. “O paradoxo na relação do artista com o público é que, a fim de falar com muitas pessoas, você tem de se dirigir a apenas uma, o que Umberto Eco chama de “leitor modelo”.” (BOGART, 2011, p. 113). Assim, concordávamos em falar para a pessoa trabalhadora, aquela que não teve acesso a outras versões da história além daquela ensinada nas escolas e que não tem consciência de que existem outras possibilidades de ser e estar no mundo. Essa decisão foi fundamental para nos ajudar na definição das personagens e momentos históricos a serem lembrados.

No prólogo, em vez de darmos voz aos impuros, utilizamos um casal de repórteres, que aparecerá em outros momentos da obra, com o intuito de destacar o papel que a mídia exerce na construção da narrativa dominante sobre o imaginário da população, subvertendo os fatos de acordo com os seus interesses, a serviço do capital e da sociedade de consumo.

Após narrarem o que será apresentado começamos a nossa fábula não mais em um dos polos do globo, mas em *Terra Brasilis*, trazendo a figura do indígena no lugar da do esquimó para presentificar nosso povo original, configurar o espaço onde ocorre a ação e localizar o momento anterior a chegada do homem branco. Uma forte ventania e tempestade provocada pelos orixás do vento e do trovão, Iansã e Xangô, fazem com que um Português aterrisse na nova terra e se depare com uma bela indígena. Esse começo faz uma apresentação das três principais etnias que compõem a população brasileira dá início ao Primeiro Ato no qual serão apresentadas as personagens de *Mistério-Bujo*. Os motivos que nos levaram a tais escolhas serão descritos a partir de agora.

O encontro entre a indígena e o português, além da óbvia referência ao “descobrimento” marca o início da construção de uma sociedade patriarcal, na qual a mulher tem o seu corpo objetificado e tratado como espaço de submissão, inclusive sexual, pelo homem. Essa cena propõe uma analogia entre o domínio da mulher e o domínio da terra. Ela também revela ao imaginário a presença do povo português, responsável pelas primeiras grandes transformações na cultura, paisagem e características dos habitantes do território brasileiro através de um violento processo de invasão e dominação.

Figura 8 – Croqui de Mailson Fantinel para figurino do Português



Fonte: Arquivo pessoal da autora Foto sobre desenho de Mailson Fantinel

Quando os portugueses chegaram ao território hoje nomeado Brasil encontraram homens que eles consideraram selvagens. O choque cultural entre os brancos e os negros da terra era enorme. A nudez, a prática sexual, a organização comunitária e os costumes indígenas fizeram com que eles fossem vistos pelos portugueses como um povo preguiçoso, sujeito a todo tipo de vício, pecado e tentação. Para cumprir sua missão na América, a Companhia de Jesus, cobriu as “vergonhas” dos indígenas, vestiu e isolou seus corpos e realizou as primeiras montagens teatrais “brasileiras”, as quais possuíam caráter religioso com o intuito de instituir sua doutrina no outro lado do oceano, assim como fizeram na Europa durante a Idade Média. Os jesuítas foram os primeiros a moldar as formas de

convívio, ideias e instituições brasileiras. Organizaram o Novo Mundo conforme leis impostas de um outro, “supremo e ordenador de todas as coisas.” (HOLANDA, 1936, p. 34). A aliança entre o poder monárquico e o eclesiástico foi transferida da Europa para a América. Durante o processo de colonização do território brasileiro a cruz e a coroa estiveram estreitamente associadas, tanto que na cerimônia de posse do novo mundo foi realizada a primeira missa.

Os jesuítas, além de “ensinar” seus mitos, subtraindo as crenças dos povos originários, utilizaram a construção de cidades como principal instrumento de dominação.

169. A sociedade que modela tudo o que a cerca construiu uma técnica especial para agir sobre o que dá sustentação a essas tarefas: o próprio território. O urbanismo é a tomada de posse do ambiente natural e humano pelo capitalismo que, ao desenvolver sua lógica de dominação absoluta, pode e deve agora refazer a totalidade do espaço como *seu próprio cenário*. (DEBORD, 1997 p. 113)

Em 1534, visando o investimento privado, o território colonial foi dividido em Capitanias Hereditárias. No entanto, a desordem provocada pela concentração de poderes em diferentes mãos culminou no fracasso desse sistema e fez a coroa criar, em 1548, o governo-geral, mas, desde então, desenvolveu-se uma confusão entre o que é público e o que é privado, fazendo com que até hoje os governantes tratem o país como sua propriedade.

Outra informação relevante é sobre o tipo de colonizador que chegou por aqui. Eles eram pessoas que buscavam enriquecimento fácil e extraíam as riquezas da terra para explorá-las comercialmente. Cabe ressaltar ainda que não possuíam qualquer orgulho de raça, pois já eram um povo mestiço a época da expansão marítima. O elo entre homens e terra de que fala Bakhtin já havia sido cortado por esses primeiros imigrantes. O povoamento só avançou com a vinculação das novas terras aos circuitos do comércio mundial através da implementação da lavoura açucareira. Os engenhos levaram a fundação das primeiras vilas e cidades na região Nordeste e estavam organizados pelo sistema de *plantation*. O modelo, dominante nas américas durante o período colonial, estruturava-se em quatro pilares: produção em larga escala, latifúndio, monocultura e trabalho escravo, o qual inicialmente utilizava mão-de-obra indígena e gradualmente foi substituída pela negra em decorrência da lucratividade do tráfico negroiro.

Ainda dentro da perspectiva de conquistar enriquecimento fácil, colonos e aventureiros dirigiam-se em expedições rumo ao interior do continente em busca de riquezas minerais desde o século XVI já que a acumulação de moedas e metais preciosos era

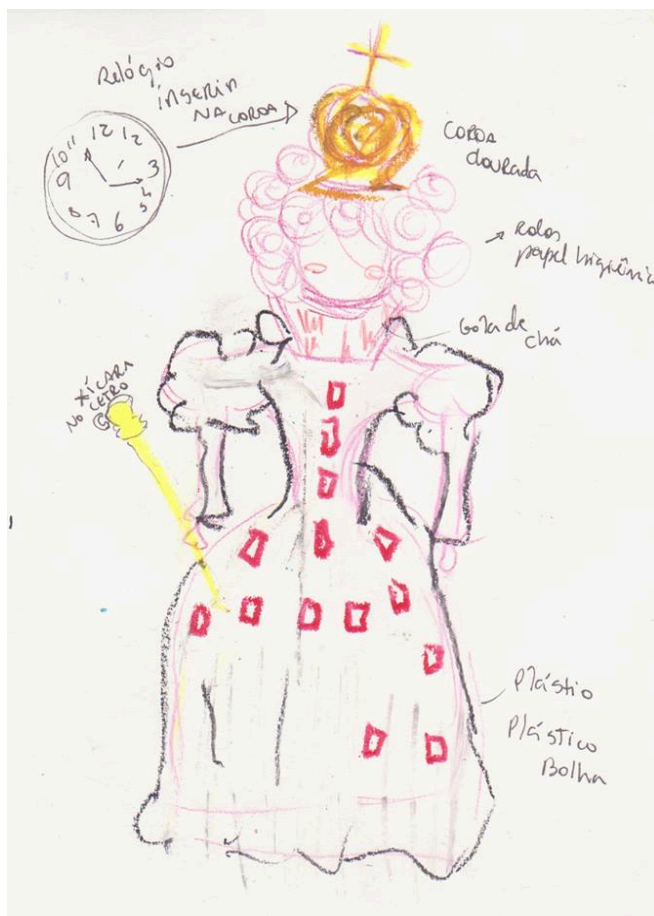
considerada o principal indicador de prosperidade. Em pouco tempo, as vilas e cidades se multiplicaram na região mineradora.

A prosperidade gerada pela extração mineral ampliou a cobrança de tributos e o controle exercido pela metrópole sobre a colônia. Ao mesmo tempo, Portugal permitia uma participação maior de outros Estados europeus em seu Império, principalmente da Inglaterra. Pioneira no processo de industrialização, ao fim da longa transição do sistema feudal para o capitalista, a Inglaterra ditava as regras em nome da liberdade comercial. O sistema colonial português começou a declinar gradativamente, até a ruptura total no início do século XIX. O que nos leva ao segundo par de personagens que são carregados pelos ventos de *Mistério-Bufo: A Inglesa e o Francês*.

Inimigas históricas, França e Inglaterra interferiram na construção da sociedade brasileira, tendo participação direta na transferência da família real portuguesa para o Brasil e no subsequente processo de independência. Sua presença no espetáculo também se justifica pelo protagonismo em eventos históricos que influenciaram a forma como está estruturada a sociedade capitalista a qual pertencemos. Destaco por parte da França o pensamento Iluminista, o nascimento do indivíduo, a Revolução Francesa e o início do Estado Burguês. Por parte da Inglaterra saliento a Revolução Industrial, o início das cadeias de produção, a divisão do trabalho e o fortalecimento da sociedade de consumo.

Resultado de um longo e gradual processo de aprimoramentos técnicos, a *Revolução Industrial* mudou o mundo “mais rapidamente que em qualquer outra época desde a invenção da agricultura, cerca de dez mil anos antes” (ASIMOV. *apud* CAMPOS; MIRANDA, 2000, p. __). Essa transição marcaria o fim do trabalho em família e o início da submissão do trabalhador a um patrão que lhe pagaria um salário em troca de longas e desumanas horas de trabalho. “A burguesia é a primeira classe dominante para quem o trabalho é um valor.” (DEBORD, 1997, p. 97)

Figura 9 - Croqui de Maílson Fantinel para figurino da Inglesa



Fonte: Arquivo pessoal da autora Foto sobre desenho de Maílson Fantinel

Avanços tecnológicos, principalmente nas áreas de transporte, de armas e comunicação levaram a aceleração do tempo e encurtamento das distâncias. A burguesia mercantil enriquecia em função da circulação de mercadorias. A procura por produtos fazia necessário o desenvolvimento de novas tecnologias. Os aprimoramentos técnicos criavam novas necessidades de consumo, reduziam os custos de produção e aumentavam a fabricação de mercadorias e serviços. A produtividade se transformava na engrenagem que giraria a roda da sociedade capitalista. A impossibilidade de competir com os artigos industrializados transformou os artesãos em força de trabalho para os proprietários dos meios de produção – as máquinas.

A mecanização da sociedade criaria um indivíduo cada vez mais habilidoso em seu trabalho. Especializar, dividir, separar, categorizar, setorizar, classificar, individualizar, palavras que norteariam o desenvolvimento do homem a partir de então. Adam Smith, autor de *A riqueza das nações*, considerado a bíblia do capitalismo, defendia a individualidade empresarial e a divisão do trabalho como forma de aumentar a produção e baratear os custos. A individualidade empresarial deveria ser aceita e estimulada. Os indivíduos seriam capazes de administrar suas próprias riquezas através da regulamentação da propriedade privada e das instituições financeiras. A industrialização criaria um novo mundo e um novo homem, autônomo e isolado dos demais.

A ideia de indivíduo, sujeito integrado e autocentrado, foi construída na transição entre a Idade Média e a Moderna.

O *status*, a classificação e a posição de uma pessoa na “grande cadeia do ser” – a ordem secular e divina das coisas – predominavam sobre qualquer sentimento de que a pessoa fosse um indivíduo soberano.” O nascimento deste “indivíduo soberano” datado entre o Humanismo Renascentista, que colocou o homem no centro do universo (séc. XVI), e o Iluminismo, centrado na imagem do homem racional (séc. XVIII), teria sido o “motor” que colocou todo o sistema social da “modernidade” em movimento. (HALL, 1998, p. 25)

A imagem de um deus soberano e ordenador do mundo, dominante durante o período medieval, estava sendo gradativamente substituída pela noção de que o universo é regido segundo leis matemáticas. Immanuel Kant (1724 – 1804), um dos principais filósofos iluministas do século XVIII, dizia que o conhecimento sobre o funcionamento da natureza libertaria os homens da subordinação às leis das igrejas cristãs e do determinismo da predestinação divina. O domínio sobre o funcionamento da natureza, permitiria ao homem construir um novo mundo. O conhecimento tornaria o homem cada vez mais independente e responsável pelo próprio destino.

Figura 10 - Croqui de Maílson Fantinel para figurino do Francês



Fonte: Arquivo pessoal da autora Foto sobre desenho de Maílson Fantinel

Insatisfeitos com um modelo de organização social que beneficiava apenas uma pequena parcela da população, os iluministas contestavam a autoridade religiosa e o direito divino dos reis, que eram privilegiados pela isenção de quase todos os impostos e ocupavam os melhores cargos religiosos, políticos e militares. Procurando maneiras de impor limites aos poderes do Clero e da Nobreza, os iluministas reivindicavam a separação dos poderes em executivo, legislativo e judiciário. Eles também defendiam a liberdade de pensamento e tolerância religiosa. Carregando as palavras de ordem: liberdade, fraternidade e igualdade, disseminaram seus ideais em

outros grupos sociais fazendo com que os levantes populares ganhassem força. Em 1789, a *Revolução Francesa* conquistou o fim do dízimo, a redução do número de bispos e padres,

confiscou terras da igreja, aboliu a escravidão nas suas colônias, elaborou um plano para a educação pública e aprovou a *Declaração dos Direitos dos Homens e dos Cidadãos*, que, entre outras medidas, proclamava a igualdade de tratamento e a preservação dos direitos naturais do indivíduo. Os indivíduos tornavam-se cada vez mais importantes e independentes.

As ideias iluministas de libertação começaram a ser difundidas e impulsionaram movimentos como a *Revolução Francesa*, a *Revolução Industrial* e a *Independência dos Estados Unidos*. Elas também chegaram ao Brasil e influenciaram as primeiras tentativas de romper os laços com a Metrópole. A *Inconfidência Mineira*, de 1789, a *Conjuração do Rio de Janeiro*, em 1794, e a *Revolta dos Alfaiates*, de 1798, são alguns exemplos de movimentos sociais que colocavam em pauta a subordinação da colônia ao poder da Coroa portuguesa. Exceto o último, os demais movimentos foram organizados pelas elites. As principais reivindicações eram independência, república, liberdade de comércio entre as nações, igualdade de direitos independentemente das diferenças raciais e a separação entre Igreja e Estado. Até as ideias de independência eram importadas por nosso espírito colonizado, no entanto, esta só foi proclamada em decorrência do interesse da metrópole.

Entre 1805 e 1807, Napoleão tornava-se senhor da Europa. As tropas francesas lideradas por ele dominavam o continente. Após a vitória da *Revolução Francesa*, o Imperador assumiu um governo totalitário e tentou expandir as medidas da revolução a outras terras. Em novembro de 1807, com medo da invasão napoleônica, que estava com seus exércitos posicionados às portas da capital portuguesa, 36 navios deixaram Lisboa transportando milhares de nobres, soldados e toda a família real, que fugiam das tropas francesas. A sede da monarquia portuguesa estava de mudança para o Rio de Janeiro.

A chegada da corte em 22 de janeiro de 1808 promoveria mudanças significativas na estrutura política e social da colônia, definindo uma nova identidade para o território brasileiro. O Brasil praticamente deixava de ser colônia, tendo sido elevado a condição de Reino Unido de Portugal e Algarve em 1815. Nesse período o português foi instituído como língua oficial. O monopólio metropolitano, base do pacto colonial foi rompido por d. João e o “Brasil” passava a negociar diretamente com as nações amigas de Portugal, ou seja, Inglaterra.

A presença da família real e de uma elite dirigente composta por comerciantes, proprietários rurais, traficantes de escravos e funcionários da Coroa, que se aglomerava em torno da administração central, estava levando benefícios à região sudeste. Ao contrário, as províncias do Norte e Nordeste estavam sendo prejudicadas pela presença da monarquia. As

políticas monopolistas foram mantidas, altos impostos continuavam a ser cobrados e os cargos administrativos mais cobiçados passaram a ser ocupados por nobres portugueses recém chegados da Europa. O mesmo controle exercido pela metrópole sobre a colônia passava a ser exercido pelo sul em relação ao norte do país, mantendo até os dias atuais uma imagem de superioridade de uma região em relação a outra.

Na Metrópole, os cidadãos reclamavam a ausência de seus governantes. Os portugueses exigiam o retorno de d. João. A burguesia portuguesa tentava assumir o controle do reino e do império lusitanos, mas não poderiam simplesmente proclamar a república, pois perderiam o controle sobre as riquezas americanas. Do outro lado do Atlântico novos movimentos revolucionários passaram a ser organizados. A palavra de ordem era liberdade de comércio e um governo executivo com autonomia para o Reino do Brasil. A cisão era inevitável. Para resolver a questão antes que houvesse um levante revolucionário, em 1822, o Brasil foi emancipado. D. João voltou a Portugal e seu filho Pedro assumiu o governo do território brasileiro.

Nascia a nação brasileira e era necessário organizar suas estruturas, delimitar seu território e definir as regras que orientariam o convívio social para a construção e afirmação do Estado Nacional. Uma das maiores dificuldades a ser enfrentada seria a organização do poder público. O jovem Pedro pretendia fundar na América um novo império absolutista, mas proprietários e comerciantes brasileiros desejavam estabelecer uma monarquia constitucional, na qual pudessem interferir politicamente. Desde o período colonial (até os dias de hoje), as oligarquias – grupos de famílias de grandes proprietários, comerciantes e poderosos de cada região – habituaram-se a práticas cotidianas que conflitavam com esse tipo de organização. Elas monopolizavam as funções públicas e exerciam o mandonismo local, impondo seus interesses através de grandes fraudes. Durante todo o século XIX o Estado brasileiro foi marcado pela fusão entre o poder público e o privado. A primeira constituição brasileira, datada de 1824, dividia os poderes em Executivo, Legislativo e Judiciário, conforme o modelo iluminista.

As diversas etnias que habitavam o território brasileiro ainda não constituíam um coletivo nacional. Poucos cidadãos reconheciam-se como brasileiros, eles eram baianos, pernambucanos, paulistas, etc. A elite oligárquica, considerava necessário “civilizar” o país. Composto por uma “[...] maioria de negros, índios e mestiços e dirigido por uma minoria que se considerava superior por sua herança europeia” (DE CAMPOS; MIRANDA, 2000, p. 182), o

brasileiro foi definido conforme as características do homem branco da elite. Eram considerados cidadãos apenas os homens maiores de 25 anos. Estavam excluídos de direitos políticos índios, escravos e mulheres. Podiam votar e se candidatar a cargos políticos apenas cidadãos ativos, ou seja, aqueles que possuíam os maiores rendimentos financeiros anuais. Era preciso construir a imagem que o representaria perante as demais nações e despertar o desejo de seus habitantes de “viver em conjunto” e “perpetuar a herança recebida”, construir a memória nacional, criar novos mitos, mártires e heróis nacionais e fazer emergir o orgulho pela história e tradição do povo brasileiro.

Na tentativa de definir o que seria genuinamente brasileiro, contar as histórias da nação, registrar as memórias comuns e fortalecer os laços com a terra, os literatos românticos buscaram resgatar os costumes indígenas. Construíram uma imagem idealizada do índio e forjaram o mito do bom selvagem, utilizando como parâmetros para valorizá-lo os bons sentimentos europeus. Na década de 1870, o indianismo foi gradativamente substituído pelo realismo, o qual aplicava à literatura princípios científicos, defendendo a superioridade do homem branco sobre às demais etnias, de acordo com as teorias europeias sobre raça e natureza daquela época. Mesmo reconhecendo que o mestiço compunha a maioria da população almejava-se que a “raça mais evoluída” predominasse, portanto foi realizada uma campanha para estimular a imigração de europeus. Nesse contexto milhares de estrangeiros chegaram ao território brasileiro, inclusive o próximo par de puros escolhidos para compor o enredo de nosso *Mistério-Bufo: O Alemão e o Italiano*.

O incentivo à entrada de imigrantes brancos no Brasil coincide com a crise na Europa gerada, em parte, pelos avanços tecnológicos alcançados durante a Segunda Revolução Industrial, ocorrida entre a última década do século XIX e 1920 na Europa e nos Estados Unidos. Os avanços tecnológicos, ao mesmo tempo, possibilitavam a ampliação da capacidade qualitativa e quantitativa do processo de produção, promovendo avanços significativos nos meios de transporte e comunicação, e geravam um imenso volume de desempregados e miseráveis em diferentes lugares do planeta.

No Brasil, os grandes fazendeiros precisavam encontrar outra fonte de mão-de-obra em decorrência do avanço tardio do processo de abolição da escravatura. Assim, eles absorveram a força de trabalho humano ociosa vinda da Europa que além de barata era qualificada. A imigração foi subsidiada, inicialmente, pelos cafeicultores e depois pelos governos federal e do estado de São Paulo. A economia nacional baseava-se no comércio

agroexportador. Os lucros obtidos com o café impulsionaram inúmeras transformações no país e intensificaram a atividade econômica da sociedade paulista. Em 1880, o país passava pelo primeiro surto de industrialização. O mercado fundiário e as relações mercantis cresciam, assegurando e firmando a posição da elite cafeeira como detentora de poder político e econômico.

A migração de Europeus para o Brasil também foi motivada pelo agravamento da crise gerada pela eclosão da I Grande Guerra, a qual é consequência do processo de formação dos Estados Nacionais Modernos na Europa. A soberania do Estado Nacional não deveria ser propriedade particular do governante, mas a incorporação da vontade do povo, porém o nacionalismo levado ao extremo ao valorizar as qualidades e história de um povo acabou por provocar o ódio entre as nacionalidades e conduzir às guerras de expansão, deixando-nos de herança regimes totalitários como os Nazista e Fascista, ocorridos respectivamente na Alemanha e na Itália.

Figura 11 - Croqui de Mailson Fantinel para figurino do Alemão



Arquivo pessoal da autora Foto sobre desenho de Mailson Fantinel

Após a crise de 1929 a situação econômica da Alemanha, que já estava fragilizada devido aos empréstimos feitos durante a guerra, se agravou. Os alemães perderam a pouca confiança que tinham na democracia e responsabilizavam o governo pelo desastre econômico. A população mostrava-se receptiva aos movimentos que queriam derrubar a república. O nazismo atraía os desiludidos de todas as camadas da população. Eles consideravam Hitler um salvador, alguém que compreendia as necessidades do povo e poderia solucionar os problemas da Alemanha.

Os pronunciamentos públicos de Adolf Hitler, chanceler nomeado em 1932, eram cuidadosamente organizados para atingir as emoções humanas. Acreditava nos comícios como a maneira mais eficaz de atrair, conquistar e manter o apoio da população. “Cercado de dezenas de pessoas, o indivíduo perde o seu senso de individualidade e deixa de se considerar um ser isolado. Bombardeado pelos gritos de milhares de vozes, pelas bandeiras, pela oratória explosiva, o intelecto seria dominado.”

(DE CAMPOS; MIRANDA, 2000, p. 259). Utilizando técnicas militares, teatrais e publicitárias na política, os eventos promovidos pelo partido nazista contagiavam a população, preenchendo-os com uma energia que seria transportada para suas vidas cotidianas. As emoções eram mantidas em constante movimento, muito bem conduzidas por Joseph Goebbels, diretor do Ministério do Esclarecimento Popular e mestre na arte da propaganda. Ele controlava a imprensa, a publicação de livros, o rádio, o teatro e o cinema alemães.

Figura 12 - Croqui de Maílson Fantinel para figurino do Italiano



Arquivo pessoal da autora Foto sobre desenho de Maílson Fantinel

Outro líder totalitário que utilizou a publicidade a seu favor foi Benito Mussolini. Nomeado Primeiro Ministro da Itália em 1922, era considerado a única salvação do país para a crise enfrentada em consequência da guerra. Expulso do partido socialista em 1919, organizou o partido fascista atraindo aqueles que temiam tanto o capitalismo quanto o socialismo. Os meios de comunicação foram o principal instrumento para alimentar o culto à sua personalidade. Slogans publicitários colaboravam para enaltecer a sua imagem e conquistar a atenção do público. Tanto no regime fascista quanto no nazista o líder e o partido sabiam o que era melhor para a nação, aliviando o indivíduo do compromisso de tomar decisões.

Aos poucos, todas as instituições políticas e econômicas foram subordinadas à vontade dos partidos, eliminando a distinção entre vida privada e política. Os professores eram obrigados a jurar fidelidade ao governo e transmitir suas ideologias. Membros do partido os explicavam como as matérias deveriam ser ensinadas e os alunos eram estimulados a denunciar os mestres que parecessem suspeitos e apresentassem posturas críticas. A ideologia fazia-se presente em todas as esferas da vida cotidiana e aqueles que não participavam desse grande espetáculo eram segregados, diminuídos e deveriam sentir-se excluídos da “magnífica” comunidade a qual deveriam pertencer. Assim se estabeleceu o totalitarismo: fidelidade e submissão total ao partido e ao líder que representaria e

expressaria a vontade do povo. Esse regime levou ao extremo, e explicitamente, às ações daquilo que Michel Foucault chamou de poderes disciplinares.

Os poderes disciplinares, segundo o filósofo, são responsáveis por regular e vigiar os comportamentos sociais e individuais. Agem diretamente sobre o corpo com o objetivo de torna-lo submisso. Utilizam como ferramenta um imenso, detalhado e bem organizado arquivo documental, capaz de medir fenômenos globais, definir grupos, descrever acontecimentos coletivos, calcular as distâncias entre os indivíduos e o modo como estão distribuídos dentro de uma população.

O objetivo do “poder disciplinar” consiste em manter “as vidas, as atividades, o trabalho, as infelicidade [*sic*] e os prazeres do indivíduo”, assim como sua saúde física e moral, suas práticas sexuais e sua vida familiar, sob estrito controle e disciplina, com base no poder dos regimes administrativos, do conhecimento especializado dos profissionais e no conhecimento fornecido pelas “disciplinas” das Ciências Sociais. Seu objetivo básico consiste em produzir “um ser humano que possa ser tratado como um corpo dócil.” (DREYFUS e RABINOW, 1982, p. 135 *apud* HALL, 1998, p. 42)

Essa produção é realizada por instituições “que “policiam” e disciplinam as populações modernas – oficinas, quartéis, escolas, prisões, hospitais, clínicas e assim por diante.” (HALL, 1998, p. 42). Suas técnicas individualizam ainda mais o sujeito, em um movimento paradoxal em que, “[...] quanto mais coletiva e organizada a natureza das instituições da modernidade tardia, maior o isolamento, a vigilância e a individualização do sujeito individual.” (HALL, 1998, p. 43). Elas auxiliam a fechar os buracos e as ramificações do corpo humano, modelam o pensamento e direcionam para a construção de um discurso único.

Em todo o mundo organizações de direita articulavam-se para estabelecer regimes autoritários, ditatoriais e totalitários, inspirados nas ideias fascistas. No Brasil formava-se a Ação Integralista Brasileira, defendendo a soberania do Estado sobre os interesses pessoais. Por outro lado, alguns tenentes de esquerda fundaram a Aliança Nacional Libertadora, propondo reformas políticas e sociais em favor das liberdades individuais, nacionalização de empresas, reforma agrária e suspensão do pagamento da dívida externa. Sugerindo que essas propostas na verdade encobriam um plano revolucionário firmado em Moscou entre a Internacional Comunista e Luís Carlos Prestes, Vargas justificou a necessidade de permanecer no poder para proteger o país de uma suposta ameaça comunista.

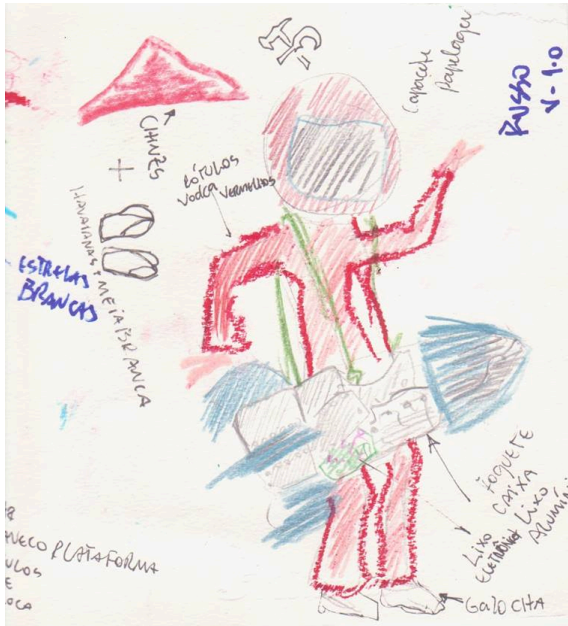
Em 1937, como o golpe do Estado Novo Vargas estabeleceu um governo ditatorial baseado nos princípios fascistas. O Congresso Nacional foi fechado e uma constituição

baseada no modelo fascista polonês foi redigida. A Polaca, como ficou conhecida, mantinha os direitos trabalhistas da constituição de 1934. Assim, o presidente garantia o seu prestígio perante às grandes massas, mesmo exercendo um regime que previa o fim das liberdades individuais, a centralização político-administrativa, censura à imprensa e repressão política. Considerado o “pai severo, mas justo”, contava não apenas com o apoio popular, mas também do Exército e propunha em novo modelo de atuação política, no qual a figura do presidente estaria mais próxima da população.

A criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), em 1939, garantia o controle sobre os meios de comunicação e promovia a propaganda do regime. A voz do presidente chegava aos lares da população brasileira diariamente durante a transmissão da *Hora do Brasil*. Cerimônias cívicas criavam o estado de comunhão. A ditadura Vargas virou os olhares para dentro do país. A retração do mercado internacional gerada pela crise de 1929 obrigou o governo a valorizar a produção nacional.

O investimento na industrialização buscava expandir o capitalismo nacional. A construção da Companhia Siderúrgica Nacional (CSN), Vale do Rio Doce e Fábrica Nacional de Motores visavam abastecer o mercado interno com matérias-primas, bens intermediários e bens de produção. Em meio ao clima de instabilidade internacional, às vésperas da Segunda Guerra Mundial, o Brasil adotava uma posição de neutralidade e mantinha estreitas relações diplomáticas tanto com Alemanha quanto com Estados Unidos. A eclosão da Guerra em 1938, no entanto, exigiria uma definição de posicionamento. Sob o pretexto de um ataque alemão à navios brasileiros e com a negociação de um acordo financeiro de 20 milhões com os Estados Unidos para a construção da CSN, o país unia-se às forças Aliadas. Com o contrato, os Estados Unidos adquiriam o direito de estabelecer bases militares, utilizar portos, aeroportos, estradas e meios de comunicação no Brasil.

Figura 13 - Croqui de Mailson Fantinel para figurino do Russo



Arquivo pessoal da autora Foto sobre desenho de Mailson Fantinel

Com o fim da Guerra, em 1945, Estados Unidos e União Soviética emergiram como as duas principais potências mundiais, substituindo o lugar anteriormente ocupado por Inglaterra, França e Alemanha. Representantes de uma disputa entre capitalismo e socialismo, os dois protagonistas da Guerra Fria lutavam para definir seus campos de influência a partir de uma bipolarização maniqueísta do mundo. O Brasil não escapava dessa disputa e, embora tenha mantido relações diplomáticas com a URSS, a soberania norte-americana imperava. A aproximação fora acompanhada por uma

intensa campanha de importação cultural, política e econômica. O modo de vida vendido pelo cinema de Hollywood passava a ser o sonho de consumo, principalmente, da classe média brasileira. A influência norte-americana sobre a política nacional fazia-se cada vez mais presente. Fechamos assim a apresentação dos puros, sendo o Russo e o Americano o último par presente em *Mistério-Bufo*.

Figura 14 - Croqui de Mailson Fantinel para figurino do Americano



Arquivo pessoal da autora Foto sobre desenho de Mailson Fantinel

Considero dispensável deixar maiores explicações sobre essa dupla, pois a influência norte-americana ainda se faz presente em nossas vidas sendo conhecida por todo o povo brasileiro, de modo consciente ou inconsciente e a União Soviética, atual Rússia, ganhou um capítulo inteiro nesta escrita, ao justificar a escolha do texto a ser encenado. Gostaria apenas de destacar que em meio à Guerra Fria, Estados Unidos e União Soviética também lutavam para garantir seu domínio sobre a nação brasileira. Com receio que o Brasil seguisse os mesmos caminhos de Cuba, o governo norte-americano investiu fortemente

para impedir os avanços da ideologia comunista no país e as possíveis transformações que estavam em curso. Em 31 de março de 1964, sem resistência popular, os militares, sob o comando do general Mourão Filho e apoio dos EUA, sacramentaram o golpe contra o governo. A intervenção anunciada como passageira para impedir a infiltração comunista no país durou vinte e um anos.

Assim encerro a apresentação dos Puros que em um único ato sintetizam quase 500 anos de história, trazendo para a encenação momentos relevantes da história que construíram a nossa atual sociedade: a expansão marítima, manifestada pela presença do Português, a Revolução Industrial pela Inglesa, a Revolução Francesa pelo Francês, as duas Guerras Mundiais e a consolidação dos Estados Nacionais com o Alemão e o Italiano e, por fim, a Guerra Fria como o Americano e o Russo.

Para finalizar o primeiro ato e a apresentação das personagens os impuros, quer dizer, impuras, que entram ainda antes do americano. Como forma de expor a organização patriarcal de nossa sociedade e por acreditar em uma revolução feminista, decidimos que os puros seriam representados por figuras masculinas e os impuros femininas, motivo pelo qual, a partir de agora eles serão chamados de Impuras, desrespeitando assim a regra da língua portuguesa, pois em meio a elas terá um único homem, o Metalúrgico. Este além de fazer referência à Luís Inácio Lula da Silva, primeiro presidente brasileiro proveniente da classe trabalhadora, é uma figura que fortalecerá o silenciamento sofrido pelas mulheres, sendo o único impuro que dirigirá a palavra aos puros. Mais uma vez reafirmando o domínio do homem sobre a mulher na forma como está organizada a nossa sociedade.

As profissões representadas pelas trabalhadoras serão as de Gari, Professora, Carteira, Motorista, Faxineira e Vendedora Ambulante. Elas foram escolhidas por serem categorias desvalorizadas e invisibilizadas, mesmo que de grande importância para o funcionamento do cotidiano urbano. São elas também responsáveis por organizar ou gerar manifestações populares que reivindicam direitos para melhorar a qualidade de vida da população. Manifestações estas, que como estamos vendo são violentamente reprimidas pela ação das forças militares. Personagem que também estará presente na encenação.

Figura 15 – Colagem das profissões das impuras feita pela autora com imagem do filme Macunaíma ao centro



Fonte: imagens de internet

O Militar não está inserido em nenhum dos dois grupos, é um impuro a serviço dos puros e a eles se une. Entra carregando o Americano nas costas, o qual financiará a compra da embarcação pelos puros, firmando a posição dos EUA como grande credor do mundo. Essa ação também representará a inversão do poder da propriedade, retirando a posse das personagens que produzem o bem para transmití-la aos que possuem o dinheiro para adquirí-la. Após a negociação e firmado o acordo náutico Puros e Impuras entram no mesmo barco e a fome passa a assombrar os navegantes.

Iniciamos assim o segundo ato de nosso *Mistério-Bufo*. Enquanto o primeiro fez uma apresentação de um panorama mais global o segundo estará focado no Brasil, com ênfase para os regimes governamentais estabelecidos. Mais uma vez veremos os Puros elaborando uma maneira de usufruir dos bens produzidos pelas impuras. Conforme a sugestão do Americano eles organizarão um sistema de governo. “O poder político em sentido próprio é o poder organizado de uma classe para a opressão de uma outra.” (MARX e ENGELS, 2010, p. 88/89). Assim o Português será escolhido líder de uma Ditadura Monárquica, a qual, partindo do princípio oswaldiano da não linearidade do tempo, fará a síntese entre períodos históricos

distintos que, porém, carregam características semelhantes: o Império e as Ditaduras Vargas e Militar. Tal como ocorrido na história oficial nesse último período citado, o Americano será o mentor da intervenção anunciada pelo seu fiel companheiro, o Militar.

Como a Ditadura Vargas e o Império já foram abordados nesta escrita irei dedicar os próximos parágrafos para discorrer sobre a Ditadura hoje reconhecida como Civil-Militar. Enquanto a política nacionalista parecia direcionar o Brasil para a independência, a conjuntura internacional impunha seus limites. Mais uma vez, diante de uma suposta ameaça comunista, um golpe foi orquestrado para manter o Brasil na ordem capitalista. No contexto internacional, os EUA investiam para manter sua hegemonia sobre a América. Com o objetivo de frear a influência soviética, financiou o Instituto Brasileiro de Ação Democrática (Ibad) e o Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (Ipes) para realizar uma forte campanha nos jornais, rádio, cinema e televisão contra a ideologia comunista, inclusive desqualificando a imagem de João Goulart. Eles estariam inclusive com navios posicionados para atacar o Brasil caso suas “solicitações” não fossem atendidas através da Operação Brother Sam.

Internamente, o país enfrentava uma grave crise política após a renúncia do presidente Jânio Quadros. Seu vice João Goulart assumiu a presidência após enfrentar algumas tentativas de impedir sua posse. Jango prometeu a realização de amplas reformas sociais de base nas áreas agrária, urbana, tributária, eleitoral, etc., porém seu projeto não saiu do papel. De um lado, era acusado de “esquerdizar” o país, de outro, a esquerda reclamava de sua omissão. A população estava cada vez mais participativa, inserindo universidades, escolas, fábricas, quartéis e áreas rurais no jogo político. Jango procurou associar-se às forças de esquerda e organizou, no início de 1964, na Central do Brasil, o comício das reformas, buscando conquistar o apoio popular e, desse modo, levar ao auge a integração das massas à vida política. Menos de uma semana depois, organizada pela parcela conservadora do governo, foi realizada a Marcha da Família com Deus pela Liberdade. O que se seguiu todos sabemos, mas muitos insistem em negar e ignorar.

O governo militar constituiu-se com base nos princípios de censura, controle e vigilância, estabelecendo um Poder Executivo altamente repressivo. O Comando Supremo da Revolução, promulgou um conjunto de Atos Institucionais que gradualmente restringiam os direitos civis e concediam maiores poderes ao governo. Destaque para o AI-4, de 7 de dezembro de 1966, que propunha a elaboração de uma nova constituição e convocava apenas deputados e senadores para eleições presidenciais e para o AI-5, de 13 de dezembro de 1968,

que suspendia todos os direitos civis e constitucionais, consolidando a institucionalização do Estado de Segurança Nacional.

Sob a Lei da Segurança Nacional, qualquer ação que pudesse desestabilizar o regime, como greves, manifestações e articulações políticas, eram consideradas crimes contra o estado e estavam suscetíveis a punições. As investigações ficavam por conta do Serviço Nacional de Informação (SNI) e eram executadas pelos Departamentos de Ordem Pública (DOPS) das Secretárias Estaduais de Segurança a ele subordinados. Em São Paulo, uma ação chamada Operação Bandeirantes (Oban) visava exterminar os militantes de esquerda. A tortura foi institucionalizada e sua aplicação ficou sob responsabilidade do Destacamento de Operações e Informações (DOI) e o Centro de Operações de Defesa Interna (Codi). Ela era dirigida aos representantes de esquerda que, sob intensos interrogatórios, eram submetidos a choques elétricos, pau-de-arara, estupros, afogamentos, queimaduras, etc. “[...] o homem submetido à tortura vê-se desumanizado. A manutenção de sua dignidade custa-lhe, muitas vezes, sua sanidade mental. Ou sua vida.” (DE CAMPOS; MIRANDA, 2000, p. 329).

Indignificante também era a condição da classe trabalhadora que sem direito à greve e tendo seus sindicatos fechados se submeteu a receber baixos salários sob constantes ameaças de demissões injustificadas. A redução salarial fazia parte do Programa de Ação Econômica do Governo (PAEG) proposto para estabilizar a economia. O PAEG também previa cortes nos investimentos públicos, ampliava a arrecadação de impostos e facilitava a circulação de capital estrangeiro. A abertura aos investimentos multinacionais mostrava uma tendência à desnacionalização. Assim como no período colonial, a produção industrial tinha suas prioridades definidas em função das necessidades do mercado mundial. Com essas medidas, a ditadura operou o “milagre econômico” brasileiro, registrando um aumento nos índices do Produto Interno Bruto (PIB) e queda da inflação.

O crescimento da economia seria utilizado como estratégia de propaganda do governo militar e reduziria a adesão às ideias subversivas contrárias ao regime. Todos veículos de comunicação passaram a ser regulados pelos militares, que censuravam qualquer matéria de teor oposicionista. Em 1965, foi criada a Rede Globo de Televisão. Fiel ao regime, a emissora transmitia matérias sempre favoráveis ao governo. Cumprindo cegamente as orientações da censura, transformou-se na “principal fonte de informações num país iletrado e censurado” (DE CAMPOS; MIRANDA, 2000, p. 328?). A televisão foi introduzida à vida cotidiana e contribuiria para a mudança de hábitos da população. O aparelho tornou-se o produto mais

cobiçado e mantinha a população “enquadrada” dentro de suas casas. A população consumia os sonhos vendidos por Hollywood e passava assimilar e imitar o comportamento norte-americano, dando início a construção de uma sociedade neocolonial. A classe média, beneficiada pela expansão da linha de crédito ao consumidor, teve seu poder de compra ampliado e podia, finalmente, comprar o sonho vendido pelo cinema hollywoodiano, colaborando para manter as taxas do crescimento econômico.

O país parecia prosperar. O entusiasmo aumentava com a conquista do tricampeonato da Seleção Brasileira de Futebol na Copa do Mundo de 1970 no México. Uma grande quantidade de obras, que visavam a “integração nacional”, levava os brasileiros a acreditarem em um futuro glorioso. No entanto, a ilusão do enriquecimento escondia a intensificação do processo de concentração de renda e a ampliação das desigualdades sociais e regionais. A maioria da população não estava sendo favorecida pelo “milagre” do crescimento.

Da mesma maneira nossos impuros não foram beneficiados com a implementação da Ditadura-Monárquica. Usando o Português como bode expiatório, os Puros convenceram as Impuras que destituindo o líder e proclamando a República a situação iria melhorar. Então, o ditador Português é jogado ao mar e o Francês, protagonista histórico da revolução que origina o pensamento republicano, proclama a República Democrática, a qual “será justa de verdade e fará uma divisão igualitária dos bens”. Entretanto, como veremos no espetáculo e como foi visto ao longo da história do Brasil, a República não cumpriu com essa promessa.

Logo na primeira tentativa, naquela transição que sabemos ter sido um acordo entre as classes dominantes e não uma conquista do povo, percebemos a exclusão da maioria da população do jogo político. A oligarquia cafeeira prosperava e ofereceu recursos financeiros e apoio da sua milícia para conter a rebelião que surgia contra o Império, garantindo durante a primeira república sua hegemonia sobre o governo federal. A República Oligárquica durou de 1889 até 1920. Estabelecido o novo sistema político, as oligarquias exigiram a convocação de uma Assembleia Nacional Constituinte para a elaboração da primeira Constituição Republicana do Brasil. Datada de 24 de fevereiro de 1891, a Constituição atribuiu um relativo nível de autonomia aos estados da Federação e garantiu o direito de voto aos homens alfabetizados e maiores de 21 anos, excluindo mendigos, soldados rasos e religiosos. Os eleitores não representavam mais que 4% da população, garantindo a marginalização da grande maioria do povo brasileiro.

O acúmulo de capital nas mãos dos fazendeiros garantia-lhes o controle sobre o voto da população. Os coronéis conduziam “verdadeiros currais eleitorais”, manipulando o resultado das eleições pelo uso da força e intimidação ou pela promessa de “benefícios” à população mais pobre. Essas pequenas benfeitorias escondiam os reais interesses das elites agrícolas. Elas não se preocupavam em desenvolver políticas sócias inclusivas, mas buscavam ampliar a sua lucratividade através do comércio agroexportador. Essa conduta só fez aumentar a concentração de renda e a desigualdade social. Além de intensificar o processo de soberania do Sul em relação ao Norte do país. Símbolo disso foi o processo de reurbanização do Rio de Janeiro. A cidade passou por um processo de embelezamento que fez o preço dos aluguéis subir, a população mais pobre foi removida para áreas distantes do centro aumentando a ocupação dos morros cariocas por barracos. Iniciava assim o seu processo de transformação em “Cidade Maravilhosa”.

Outros centros urbanos também se desenvolviam, mas as condições de vida do povo não melhoravam. A situação foi agravada por uma desastrosa política econômica que resultou na desaceleração do desenvolvimento industrial, na redução salarial, aumento do número de desempregados e do custo de vida. Nesse contexto de crise as ideias anarquistas e socialistas passaram a circular entre o movimento operário que em 1917 realizou a primeira greve geral do país organizada por anarcossindicalistas. Outros levantes também foram realizados no território nacional. Além da classe trabalhadora, os membros das classes médias também estavam insatisfeitos com o desonesto sistema político brasileiro. Letrados, profissionais liberais, funcionários públicos, militares, pequenos proprietários e comerciantes manifestaram o seu descontentamento com as frequentes fraudes eleitorais, violências e arbitrariedades promovidas por conflitos entre os distintos grupos oligárquicos. Não ficaram de fora os artistas que promoveram a sua insurreição cultural com o movimento modernista.

O país estava em ebulição e as eleições do final da década de 1920 foram as mais conturbadas da República Oligárquica, marcando o fim da famigerada república “café-com-leite” e preparando o terreno para a ditadura do Estado Novo de Vargas, que durou de 1937 até 1945. Após esse período de autoritarismo e repressão o país experimentou mais uma vez o sistema republicano. Uma nova constituição foi redigida e aprovada em setembro de 1946. O texto garantia a independência dos poderes, restringia o direito de voto aos alfabetizados maiores de dezoito anos, reconhecia o direito de greve, proibido durante a ditadura, e estipulava o mandato do presidente em cinco anos sem direito a reeleição.

As massas urbanas mais uma vez incorporavam-se ao jogo político, caracterizando um período de intensa politização e mobilização. Multidões reuniam-se nos comícios e pronunciamentos dos líderes populistas, que, com muito carisma, diziam conhecer, e prometiam resolver, os problemas das classes menos favorecidas. Mas essa participação não se manteve por muito tempo. Esse novo período republicano durou apenas três mandatos e teria sido ampliado em decorrência do suicídio de Vargas.

Mais uma vez diante da presidência, pela primeira vez eleito pelo voto popular, tentou estabilizar a economia após herdar um déficit orçamentário gigantesco do governo de Eurico Gaspar Dutra, mas sofreu um boicote financeiro do governo Eisenhower e viu-se obrigado a aplicar uma política nacionalista. Os investimentos ocorreram, principalmente, nas áreas de energia e siderurgia, visando o desenvolvimento da indústria nacional, foi nesse período que a Petrobrás foi criada. Mesmo assim, os ataques ao presidente eram constantes, sua popularidade caía e um golpe estava sendo ensaiado. Em seu último ato político, Vargas deu um tiro no próprio peito, mantendo a democracia republicana vigente por mais dez anos. “deixando a vida para entrar na história”.

O sentimento nacionalista começava a ganhar corpo e foi potencializado durante o governo de Juscelino Kubitschek. Eleito em 1955, prometia cinquenta anos de desenvolvimento em seus cinco de mandato. Nesse período o Brasil viveu um momento de grande euforia e otimismo. A proposição do Plano de Metas previa, prioritariamente, investimentos em energia, indústrias de base, transportes, alimentação e educação. Diversas empresas multinacionais, entre indústrias farmacêuticas, automobilísticas, petroquímicas e eletro-eletrônicas, instalaram-se no país. Símbolo da modernidade, a construção de Brasília foi considerada a maior realização do governo JK, ampliando a importância das grandes empreiteiras e construtoras na vida pública e deslocando a sede do governo para o centro do país, distante das pressões populares e do impacto das grandes multidões.

A empolgação modernizadora escondia uma série de contrastes e ambiguidades. A aceleração da economia, baseada na expansão industrial e bens de consumo duráveis, acentuava as desigualdades entre a produção agrícola e o crescimento industrial. A população urbana aumentava, desestabilizando áreas rurais e provocando falhas no abastecimento de alimentos. As desigualdades sociais e regionais consolidavam o processo de concentração de renda e, embora ampliassem vertiginosamente, passavam despercebidas. O entusiasmo nacionalista era alimentado nas vitórias esportivas, com destaque para a vitória na Copa do

Mundo de Futebol de 1958, nas produções cinematográficas da Atlântida e da Vera Cruz e nas manifestações culturais e artísticas que criticavam as influências estrangeiras.

Na embriaguez do futebol que caracterizamos a fase republicana de *Mistério-Bufo*. O esporte é o mais popular do país, levando milhares de cidadãos aos estádios a cada partida e com horários semanais reservados na grade de programação das emissoras de rádio e televisão. Considerado o ópio do povo pelo potencial catártico e intenso envolvimento da população nas disputas em detrimento de discussões acerca de temas políticos e sociais, o futebol é visto como um mecanismo de alienação e manipulação das massas ao melhor estilo “pão e circo”. Por outro lado, é na cultura futebolística que nossos jovens são capazes de expressar seu talento em subverter / superar o nosso complexo de vira-lata. O país possui a seleção com o maior número de títulos em Copas do Mundo, são cinco (1958, 1962, 1970, 1994, 2002) desde a primeira edição em 1930, todos conquistados em períodos republicanos, à exceção do de 1970. Por esse motivo o esporte foi escolhido como dispositivo cênico para construção do momento em que as Impuras derrotarão os Puros.

Conforme as ideias propostas por Karl Marx e Friedrich Engels no *Manifesto Comunista*, caberia ao proletariado libertar-se da classe que o explora e oprime e, com isso, “libertar toda a sociedade, para sempre da exploração, da opressão e da luta de classes.” (MARX e ENGELS, 2010, p. 44). A tomada do poder pela classe operária seria uma consequência natural do desenvolvimento da História. Eles partiram da constatação de que a burguesia havia construído um “mundo a sua imagem e semelhança” (MARX e ENGELS, 2010, p. 62), submetendo o campo ao domínio da cidade e tornando os países bárbaros dependentes dos civilizados. De acordo com a dupla, a busca por mercados fez a burguesia expandir-se e instalar-se em todas as partes do mundo, consequentemente impulsionando o desenvolvimento do comércio, transportes e comunicação. A burguesia transformou em indústria os solos que conquistou, centralizou os meios de produção, aglomerou a população e concentrou a propriedade em poucas mãos, desenvolvendo-se e enriquecendo. Cada etapa de desenvolvimento teria sido acompanhada por um processo político correspondente. A burguesia conquistou o domínio político exclusivo, no qual o trabalhador proletário serve como mercadoria atendendo as necessidades do mercado e “só encontra trabalho enquanto o seu trabalho aumenta o capital.” (MARX e ENGELS, 2010, p. 66).

“Proletários de todos os países, uni-vos!” (MARX e ENGELS, 2010, p. 107). Com esse grito, convocavam os trabalhadores à uma Revolução, um movimento, que ao contrário dos

anteriores, pertenceria à maioria em proveito da maioria. O proletariado teria como objetivo a conquista do poder político pela derrubada da dominação burguesa e o fim da propriedade privada. Pouco a pouco se apropriariam do capital burguês e centralizariam o poder nas mãos do estado, destruindo todas as seguranças privadas. Como classe dominante, aboliria as verdades eternas, contrariando o movimento histórico, no qual as ideias religiosas, morais, filosóficas, políticas continuam a existir, embora sejam reconfiguradas. “Jogadores de todo o Brasil uni-vos”. Com esse grito implícito, as Impuras de *Mistério-Bufo* montam o time para fazer a sua revolução. A República do Futebol, tão injusta quanto a Ditadura-Monárquica continuava a concentrar os bens nas mãos dos Puros. Ao conscientizarem-se dessa situação, as Impuras rebelam-se e derrotam os Puros em uma partida de futebol ao som de uma paródia da música “*Pra Frente Brasil*”. Em meio a comemoração surge um novo personagem.

O Pastor Evangélico entra no lugar do Homem Simplesmente. Essa escolha foi motivada pelo crescente número de igrejas evangélicas em atividade no país e pela existência de uma bancada evangélica no Congresso Nacional em um país laico, no qual a liberdade religiosa está longe de ser uma realidade. O poder da igreja foi estabelecido no país com a chegada dos colonizadores portugueses. Desde então o catolicismo foi mantido como religião oficial por quatro séculos, moldando os costumes sociais a partir do regramento moral cristão. A liberdade de culto foi concedida, ainda que com restrições, após a Independência, na constituição de 1824, diante da necessidade de atrair imigrantes, inclusive não católicos. A cisão entre Igreja Católica e Estado, no entanto, só foi oficializada na constituição de 1891, após a Proclamação da República. Mesmo assim, símbolos da religião católica estão presentes em todas as instituições públicas brasileiras, o que não impede a população de escolher outra forma de culto para se dedicar.

Segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) o número de pessoas que se declaram católicas caiu de 74% em 2000 para 64,6% em 2010, uma queda bastante significativa se incluirmos ainda os dados da década de 70, no qual os brasileiros que se declaravam católicos chegavam a 92% da população. Em contrapartida o número de evangélicos passou de 15,4% em 2000 para 22,2% em 2010. O grande número de conversões seria motivado pela falta de assistência do Estado à população mais vulnerável associado às soluções milagrosas oferecidas pelas igrejas evangélicas, em que para libertar-se de todo e qualquer mal basta expulsar o demônio do corpo. Presentes em todos os cantos do país, contando com mais de 100 mil templos, ocupam um lugar que antes era destinado à Igreja

Católica, hoje afastada das periferias e com número insuficiente de sedes, cerca de 10 mil paróquias.

A abertura de templos nos mais longínquos rincões do país não está necessariamente ligada a benevolência e propagação da fé, mas segue uma lógica de desenvolvimento capitalista.

As igrejas estão à frente das demais no entendimento de que evangelizar é como convencer um consumidor a comprar. “Os depoimentos de fiéis na TV e no rádio são o apelo de marketing para demonstrar a eficiência dos serviços”, diz Ari Pedro Oro, antropólogo da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e organizador do livro Igreja Universal do Reino de Deus. As igrejas seduzem com um produto atraente e oferecem bom serviço. São religiosamente adeptas da mais pura e simples mentalidade empresarial. (GWERCMAN, 2016)

Um dos maiores pastores evangélicos da atualidade propaga sua doutrina pelos meios de comunicação virtuais, como um *showman* que investe agressivamente em campanhas midiáticas para atrair fiéis. Outro chega a ser proprietário de uma rede de televisão, transmitindo apenas programas que se adequem a sua doutrina e preceitos morais. Os evangélicos não poupam esforços para aumentar sua comunidade. A crença nos “irmãos” levou os representantes dessa igreja a ocuparem cerca de 12% das cadeiras do Congresso Nacional. Para Ronaldo Almeida

A maior consequência é o aprofundamento da onda conservadora que se vê no país. Do ponto de vista econômico, o que tem se destacado é o discurso do empreendedorismo individualista, do Estado mínimo e do ‘faça por você mesmo que deus te ajudará’. O segundo ponto é um conservadorismo moral. Aí, muitos políticos evangélicos fazem o trabalho mais pesado, uma espécie de blitz ou de tropa de choque. (ALMEIDA, 2016)

Famintas e sem perspectiva, tal como a parcela de brasileiros desassistidos que se convertem às religiões evangélicas, nossas Impuras confiam nas promessas do Pastor Evangélico. Inspirado nos pastores que pregam nas ruas e naqueles que ludibriam os devotos, recolhendo o seu dinheiro em troca de milagres e promessas de recompensas futuras, o Pastor oferece às Impuras as graças divinas mediante um módico pagamento. Não posso deixar de dizer que a doação de dinheiro a deus é prática comum de diversas doutrinas religiosas. Crentes de que doando tudo o que lhes restou terão a garantia de um futuro glorioso, as Impuras se preparam para realizar a primeira viagem interplanetária da história.

É nesse momento que eu pretendia sair do texto de Maiakovski para entrar na versão Oswaldiana e utilizar alguns diálogos, personagens e situações de *O Homem e o Cavalo* para escrever um final mais provocador e condizente com o presente do que a obra original. E é aqui também que as discordâncias entre mim e Paula se acentuaram. Ela estava muito relutante em utilizar o texto brasileiro, o considerava mal escrito, sem linha narrativa e unidade. Ao meu ver faltava compreensão sobre os princípios antropófagos que embasaram a escrita, os quais propunham justamente romper com o modelo colonizador europeu da unidade de ação. Além disso ela estava resistente em colocar no mesmo espaço tempo figuras pertencentes a múltiplas origens mitológicas. O que para mim era quase uma obviedade ao tentar retratar a miscigenação do povo brasileiro também no campo das ideias e crenças.

Minha vontade era apresentar um plano espiritual em que todas as mitologias fossem possíveis, legitimando a crença em qualquer uma delas. Após o lançamento do foguete, as Impuras chegariam a um céu tecnológico comandado pelo deus Google, fazendo alusão àquele que hoje tudo vê e tudo sabe e a um futuro dominado pela tecnologia. Lá estariam presentes representantes de todas as cosmovisões. As Impuras seriam recepcionadas por Pedro, o porteiro do céu, conforme a mitologia Cristã, Exu, o guardião da passagem entre o mundo dos vivos e dos mortos de acordo com as religiões de matriz africana e mais adiante, proveniente da mitologia grega, o barqueiro Caronte estaria a espera para fazer o transporte dos novos habitantes a sua eterna morada. Pedro e Exu apresentariam às Impuras os setores celestiais para onde eles poderiam ser encaminhadas de acordo com as suas crenças, revelando que no plano espiritual não existe Inferno, Purgatório e Paraíso, mas a existência de vários espaços de fé e mostrando que aquilo que evangélicos e católicos chamam de inferno é, na verdade, o panteão dos Orixás.

A abordagem e triagem dos impuros no plano espiritual seria interrompida pela notícia de que estaria começando o julgamento de Cristo. Essa cena, adaptada da obra de Oswald, faria uma denúncia sobre a associação entre as igrejas cristãs e o sistema capitalista. Cristo seria acusado de ser insuflador de todas as guerras, um traidor da causa revolucionária, um grande proprietário filho de rei e precursor do fascismo. Defendendo-se das acusações ele diria que estas não eram suas verdadeiras intenções e que ele teve sua imagem usada pela igreja, pelos padres, pelos líderes nacionalistas e por homens gananciosos que desejam conquistar o poder. Trechos do quadro *A Verdade na Boca das Crianças*, intercalados com o julgamento, apareceriam como comentários em relação ao que está sendo dito no tribunal

para descrever como era o mundo antes do dilúvio. Essas falas retratariam o mundo capitalista, explicariam os motivos das guerras, falariam sobre a exploração dos trabalhadores, sobre o direito à herança, a necessidade da monogamia e domínio sobre a mulher para garantir a legitimidade do patrimônio privado, entre outros princípios que deveriam ser preservados para sustentar a sociedade capitalista. Além disso, membros de outras crenças sustentariam que a igreja fundada em nome de Cristo estaria matando as outras religiões. Em meio a grande confusão, sem que se pudesse chegar a algum veredicto é chamada para depor a Camarada Verdade. Ela se apresenta diversa, sendo relativa a cada tempo histórico. Sem que possa concluir sua apresentação é interrompida pelas Impuras que impacientes querem saber quando receberão as graças divinas e saciarão a sua fome.

Diante da inesperada reivindicação a confusão aumentaria e se descobriria que as Impuras ainda estariam vivas. Elas não poderiam ficar. Explicariam não querem voltar para a terra, pois o ecossistema de lá estaria todo destruído. Iansã e Xangô erguem-se para dizer que estão cientes da destruição e que eles mesmos provocaram a catástrofe, seguindo ordens de Oxalá, mas que agora, depois da limpeza, poderiam começar um novo mundo. Os Puros presentes no tribunal assumindo agora a identidade de personagens de Oswald (o Americano seria o Divo, o Italiano o Poeta-Soldado, por exemplo) ficariam entusiasmados com a possibilidade de retornar à terra. Eles se preparariam para realizar uma encarnação fascista, antevendo um possível futuro e começando mais uma etapa no ciclo da história. Assim, com desesperança e profetizando um futuro doloroso pela frente a narrativa de nosso *Mistério-Bufo* terminaria num paradoxal festejo de carnaval para celebrar as nossas tragédias ao som de *Marcha-Enredo da Creche Tropical*, de Tom Zé.

A música pertence ao disco *Tropicália Lixo Lógico*, o qual de forma fragmentada, intertextual e neológica reforça uma tese antropófaga sobre o movimento tropicalista e a constituição da nação brasileira. A faixa destacada do álbum por mim para encerrar o espetáculo como um epílogo que reconta a história encenada por outro viés apresenta um estudo sobre a origem da *Tropicália* defendendo a ideia de que o movimento é resultado do encontro entre dois modos diferentes de pensar: a cultura oral e a lógica aristotélica. Ao fazer isso traça um paralelo entre o movimento tropicalista e a história da nação brasileira pela perspectiva da dominação através da língua, a qual, como visto no capítulo 3, seria o principal elemento formador de identidades. A letra ainda traz uma nova possibilidade de continuação ao falar dos tropicalistas como um coletivo que não sucumbiu ao modo de ser imposto pelo

estrangeiro, mas que, mesmo formatado por ele, conseguiu resgatar suas origens adormecidas no subconsciente e, num movimento de síntese, criar algo novo. E tal como profere Oswald (1928 *apud* TELES, 2009) em seu manifesto, nunca foram catequizados, fizeram foi o carnaval.

[...] o carnaval era o triunfo de uma espécie de libertação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Era a verdadeira festa do tempo, a do futuro, das alternâncias e renovações. Opunha-se a toda perpetuação, a todo aperfeiçoamento e regulamentação, apontava para um futuro ainda incompleto. (BAKHTIN, 2010, p. 8/9)

Eu, da mesma maneira que meus predecessores, queria fazer o carnaval. Não mais apenas por ser a festa de maior representatividade da cultura popular brasileira, mas por seu caráter libertário e, sobretudo, por ser conceitualmente inerente à obra. Segundo Bakhtin “certas formas carnavalescas são uma verdadeira paródia do culto religioso” (BAKHTIN, 2010, p. 6), da mesma maneira o texto proposto por Maiakovski parodia o espetáculo religioso medieval. Além disso, “as formas do espetáculo teatral na Idade Média se aproximavam na essência dos carnavais populares, dos quais constituíam até certo ponto uma parte.” (BAKHTIN, 2010, p. 6), ainda que o carnaval não fosse “[...] uma forma artística de espetáculo teatral, mas uma forma concreta (embora provisória) da própria vida [...]” (BAKHTIN, 2010, p. 6), algo situado na fronteira entre arte e vida ou “a própria vida apresentada com os elementos característicos da representação.” (BAKHTIN, 2010, p. 6).

Essa “segunda vida” não conhecia outra enquanto durava a festa do carnaval e seguia unicamente as suas leis: “as leis da *liberdade*” (BAKHTIN, 2010, p. 6), criando uma linguagem caracterizada pela “lógica original das coisas “ao avesso”, “ao contrário”, das permutações constantes do alto e do baixo (“a roda”), da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões.” (BAKHTIN, 2010, p. 6). A existência de um “mundo ao revés” que parodiava a vida cotidiana permitia a livre expressão do riso diante da necessidade de criar uma válvula de escape que se opunha a seriedade dos ritos oficiais.

Desde que as sociedades estabeleceram os regimes de classes e Estado, os aspectos sério e cômico que se fundiam nas celebrações oficiais foram separados. O riso não tinha mais espaço nesse tipo de cerimônia que ao assumir o discurso de uma verdade pré-fabricada,

eterna e imutável, não podia falhar e mantinha o tom de seriedade para garantir sua credibilidade e consagrar hierarquias, valores e normas sociais, políticas, morais e religiosas dominantes.

Nas festas oficiais, com efeito, as distinções hierárquicas destacavam-se intencionalmente, cada personagem apresentava-se com as insígnias dos seus títulos, graus e funções e ocupava o lugar reservado para o seu nível. Essa festa tinha por finalidade a consagração da desigualdade, ao contrário do carnaval, em que todos eram iguais e onde reinava uma forma especial de contato livre e familiar entre indivíduos normalmente separados na vida cotidiana pelas barreiras intransponíveis da sua condição, sua fortuna, seu emprego, idade e situação familiar. (BAKHTIN, 2010, p. 9)

A ruptura de fronteiras e a abolição das relações hierárquicas estão presentes na gênese dessa encenação de *Mistério-Bufo* nascida do meu desejo de montar um espetáculo de rua democrático e acessível a toda a população, rompendo as fronteiras da sala de espetáculo e das hierarquias sociais que ela impõe e de questionar o modo como se estabelecem as relações hierárquicas no Brasil ao refletir sobre o processo de formação da identidade cultural brasileira. Desse modo, o carnaval atravessa o tempo e o espaço como ponto de convergência entre o medievo, a Rússia de Maiakovski e o Brasil contemporâneo, assume seu lugar como principal referência estética do espetáculo e indica o caminho para nos libertar da verdade dominante manifestada na estética do espetáculo pela ausência de uma linguagem dominante.

A encenação seria construída na fronteira entre o carnaval e o espetáculo teatral. Mais do que romper a barreira do edifício teatral, ao levar o espetáculo para o espaço público, e a hierarquia do palco, ao colocar atores e espectadores no mesmo nível, eu pretendia que os espectadores também se tornassem atores do evento teatral. Ou seria carnavalesco...?

Na verdade, o carnaval ignora toda distinção entre atores e espectadores. Também ignora o palco, mesmo na sua forma embrionária. Pois o palco teria destruído o carnaval (e inversamente, a destruição do palco teria destruído o espetáculo teatral). Os espectadores não assistem ao carnaval, eles o *vivem*, uma vez que o carnaval pela sua própria natureza existe para *todo o povo*. Impossível escapar a ela, pois o carnaval não tem nenhuma fronteira *espacial*. (BAKHTIN, 2010, p. 6)

Partindo do princípio que teatro e carnaval são incompatíveis e perseguindo o objetivo de criar um teatro carnavalizado sustentei a ideia de estabelecer um grande cortejo de carnaval que seria intercalado por momentos de cenas formatadas aos moldes do teatro de

rua tradicional. O intuito dos momentos de cortejo era constituir um corpo coletivo que, pulsando na mesma frequência, fosse capaz de despertar nervos e coração, tal como no teatro defendido por Artaud, fazendo com que a sensação de pertencimento fosse sentida e não racionalizada. Em contraponto, a exemplo de Berthold Brecht, a interrupção do festejo e o reestabelecimento do espaço de encenação possibilitariam ao espectador exercitar o olhar crítico e reflexivo sobre a realidade.

O teatro épico *brechtiano* afasta-se da ideia de entretenimento vinculada ao teatro burguês. Ele busca atingir às massas e assume um posicionamento crítico expondo as contradições da sociedade através de uma estrutura dialética e mediatizada. O espetáculo *brechtiano* opera de maneira racional, evitando o envolvimento emocional do espectador. Brecht considerava importante que as situações apresentadas fossem reconhecidas e estimulassem o desenvolvimento de uma observação crítica. Diante da ascensão do regime nazista na Alemanha, que assumidamente tentava impedir a população de pensar por si mesma, Brecht propôs a construção de uma linguagem teatral que despertasse a consciência e a reflexão, transformando o palco em uma espécie de tribuna.

A peça épica é construída pelas contradições possíveis entre os diversos elementos da cena. Um sistema de quebras constantemente interrompe a continuidade da ação e evita o transe hipnótico do espectador. Canções, projeções, placas, cartazes, diagramas, *slogans* etc., foram artifícios utilizados para criar o efeito de estranhamento e atribuir ao texto um caráter assumidamente teatral. Os cartazes, por exemplo, auxiliavam na construção das quebras, separando os quadros que compunham o espetáculo. As canções comentavam a ação dramática, podendo criticar ou ironizar o comportamento das personagens. Muitas vezes letra e melodia eram conflitantes, bem como palavra e gesto.

As contradições existentes nas encenações de Brecht são também características da identidade da nação brasileira, do carnaval e, conseqüentemente, do espetáculo. Sendo assim, a alternância entre o festejo carnavalesco e a representação teatral bem como entre as referências de Artaud e Brecht, essencialmente definidos como opostos, tornam-se combinações intrínsecas aos princípios norteadores da encenação. A síntese de linguagens destoantes em um único evento teatral, bem como a intensificação da presença de oposições nas demais instâncias do espetáculo evocam a ideia de grotesco, o qual não reconhece as fronteiras que distinguem os “reinos naturais” (BAKHTIN, 2010, p. 28).

No grotesco medieval “[...] dois corpos se reúnem em um só. A individualidade é mostrada no estágio de fusão.” (BAKHTIN, 2010, p. 23) e apresenta um corpo aberto, incompleto, integrado ao mundo, confundido com as coisas e os animais. “É um corpo cósmico e representa o conjunto do mundo material e corporal, em todos os seus elementos.” (BAKHTIN, 2010, p. 24). O princípio material e corporal se manifesta de maneira festiva e utópica, ligando o cósmico, o social e o corporal de maneira viva, alegre e indivisível. Seu agente é o povo, sem destacamento de “um ser biológico isolado” (BAKHTIN, 2010, p. 17) ou do “egoísta indivíduo burguês” (BAKHTIN, 2010, p. 17), mas de um corpo popular, coletivo, em processo de transformação e constante renovação. Assim, as principais imagens relacionadas a vida material e corporal são a fertilidade, o crescimento, a abundância e a universalidade, os quais determinam o seu caráter alegre e festivo. “[...] as festividades, em todas as suas fases históricas, ligaram-se a períodos de *crise*, de transtorno, na vida da natureza, da sociedade e do homem.” (BAKHTIN, 2010, p. 8).

A festividade carnavalesca do período medieval era composta por ritos que, em sua maioria, eram “*degradações* grotescas dos diferentes ritos e símbolos religiosos transpostos para o plano material e corporal: glutoneria e embriaguez sobre o próprio altar, gestos obscenos, desnudamento, etc.” (BAKHTIN, 2010, p. 64).

Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção dos alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um *novo* nascimento. [...] é *ambivalente* [...]. O realismo grotesco não conhece outro baixo; o baixo é a terra que dá vida, e o seio corporal; o baixo é sempre o *começo* (BAKHTIN, 2010, p. 19)

Rebaixar faz entrar em comunhão com a terra, a qual é ao mesmo tempo agente de absorção e de brotamento. Sua capacidade de matar e dar vida simultaneamente manifesta a verdadeira natureza do grotesco, que é “[...] a expressão da plenitude contraditória e dual da vida, que contém a negação e a destruição (morte do antigo) consideradas como uma fase *indispensável*, inseparável da *afirmação*, do nascimento de algo novo e melhor.” (BAKHTIN, 2010, p. 54).

O “baixo” material e corporal, assim como todo o sistema das degradações, inversões e travestis, adquiria uma relação sensível com o tempo e com as mudanças sociais e históricas. Um dos elementos obrigatórios da festa popular era a *fantasia*, isto é, a *renovação* das vestimentas e da personagem social. Outro elemento de

grande importância era a permutação do superior e do inferior hierárquicos: o bufão era sagrado rei; (BAKHTIN, 2010, p. 70)

Após a descrição desses princípios para me ajudar a definir o conceito de carnaval, a sua aproximação com a concepção do espetáculo é indiscutível. *Mistério-Bufo* seria a minha tentativa de refletir e provocar a reflexão sobre este período de indefinição que estamos atravessando, de transformação, de morte e nascimento de algo novo, que espero, seja melhor. Seria a ficção libertária da verdade que nos domina ao mesmo tempo que grotescamente propõe o reconhecimento dessa verdade. Seria a ruptura de fronteiras entre arte e vida, entre ator e espectador, entre sério e cômico. Seria a tentativa de construção de um mundo ao revés, de formação de um corpo cósmico, coletivo, de resgate da conexão grotesca com o baixo corporal, o qual perdeu a sua significação regeneradora durante o renascimento, separando o corpo da unidade da terra geradora. Seria o reconhecimento da Identidade carnavalesca do Brasil, ou seja, a não identidade. Seria uma interpretação no ritmo do meu carnaval.

O conceito de carnaval associado ao princípio antropófago autoriza a coexistência de múltiplas linguagens, resultando em uma montagem sem nenhum caráter, tal como *Macunaíma*, personagem título do livro de Mario de Andrade. Escrito em meio ao movimento Modernista, a narrativa buscava fazer uma leitura do Brasil a partir da colagem de mitos originários das três etnias formadoras da nação brasileira. A obra foi revisitada antropofagicamente em 1969 no filme de mesmo nome dirigido pelo cinemanovista Joaquim Pedro de Andrade para discutir o Brasil em um contexto de forte repressão militar e grande desenvolvimento tecnológico com a chegada da televisão e profusão da indústria midiática. José Celso Martinez Côrrea, reconhecido como o maior antropófago vivo e referência incontestável dessa encenação, já havia concebido ao menos um espetáculo sem nenhum caráter, ou com múltiplos caracteres. Sua encenação de *O Rei da Vela* foi montada conciliando três estéticas diferentes a cada ato. Eu, diferentemente de Zé Celso, não pretendia separar as diferentes linguagens estéticas por atos, mas apresentá-las simultaneamente na cena.

Seguirei esta escrita e finalizarei este longo capítulo discorrendo sobre a transposição desses princípios para os elementos da encenação. Começarei falando sobre a caracterização das personagens, abordando a concepção dos figurinos, maquiagem e estilo de atuação de cada um dos três grandes grupos que compõem a dramaturgia: Puros, Impuras e Divindades. Em seguida descreverei a cenografia, que será constituída por um elemento cênico que

representará a arca e pelo espaço público onde será realizada a apresentação. Por fim, irei tratar sobre a sonoridade, incluindo as escolhas de trilha sonora, o modo de execução e a composição de paisagens e efeitos sonoros. Então, conforme informado, inicio a descrição dos personagens pelo grupo dos Puros.

Os Puros, alegorias dos estados-nação, representam a aristocracia, a burguesia e a classe patronal. Eles estão associados ao mundo antigo das classes e hierarquias do qual desejo nos liberar. Portanto, seriam inspirados nos tipos de *Commedia dell'arte*, um teatro muito popular durante a Renascença. Mesmo sendo uma manifestação artística característica de um período que nega os fundamentos da vida material e corporal, transformando a satisfação das necessidades naturais, o comer, o beber, o copular, o parir em “vida inferior” (BAKHTIN, 2010, p. 34) possui pontos em comum com a encenação. Os espetáculos eram encenados nas ruas e suas origens remontam aos cortejos mascarados do carnaval. As tramas se desenrolavam a partir da relação entre patrões e empregados, uma estrutura análoga a de *Mistério-Bufo*. Os patrões da *Commedia*, eram tipos passivos, caricatos, sempre trapaceados por seus empregados, sendo uma rica fonte de inspiração para a construção desses personagens que simbolizam os representantes do poder. Seguindo a “lógica das coisas ao avesso”, eles também seriam vinculados a figura do bufão, o qual era motivo de zombaria durante todo o ano e no carnaval virava sagrado rei. A associação entre esses dois tipos de atuação fornece as ferramentas necessárias para ridicularizar o opressor, libertando-nos da dominação através do riso, “[...]o riso como um princípio universal de concepção do mundo, que assegura a cura e o renascimento[...]

 (BAKHTIN, 2010, p. 60), renascimento de um mundo no qual o superior e inferior hierárquicos poderão ser invertidos.

Ao mesmo tempo marginalizados e detentores do poder, os Puros teriam seus figurinos desenhados conforme os modelos da *Commedia dell'arte*, aludindo ao período histórico correspondente a sua importância na história do mundo e do Brasil e fazendo menção aos cargos ocupados pelos chefes de estado nos referidos sistemas de governo, formando uma corte carnavalesca. Eles seriam confeccionados a partir do reaproveitamento de materiais descartados em consonância com a miserabilidade nacional. Esses materiais formariam uma textura de repetição de padrões para simbolizar a produção em série das coisas tão cara à sociedade de consumo e seriam escolhidos a partir dos estereótipos relacionados a cada Puro. A maquiagem também remeteria à caracterização da *Commedia*, mas sem fazer uso da máscara. Os rostos seriam pintados de branco, como no teatro de rua

mais tradicional. Essa escolha não se faz apenas para aproximar da referência em questão, mas para associá-los a história construída pelo homem branco.

Figura 16 – Representação de espetáculo de *Commedia dell'arte*



Fonte: <https://www.britannica.com/art/commedia-dellarte#ref132906> Acesso: Jun de 2019

As Impuras, por outro lado, representam o povo brasileiro miscigenado. Não estariam maquiadas, assumindo as diversas nuances de cor de pele dos brasileiros. Elas se confundiriam com os espectadores. Seus figurinos também não as destacariam da multidão, sendo compostos por uniformes de trabalho, de acordo com cada profissão representada. A unidade estética desse núcleo se daria pela cor das vestimentas que formariam uma composição em tons pastéis das cores da bandeira nacional: verde, amarelo e azul. Essas decisões se conectam ainda ao estilo de atuação escolhido para ser desempenhado.

A interpretação das Impuras seria de caráter performativo, fazendo uma aproximação às linguagens mais contemporâneas de arte. A performance, hegemônica na arte produzida durante a década de 1960, primava pela não representação. O *performer* não interpretaria um personagem, mas ele mesmo em ação real diante do espectador. Diferentemente da *Performance Art*, as Impuras são assumidamente personagens de uma peça de teatro, mas assumem esse caráter pela tentativa de fazer crer que elas são realmente trabalhadoras que se manifestaram espontaneamente diante do espetáculo. Obviamente, com o desenrolar dos

acontecimentos se afirmariam como integrantes da montagem e exerceriam a sua teatralidade. À exemplo do coro grego personificariam o espaço de transição entre a realidade e a ficção, expressando a vontade do povo. Dispersas em meio ao público se uniriam em um coro e se moveriam como um único organismo, simbolizando o corpo popular. Por vezes realizariam simultaneamente ações idênticas, por outras, movimentos encadeados como os das engrenagens de uma máquina ou das linhas de produção em série. Contrapondo a precisão, dureza e linearidade que carregamos dessas referências, seus movimentos seriam sinuosos e fluidos, indicando a disponibilidade para a mudança, o jogo de cintura necessário à sobrevivência do povo brasileiro e o rebolado característico do samba carnavalesco.

Já as divindades são a encarnação de um mundo etéreo e imaterial. Seu estilo de atuação seria fundamentado na Dança-Teatro, um modo de expressão surgido na esfera da dança, que desde o início do século XX buscou incorporar elementos do teatro a suas coreografias. Ele teve seu ápice nas últimas décadas desse mesmo século sob a condução da bailarina e coreógrafa alemã Pina Bausch. O intuito desta escolha seria construir uma corporeidade que beira a abstração, afastando do reconhecimento de uma gestualidade humana. A base para a investigação desse novo corpo seriam os elementos da natureza, já que os Orixás são representações dessas forças naturais.

Figura 17 – Parangolé de Helio Oiticica



Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66394/parangole-p1-capa-1>
Acesso em: set 2015

Para potencializar essa desfiguração da forma humana, os figurinos seriam inspirados nas vestimentas das festas religiosas de matriz africana, mas confeccionados como Parangolés, camadas de panos coloridos que revelam a sua forma a partir da dança de quem o veste. Os Parangolés foram criados por Hélio Oiticica na sua busca por tirar o espectador da sua posição de contemplação passiva. Os Parangolés só ganham existência plena ao serem vestidos pelo público, compartilhando o mesmo princípio de fazer o espectador viver a obra que eu estava buscando. Para complementar a caracterização das divindades, a maquiagem seria inspirada nas pinturas corporais dos povos africanos e indígenas, ultrapassando os limites do rosto e se estendendo pelo corpo. As pinturas enfeitam os corpos para a realização de rituais. Elas possuem traços e significados específicos conforme a etnia e o ritual aos quais pertencem. Da mesma forma, seriam especialmente desenvolvidos para o ritual de *Mistério-Bufo*.

Em direção a essa busca de resgatar as origens rituais do teatro, a ocupação da rua como espaço de convívio e festa popular se consolida como principal aspecto da elaboração do espaço cênico do espetáculo promovendo o encontro entre artistas e cidadãos de modo a se reconhecerem enquanto corpo coletivo. Tendo a vastidão da rua como cenário, seria preciso especificar em qual rua seria realizada a encenação e quais seriam os pontos de parada e espaços de deslocamento dentro dessa rua. O prédio do curso de teatro da UFRGS fica localizado no centro da cidade de Porto Alegre, o que delimitaria a região onde ocorreria a montagem. Dentro desse perímetro escolhi a rua dos Andradas, uma das mais tradicionais, movimentadas e largas ruas da cidade.

A rua dos Andradas, popularmente conhecida como Rua da Praia, nasceu junto com Porto Alegre. Localizava-se às margens do Guaíba antes de aterrarem a área e abrigou uma das primeiras colônias de povoamento da cidade. Nela estão situados dois pontos importantes da geografia do município: a Praça da Alfândega e a Esquina Democrática, escolhidos como marco inicial e final do desfile. A Praça da Alfândega era o ponto de entrada da cidade, onde ficava o antigo porto, o qual servia para desembarque de passageiros e de produtos para o comércio. A praça, era o centro comercial, cultural e social do pequeno povoado fundador da cidade. Seu significado e arquitetura, constituída por um calçamento formado por pedras portuguesas que imitam o movimento de ondas, me convenceram a fazer dela o ponto de onde partiria a barca de *Mistério-Bufo* em direção à terra prometida. Essa busca nos

conduziria em uma jornada até a esquina democrática, lugar que é palco das mais variadas manifestações políticas e artísticas da cidade de Porto Alegre.

Figura 18 – Detalhe da calçada da Rua dos Andradas



Fonte: acervo pessoal foto da autora

A composição cenográfica contaria ainda com uma estrutura que representaria a arca. Ela faria alusão aos carros-alegóricos dos desfiles de escola de samba e seria transformada a cada estação configurando os diferentes espaços percorridos pelas personagens de *Mistério-Bufo*. A estrutura seria montada em cena pelos atores que interpretam as Impuras e seria formada pela conjunção de seus instrumentos de trabalho. A ideia inicial era construir um mini-carro-alegórico, mas a dificuldade de encontrar ou construir um sem verba e sem ter um lugar para guardá-lo me fizeram desistir dessa possibilidade e utilizar uma plataforma desmontável. Esse elemento teria o formato semelhante ao de uma escada e criaria a possibilidade de trabalhar com diferentes níveis auxiliando na visibilidade das cenas. Durante os deslocamentos simularia a proa da embarcação e indicaria a direção do desfile, o qual

deveria ter a força de atrair os transeuntes para acompanhar o espetáculo-festa. Essa força de atração seria potencializada pelo poder de contágio da energia gerada pelos atores e pela música.

A música é um elemento presente nos rituais desde as sociedades primitivas. Ela funciona como agente de coesão social. Cada indivíduo possui um ritmo próprio que, a partir do estímulo musical, pode ser sincronizado, criando um pulso comum a todas as pessoas que estão compartilhando o mesmo espaço. O estado de comunhão seria gerado pela execução musical ao vivo por atores-músicos e músicos em estado de atuação, provocando uma reação em cadeia na qual um ou mais corpos produzem sons através de instrumentos, as ondas sonoras atingem outros corpos fazendo-os vibrar na mesma frequência formando um único corpo cósmico e popular que canta e dança.

O fato é que não existe nas línguas africanas uma palavra única para traduzir o nosso termo “música”: as palavras utilizadas designam tanto a “música” como a “dança”; também não há termo que distinga a música e o barulho. A música se caracteriza na África pelo movimento: “A absorção bem-sucedida de sequências de movimentos é, para muitos africanos, um critério importante para a compreensão da música”. (Gehard Kubik). Assim, a concepção e a recepção da música não são puramente auditivas como no Ocidente, elas são também emocionais: os movimentos dos músicos são efetuados de tal maneira que certas notas não podem ser produzidas de outro modo. (PAVIS, 2010, p. 132)

E assim deveria ser a musicalidade em *Mistério-Bufo*, indissociável entre corpo e som, capaz de formar um grande coro, atravessando as fronteiras do espetáculo para as do festejo popular. Nesse sentido, as músicas seriam produzidas, principalmente, por instrumentos de percussão, como uma mini-bateria de escola de samba ou bloco de carnaval e privilegiariam os ritmos brasileiros, revisitando músicas e melodias do imaginário coletivo. O estado de comunhão produzido pelo clima festivo e integrador através da música seria interrompido pela realização das cenas, ao contrário de Brecht que quebrava a continuidade da ação através da música. Mas, em consonância com ele, as músicas também assumiriam a função dramaturgicamente de compor a narrativa do espetáculo, assumindo um caráter paradoxal ao atuar tanto sobre o emocional quanto sobre o racional dos espectadores.

Além de comandar o clima e o ritmo dos deslocamentos e ajudar a compor a narrativa dramaturgicamente, a música apareceria na forma de vinhetas que auxiliariam a identificar os personagens. O espaço sonoro também seria preenchido por barulhos que serviriam para criar atmosferas e ambientações, transportando nosso imaginário para outros lugares e nos

trazendo de volta à realidade pelos ruídos próprios da rua. As intervenções sonoras do espaço urbano são inegáveis, exigindo dos atores um estado de atenção plena para ao mesmo tempo não ignorarem o ocorrido e não perderem a concentração e a continuidade da encenação. Essa observação nos leva a mais um aspecto relacionado a sonoridade. Diferentemente dos anteriores ele não está ligado a produção, mas a recepção de sons. Estou me referindo à escuta. Ela “vincula-se não somente aos aspectos sonoros em si, mas perpassa todo o processo de construção cênica, seja no âmbito do ator ou do espetáculo.” (PAVIS, 2010, p. 105).

A escuta dos atores, tanto nas apresentações quanto nos ensaios, deve ser ampliada a ponto de atingir um estado de plena escuta corporal. Ela deve ser percebida por todos os sentidos, não apenas o auditivo. Alcançar esse estado seria um grande desafio a ser enfrentado durante a preparação para encarar uma montagem de rua, que necessita de uma escuta muito mais apurada que uma montagem de sala. Dentro do âmbito do espetáculo, saliento ainda a escuta da direção, que durante o processo de montagem deve estar dilatada, a ponto de escutar todos os corpos envolvidos no processo. A direção deve ser capaz de escutar o dito e o não dito, a expressão e a ocultação, o explícito e o implícito.

“Para estudar, você entra em um local com a totalidade do seu ser, escuta e começa a se mover dentro dela com sua imaginação.” (BOGART, 2011, p. 11). Até aqui eu havia escutado minhas intuições, ido em busca de informações e aprofundado meu entendimento sobre alguns princípios e conceitos escutando aqueles que se manifestaram antes de mim. Chegava o momento em que eu iria me unir a outros corpos, ouvi-los e conduzir a montagem do espetáculo a partir do encontro entre nossas pequenas histórias. A partir de agora eu começaria a trilhar um novo caminho na trajetória de *Mistério-Bufo*. Já havia traçado os contornos e delimitado a forma da encenação. Eles agora seriam preenchidos e receberiam cores ou até mesmo seriam alterados a partir da presença dos demais corpos que participariam da montagem.

Anne Bogart fala que “Ensaiai é ouvir.” (BOGART, 2011, p. 126). Ela diz que “O bom ensaio para mim é como a experiência de usar uma prancha Ouija. Você coloca as mãos na pulsação e escuta. Sente. Vai atrás. Age no momento que antecede a análise, não depois. É o único jeito.” (BOGART, 2011, p. 57). Mais que qualquer outro projeto que eu tenha participado, *Mistério-Bufo* se apresentou assim para mim. Era como se eu estivesse sendo guiada por algo além do meu controle e consciência por caminhos improváveis norteados por

um objetivo. Segui um percurso orientado por acasos e coincidências. Atravessei momentos de dificuldade e pensei ter escutado mal os corpos e situações que cruzaram meu caminho. Por fim, cheguei ao meu objetivo sem que eu pudesse prever antecipadamente qual seria o resultado.

No capítulo seguinte delinearei essa trajetória. Descreverei o processo de ensaios. Relatarei o meu encontro com os atores que formaram o elenco do espetáculo e com os artistas que criaram figurinos e cenografia. Falarei sobre as dificuldades enfrentadas, sobre como escutei as situações que se apresentavam e como respondi a elas. Em suma, mostrarei como a presença desses outros corpos, outras pequenas histórias, transformaram o meu projeto inicial até a finalização e apresentação nos dias 16, 17 e 18 de dezembro de 2014.

SOBRE O PROCESSO DE ENSAIOS

Começava o ano de 2014 e mesmo sem nunca ter acreditado na possibilidade de dar corpo a um projeto tão grandioso dentro das dependências acadêmicas, eu estava disposta a encarar o desafio e batalhar pela sua realização. Eu havia imaginado um espetáculo, desenhado sua forma e iniciava um caminho em busca de sua materialização. O mapa já estava traçado, era necessário construir a embarcação, reunir a tripulação, lança-la ao oceano e navegar em direção a ilha *Mistério-Bufo*. Eu sabia que essa não seria uma jornada fácil. Os caminhos eram desconhecidos e apresentariam muitos desafios a serem enfrentados. O primeiro seria convencer a universidade a aceitar tamanha proposta. Em seguida, formar o elenco e montar a equipe de produção dos elementos da cena, cenário, figurinos, objetos cênicos, trilha sonora, conduzir os ensaios, criando um ambiente festivo e capacitando o grupo a encarar a rua. Por fim, definir um ponto de convergência para onde todas as pequenas histórias participantes da montagem se encontrariam para constituir uma identidade coletiva unificada em uma estética de diversidade. Seria um grande desafio, mas, como diz Anne Bogart: “Se eu adotar a postura de que o projeto é uma aventura maior do que qualquer coisa que possa imaginar, uma entidade que vai me desafiar a encontrar um caminho instintivo através dele, possibilitarei que o projeto revele sua própria magnitude.” (BOGART, 2011, p. 118).

Assustada e confiante fui em busca de alguém que aceitasse orientar esse trabalho, atravessando o primeiro desafio dessa jornada. Depois de ter passado por vários professores ao longo da trajetória acadêmica, eu desejava que a professora Marta fosse a minha orientadora. Assim, ao final de uma de suas aulas me dirigi até a sua sala, me ajoelhei ao seu lado, expus minha ideia e perguntei se ela aceitaria orientar o processo de montagem de *Mistério-Bufo*. Ela prontamente respondeu que sim e perguntou apenas se eu já tinha formado o elenco. Respondi que havia conversado com alguns colegas, mas não havia oficializado nenhum convite, pois aguardava ainda a aprovação da academia (da qual eu duvidava). Vencida essa etapa, onde eu iria encontrar um grupo de 20 pessoas que possuísem horários comuns e estivessem interessadas em participar de um processo de montagem de rua grandioso que propunha discutir a identidade brasileira? Quase magicamente, a solução foi encontrada.

Durante o primeiro semestre de 2014 eu estava cursando *Elementos da Cenografia*. Quem ministrava a disciplina naquele momento, em caráter excepcional, era uma professora das Artes Visuais, Tetê Barachini. Ela deu como proposta para desenvolvermos ao longo do semestre a criação de uma cenografia para um texto teatral a nossa escolha. Falei sobre o meu interesse em trabalhar com *Mistério-Bufo*, pois era o texto que eu pretendia encenar durante meu estágio de montagem. Um colega falou que havia se matriculado na disciplina para elaborar o cenário da montagem que ele estava participando dentro da disciplina de Atuação III. Sua turma estava planejando realizar um trabalho que iria discutir a formação da identidade cultural brasileira a partir das obras de Oswald de Andrade. Ao reconhecer que estávamos propondo trabalhos semelhantes sobre o mesmo tema nos unimos para desenvolver um projeto em conjunto. Ele ainda me convidou para participar das suas aulas de atuação e, quem sabe, integrar a montagem na função de diretora.

A proposta me pareceu interessante. Eu resolveria a questão do elenco, não precisaria disputar sala, deixando mais espaço disponível para os outros colegas do curso trabalharem e ainda poderia cumprir uma função nunca antes experimentada no curso de teatro, a qual eu sequer saberia nomear, mas que me parece necessária desde que eu era aluna das etapas iniciais do curso: a de criar um vínculo entre as disciplinas de Atuação e Corpo e Voz. Durante os quatro primeiros semestres do curso essas duas disciplinas estão associadas, no entanto não existe uma unidade de trabalho entre os professores que as conduzem. Eu acreditava que poderia fazer a ponte que os levaria para a mesma direção.

Fui atrás do professor André Rosa, responsável pela disciplina de Atuação III, e conversei com ele sobre a possibilidade de unificarmos nossos trabalhos. Ele se mostrou receptivo e aceitou que eu acompanhasse suas aulas. Outro aluno dessa turma, ao ouvir a nossa conversa, prontamente me entregou uma cópia da adaptação do texto que estavam desenvolvendo. Eu me senti acolhida. Parecia a confirmação de que algo me conduzia pelo caminho certo. Na semana seguinte passei a participar das aulas de Atuação III.

Durante aquele primeiro contato com o grupo meu objetivo era escutar os corpos que o compunham e descobrir se realmente desejaríamos montar um trabalho em conjunto, conhecer as habilidades e deficiências individuais e coletivas para, caso nos uníssemos, eu saber o que seria necessário trabalhar. No momento da minha chegada a turma estava dividida em grupos, cada um responsável por adaptar uma das obras de Oswald. Os textos foram aglutinados e receberam inserções de reportagens e acontecimentos ocorridos naquele

período, formando uma colcha de retalhos tão complexa que os próprios alunos-atores estavam com dificuldade de compreender a obra que estavam construindo.

Como parte do exercício de escuta da direção, na forma como acredito que deva se desenvolver um processo de criação, no qual se estabelece um diálogo entre criadores, propus a realização de encontros semanais para estudos sobre a história do Brasil e do mundo. Desse modo, poderíamos compreender melhor os caminhos percorridos até o presente e fazer a correspondência das situações dramáticas com os fatos da história oficial. A formação deste arcabouço teórico poderia preencher as lacunas e inundar os corpos com informações que serviriam de subtexto para as atuações. E eu reuniria o material necessário para a adaptação da obra de Maiakovski.

Apenas dois alunos aderiram aos encontros, o que não impediu que os realizássemos. Em nosso estudo, esboçamos uma linha do tempo na qual elencamos fatos relevantes da história desde 1789, ano da Revolução Francesa. Traçamos um paralelo entre os acontecimentos nacionais e internacionais, evidenciando a influência estrangeira sobre o Brasil no decorrer de sua história. No dia seguinte aos encontros levávamos o resultado para as aulas para compartilhar com o coletivo os conhecimentos adquiridos.

Paralelamente a isso comecei a delinear a proposta de encenação e a discutir a construção da dramaturgia com Paula. Também fui atrás de outros parceiros que pudessem contribuir com a montagem. Conversei com o amigo recém-formado em Artes Visuais Maílson Fantinel para convidá-lo a criar e confeccionar os figurinos do espetáculo. Uma das obras que ele construiu para a exposição de seu trabalho de conclusão de curso estava em consonância com o que eu estava projetando, um vestido composto por pedaços de cascas de árvore que formavam uma textura de peças sobrepostas tal como eu imaginava para os puros. Apresentei para ele as minhas ideias, falamos sobre a temática e sobre a transposição dos conceitos para a elaboração dos figurinos. Ele rapidamente assimilou a proposta e firmamos o compromisso de execução para o próximo semestre. Outro parceiro que convidei foi o cenógrafo Rodrigo Shalako. Diferentemente de Maílson ele não participou da criação do cenário, apenas se colocou como executor daquilo que eu pedi.

Faltava ainda encontrar os músicos que comporiam e executariam a trilha sonora. Na turma de Atuação III que eu estava acompanhando havia apenas um ator que tinha domínio musical, então, se eu quisesse ter música ao vivo precisaria ir atrás de outras pessoas capacitadas. Conversando com conhecidos de lugares diferentes fui orientada a procurar uma

mesma dupla de músicos: Ettore Sanfelice e Tomás Piccinini. Descobri que eles, além de serem alunos da graduação do curso de música da UFRGS, participavam de um grupo de extensão no curso de dança que pesquisava a cultura popular brasileira (o qual passei a frequentar em busca de material para o espetáculo). Pensava que se eles tinham sido indicados por mais de uma pessoa e se pesquisavam o mesmo que eu, não havia dúvidas de que seriam os músicos que eu estava procurando. Ah, eles ainda eram multi-instrumentistas, o que mais eu poderia querer? Fui atrás dos meninos, me apresentei e, da mesma maneira que fiz com os outros colaboradores, falei sobre o projeto. Eles se interessaram, mas como Ettore estava sem tempo para se dedicar ao trabalho, apenas Tomás aceitou o convite.

A tripulação estava sendo reunida, elenco e equipe estavam sendo formados e no semestre seguinte iríamos construir a nossa embarcação, mas ainda não havia confirmação por parte da academia de que o formato inédito de estágio integrado a uma disciplina seria aceito. Eu, todavia, estava cada vez mais convicta de que havia encontrado o ambiente ideal para a montagem, principalmente em relação ao elenco. Duas situações me fizeram chegar a essa conclusão. A primeira, diz respeito a uma atitude individual de uma aluna. Em uma de suas aulas, o professor André pediu para que os alunos lessem um texto que seria discutido na semana seguinte. Na hora do “debate” apenas o professor falou. Uma aluna pediu a palavra e questionou a sua atitude, alegando que ela havia lido o texto, que tinha capacidade de refletir sobre o que leu e também gostaria de ter o direito de se expressar. Internamente eu estava vibrando. Havia surgido ali uma pequena insurreição, uma revolta com o modelo hierárquico do espaço de ensino, questionando o modo de transmissão de conhecimento no qual o aluno é colocado como um receptor passivo daquilo que o professor tem a lhe ensinar. Essa ação me fez acreditar que o princípio do espetáculo estava introjetado e se manifestava no microuniverso da sala de aula. Essa energia revolucionária se fez presente também nos corpos dos outros alunos, revelando a potência do coletivo nas duas impactantes apresentações de seu *Samba do Fim do Mundo*, a segunda situação que me convenceu a continuar o trabalho com a turma.

Eu já conhecia as potencialidades e falhas daquele grupo. Além da potência energética, eles eram disponíveis, debochados e corajosos. Estavam com o discurso alinhado ao do espetáculo. Possuíam sintonia de grupo. Nós, já me incluindo, nos sentíamos pertencentes ao coletivo. Por outro lado, entre os alunos não havia nenhuma pessoa negra ou indígena, inviabilizando a representação da diversidade do povo brasileiro e, ao mesmo tempo,

expondo a universidade como ambiente de exclusão. Também faltavam pessoas com conhecimentos musicais e, sobretudo, com experiência de teatro de rua, sendo necessário investir tempo na qualificação deles para aprimorar a percepção e organização do corpo no espaço cênico, ampliar a capacidade de projeção vocal através do uso dos ressonadores e expandir a presença. E é nesse último quesito que eu contaria com a interlocução com os professores.

Inserir o trabalho no espaço pedagógico da sala de aula possibilitaria a capacitação do elenco, tarefa para a qual eu não me sentia apta a executar. Estar na rua é muito mais exigente que estar no palco e os professores se obrigariam a ir além no conteúdo programático, não em quantidade, mas em qualidade de ensino. Essa intersecção constituiria um processo de colaboração mútua, no qual eu emprestaria aos professores a composição cênica onde seriam articulados os materiais expressivos, corporais e vocais trabalhados ao longo do semestre, conforme a súmula das disciplinas. Eu ainda, como dito anteriormente, funcionaria como uma concatenadora das atividades propostas pelos professores, direcionando os seus ensinamentos para um mesmo ponto.

Iniciava o segundo semestre de 2014 e seria tomada a decisão sobre vincular meu estágio às disciplinas de *Atuação IV* e *Corpo e Voz IV*. Seria realizada uma reunião com alunos e professores para, através de uma votação democrática, acatar ou não a proposta. A aprovação foi mais difícil do que eu pensava que seria. Os professores, ainda durante o semestre anterior, propuseram unir ao trabalho a outra turma que frequentava a mesma etapa do curso, o que para mim, solucionaria, em parte, dois problemas: a falta de músicos e de pessoas não-brancas. Alguns dos alunos, porém, se sentiram prejudicados e adotaram uma posição de resistência. Eles alegavam que teriam que abandonar o trabalho que estavam desenvolvendo sobre Brecht enquanto seus colegas dariam seguimento a uma proposta. Argumentei que tanto Brecht quanto Oswald estariam presentes, nenhum dos dois no texto, mas nos conceitos que sustentariam o espetáculo.

Eu estava nervosa. Para mim, a ideia de unir as duas turmas parecia uma boa alternativa, embora não fosse uma necessidade. Eu acreditava, inclusive, que seria mais produtivo trabalhar apenas com aquelas pessoas que estivessem verdadeiramente interessadas em participar da montagem, mas a ordem acadêmica impunha seus limites. Os professores disponibilizaram apenas duas alternativas. Ou se uniam as duas turmas ou a encenação de *Mistério-Bufo* não aconteceria naquele ambiente. As justificativas eram a

impossibilidade de dar conta de duas montagens e de manter uma turma diminuta e outra numerosa. Diante desse posicionamento, visto como autoritário, os alunos se sentiram pressionados a aceitar a proposta e alguns questionamentos me vieram à mente: por que essa configuração não era possível se no semestre anterior havia sido assim? O que impediria que se mantivesse a mesma estrutura ainda que as turmas fossem reconfiguradas? Por que não dar liberdade de escolha aos alunos, permitindo que aqueles que desejassem participar da montagem assim o fizessem e aquele que não se interessavam por ela buscassem outra proposta que considerassem mais adequada aos seus desejos?

Naquele momento eu não me manifestei. Eu desejava muito realizar a montagem e temia uma recusa. Eu tinha escolhido um caminho e me parecia tarde para voltar atrás, movimentar a busca por um novo elenco, preparar um grupo coeso para estar na rua, articular horários e espaço para ensaio. Minha orientadora me questionava constantemente se eu tinha certeza de que era esse o rumo que eu gostaria de dar para o meu trabalho. Eu respondia que sim, a minha escuta aos sinais que se apresentavam mostrava que os caminhos confluíam para o mesmo ponto. Se as condições eram essas eu estava disposta a aceitar, mesmo sabendo que a participação a contragosto poderia prejudicar o processo. Eu acreditava que pelo poder do contágio conseguiríamos despertar o seu interesse e envolvimento, mas os caminhos são tortuosos e os ventos nem sempre sopram na direção desejada.

Após um longo e exaustivo debate, a proposta foi aceita por todos. Eu tinha muita vontade que essa experiência fosse positiva, podendo, quem sabe, se tornar um modelo que promoveria o intercâmbio entre alunos de diferentes etapas do curso e diminuiria a dificuldade de divisão do espaço físico restrito do edifício pertencente ao departamento. Por essa razão, assim que foi garantida a forma de realização do trabalho, eu procurei os professores das disciplinas de *Atuação IV* e *Corpo e Voz VI* para definirmos como conciliar a proposta de encenação com a súmula das disciplinas, sem que houvesse prejuízo do conteúdo pedagógico previsto no plano de ensino e, se possível, até somar aos objetivos. Para minha decepção, esse encontro nunca aconteceu.

A falta de diálogo com os professores foi uma das maiores dificuldades enfrentadas ao longo do semestre, prejudicando a minha organização metodológica para os ensaios. Sobretudo, havia uma confusão de funções, pois coexistiam dois sistemas hierárquicos diferentes: o da sala de aula e o da sala de ensaio. Presumo que se logo no início do semestre tivéssemos nos reunido, poderíamos ter definido as competências e os limites de atuação de

cada um, evitando situações incômodas. Eu imaginava que aos professores caberia a preparação do elenco, a capacitação dos alunos através de um processo pedagógico que culminaria na montagem, na qual seriam aplicados os conhecimentos apreendidos. Aliás, essa é a súpula de ambas as disciplinas.

Ao professor de atuação caberia desenvolver a dilatação da presença, a modulação energética, o olhar, as intenções, o jogo teatral, o improviso, a ação interna e a ação física, os estilos de atuação e a construção das personagens. A professora de corpo seria responsável por facilitar a construção da fisicalidade, de uma corporeidade ampliada, organizada e consciente, auxiliar na criação de movimentos, gestualidade e ações individuais, partindo de sua própria metodologia de ensino baseada na análise do movimento de Laban, na educação somática e no trabalho acrobático. A professora de voz iria ter a difícil missão de fazer os alunos-atores serem ouvidos pelos espectadores em meio ao caos urbano, aprimorando o uso dos ressonadores como amplificadores da voz, promover um estudo sobre diferentes sotaques a serem adotados pelas personagens e afinar o grupo para o canto. Eu, como diretora, recolheria e selecionaria os materiais que eles produziram junto aos alunos, além de criar novos, e os conduziria para a composição da cena teatral.

A prática, no entanto, se fez diferente do ideal imaginado por mim. A situação inédita e o ímpeto de colaborar com a montagem fez com que o corpo de professores ficasse perdido nas suas atribuições. Em alguns momentos parecia que eles deixaram de lado seu plano de ensino para se dedicar a direção do espetáculo. Em outros eles se reportavam a mim para saber o que eles deveriam trabalhar naquele instante. Por vezes, eles se investiam da sua posição de autoridade e determinavam como eu deveria conduzir o meu processo de direção, como quando definiram que eu deveria fazer a distribuição das personagens ou quando forçaram a entrega da adaptação da dramaturgia. Em ambas as situações meu planejamento era outro. Antes de definir as personagens, por exemplo, eu pretendia fazer o elenco compreender a dramaturgia e dar liberdade para que experimentassem as diferentes personagens. A partir de então eu escutaria o novo grupo e identificaria cada um a um personagem permitindo que os alunos-atores também manifestassem a sua vontade até que fosse chegada a hora da “[...] necessária crueldade da decisão” (BOGART, 2011, p. 50). Em relação à dramaturgia, assim como havia sido feito no semestre anterior, pretendia que o elenco estudasse a obra original e improvisasse sobre ela. Dessa maneira se apropriariam da

montagem e poderiam auxiliar no processo de adaptação, apresentando possibilidades que Paula e eu não estivéssemos enxergando.

Mesmo contrariada acatei as “ordens”. Eu era um elemento exterior, não queria ser uma catequizadora jesuíta e impor meu modo de fazer, mas construir um ambiente democrático de criação. Além disso, minha inexperiência e posição de aluna fizeram com que eu também não soubesse lidar com o contexto. Muitas vezes me senti perdida. Acredito no ensaio como o desenvolvimento encadeado de uma proposta com objetivo definido. Se quero me dedicar a determinada cena, construo o ambiente necessário para isso, trabalho clima, ações, intenções, textos, etc. que irão servir de matéria para a construção da cena. Preparo o terreno para ser fertilizado pelos corpos presentes, ajudo a plantar as sementes, a colher os frutos que nasceram ali e selecionar os melhores para serem servidos na cena. Como eu não sabia o que cada professor pensava em trabalhar, como eles fariam essa preparação eu também não sabia como me programar para dar continuidade às suas propostas. Lembro de um dia em que cheguei na sala esperando pelo trabalho proposto pelo professor de atuação. Ele olhou para mim e disse: “põe umas musicas aí pra eles dançarem.” Como assim? Que músicas para chegar em quais estados? Eu esperava que ele fizesse um aquecimento e um trabalho direcionado para a construção das personagens, conforme a cena que seria trabalhada naquele dia. Ele, por sua vez, parecia estar esperando que eu tivesse preparado algo. Fiquei sem reação, fui selecionando algumas músicas da minha lista pessoal e comecei o ensaio completamente insatisfeita. Senti, como em outros momentos, que os professores duvidavam da minha capacidade, por isso, acreditando estarem me ajudando, “sugeriam” o que eu deveria fazer.

Se o corpo docente inserido no projeto não correspondeu às expectativas, um professor estrangeiro as superou transmitindo um conhecimento essencial à produção do espetáculo. Ainda durante o primeiro semestre de 2014, um aluno me procurou para dizer que estava trazendo para o Brasil Adriano Lurissevich, um ator italiano especialista em *Commedia dell'arte*, para ministrar um curso em Caxias do Sul, sua cidade natal, e pensou em aproveitar a sua presença em terras gaúchas para realizar também uma oficina com os alunos da turma de *Atuação III*. A proposta foi levada ao grande grupo, que a aceitou, e um pedido para a universidade subsidiar os custos com o professor convidado foi encaminhado e aprovado. Mais uma vez parecia que o universo estava trabalhando a favor da montagem de *Mistério-Bufo*.

Figura 19 – Oficina com Adriano Iurissevich



Fonte: Acervo pessoal Foto da autora

A presença de Adriano, além de promover a formação do grupo em um dos estilos de atuação previstos para compor a identidade estética do espetáculo, iria propiciar o primeiro encontro com a outra turma. A ideia de união já havia sido feita pelos professores e essa seria a oportunidade de conhecer as outras pequenas histórias que participariam da montagem. Eu estava ansiosa para a realização dessa oficina. Acreditava que os ensinamentos transmitidos ali criariam uma linguagem comum ao coletivo e forneceria material para ser trabalhado ao longo do semestre seguinte por mim e pelos professores. O encontro foi altamente produtivo, mas, lamentavelmente, uma das professoras se ausentou das aulas demonstrando seu desprezo pelo saber constituído fora do espaço acadêmico. Ela, quando foi apresentada a proposta, já havia questionado a qualificação de Adriano ao perguntar quantos títulos ele possuía, se era doutor ou algo do tipo, como se apenas essas nomeações capacitassem alguém a ensinar. Diante da negativa ela se deu o direito de não receber sua presença e seus conhecimentos.

Não descrevo esse fato para fazer aqui um julgamento pessoal em relação a esse tipo de comportamento, mas uma constatação de um modo de pensar da academia. Há em sua estrutura um entendimento de superioridade hierárquica de saber. Qualquer conhecimento apreendido fora de suas fronteiras é considerado inferior. Sua origem europeia coloca o saber branco europeu como norma sob o qual todos os demais estão subordinados, subtraídos e, alguns, ignorados. Pode parecer contraditória minha queixa em ter sido um conhecimento trazido por um homem branco europeu aquele desprezado, no entanto esse conhecimento é de origem popular, tendo estreado nas ruas da Itália, pertencente à baixa cultura (para aqueles que acreditam nesse tipo de divisão). E são essas culturas populares que nos são negadas dentro do ambiente elitista do ensino.

Um dos meus objetivos com a montagem de *Mistério-Bufo* era fazer um resgate do popular e inserir outras epistemologias na encenação. Pretendia que o processo de construção do espetáculo possibilitasse um encontro com as culturas indígenas e de origem africana, introduzindo esses outros saberes nas nossas pequenas histórias. Por que estudamos os mitos gregos e não estudamos os indígenas e africanos? Há pelos menos um século essa tríplice origem cultural brasileira vem sendo reivindicada e ainda nos restringimos a uma só. Seria a escrita dramática das tragédias gregas um pretexto para excluirmos de nossos estudos (na faculdade de teatro) outras mitologias e suas manifestações (teatrais) rituais? Podemos, mesmo depois de toda a teoria do teatro pós-dramático (e por que não pré-dramático também?), reduzir o estudo do teatro ao drama? Será que a academia duvida da nossa capacidade de compreensão de outras cosmovisões ou apenas se mantém confortável sobre uma estrutura branco europeia institucionalizada? Seriam também os professores despreparados para lidar com essas outras temáticas?

Consciente de que não conseguiria representar um Brasil multicultural sem abordar as culturas indígenas e de origem africana e acreditando no teatro como forma ativa de fazer a informação passar pelo corpo e se transformar em conhecimento, conforme o pensamento de Bondía, via o processo de ensaios de *Mistério-Bufo* como espaço de investigação e assimilação desses modos de pensar o mundo. Quisera eu que a disciplina *Encontro de Saberes* já tivesse sido criada nesse período para poder aprender com os mestres convidados, pois esse não é um saber que se absorve pelos livros, sua tradição oral se faz necessária. Eu, naquele momento, sequer sabia quem procurar para me auxiliar nessa construção. Não fosse

a presença e colaboração da professora Celina e do professor André, a representação do panteão dos Orixás teria sido um completo desastre.

Celina, mulher negra, forte, constituída sobre essa base e André, homem branco, umbandista e profundo conhecedor das religiões de matriz africana se colocaram disponíveis para transmitir aos alunos seus conhecimentos sobre as danças dos Orixás. Mesmo com toda a dedicação admito que o resultado me constrangeu, não por responsabilidade dos professores, mas eu sentia que estava desrespeitando as divindades ao invés de homenageá-las. Eu também tinha receio de estar me apropriando indevidamente de algo que não me pertence, que não faz parte da minha cultura. A mesma sensação eu tinha em relação às culturas indígenas, das quais nada conseguimos levar para a cena. A única expressão indígena que tivemos contato durante o processo foi trazida pelo Tomás. Em um dos encontros dele com a turma levou uma música que afetou intensamente o coletivo.

Naquele dia ele convidou os alunos a fazer um círculo para cantarem uma música indígena, ensinou um movimento de batida de pés, pediu para darem as mãos e num deslocamento circular, a partir daquela batida, iniciaram um canto coletivo. Aos poucos todos foram colocados em sintonia e entraram em uma espécie de transe. Eu que estava de fora fui arrebatada pelas ondas vibracionais que eles emitiam. Parecia que eu estava dentro de uma piscina. Meu corpo inteiro vibrava junto. Eu quase não podia acreditar: estava ali o princípio ritual que eu estava buscando, um coletivo vibrando na mesma frequência, tão fortemente que afetava aqueles que estavam ao redor. A possibilidade de inserir essa música no espetáculo foi discutida diversas vezes. Ela parecia tão sagrada que eu tinha medo de estar diminuindo o seu valor ao transportá-la para a cena, mas ela foi cantada-dançada muitas vezes para sintonizar e potencializar a energia do grupo antes dos ensaios e apresentações.

A construção desse espaço de comunhão seria fundamental para a constituição do coletivo. Quando se decidiu pela união das duas turmas eu não considerei que essa fusão criaria um grupo diferente daquele que eu havia escolhido para trabalhar. O novo coletivo possuiria características diferentes do anterior e eu teria novamente que escutá-lo para então conhecer as suas potencialidades e falhas. Essa outra configuração solucionaria algumas dificuldades ao mesmo tempo que traria novos desafios. Se por um lado eu passaria a contar com uma aluna-atriz negra e com mais atores-músicos, por outro eu teria um número maior de indiferentes e desinteressados. Para atrair essa parcela ainda não envolvida com o processo eu decidi investir na construção de um ambiente festivo.

Bogart fala que “A principal ferramenta do processo criativo é o interesse.” (BOGART, 2011, p. 80). Ela também diz que “Se o interesse for genuíno e suficientemente grande, e se for perseguido com tenacidade e generosidade, o efeito bumerangue é retumbante.” (BOGART, 2011, p. 81). Seguindo as suas palavras, todas as manhãs, mesmo quando eu estava extremamente cansada, eu chegava na sala disposta a irradiar minha energia convertida em energia festiva para através do poder do contágio, atravessar os corpos ali presentes e, assim, despertar o seu interesse. Eu acreditava também que essa atitude possibilitaria ao coletivo vivenciar a experiência do contágio, internalizá-la e reproduzi-la nas apresentações. “O que você faz durante o ensaio é visível no resultado. A qualidade do tempo que se passa junto é perceptível. O ingrediente principal de um ensaio é o interesse real e pessoal.” (BOGART, 2011, p. 121).

Eu esperava que todo o meu empenho e dedicação fosse retribuído, mas esse esforço não foi suficiente. Os constantes atrasos e faltas confirmaram o descaso do grupo com a montagem. Outro comportamento que demonstrou a negligência do coletivo foi a dificuldade em levar objetos e materiais para a construção das cenas e confecção dos figurinos. Trago aqui dois exemplos para ilustrar essa situação. Ainda na primeira semana de ensaios pedi aos atores que interpretariam os impuros para levarem objetos fálicos, poderia ser um bastão que seria substituído por um objeto simbólico mais adiante, pois toda a gestualidade deles seria construída a partir da utilização desses objetos como instrumento de poder. Continuei repetindo o pedido quase diariamente até que no último mês de ensaios eles apareceram. Da mesma maneira o pedido feito para toda a turma que levassem materiais descartáveis, prioritariamente embalagens e lixo eletrônico para a confecção dos figurinos parece não ter sido considerado. Sobre a produção dos figurinos, articulei com a universidade para que fossem desenvolvidos em um projeto de extensão. Nenhum aluno se inscreveu e apenas dois ou três estiveram presentes para colaborar na feitura de seus próprios figurinos.

Não compreendia por que os alunos aceitaram participar da montagem se não se empenhavam para realizá-la. Chegou um momento que eu comecei a perder meu interesse e diversas vezes tive vontade de desistir. “O estado de interesse é uma experiência limítrofe – a sensação de um limiar. O interesse é pessoal e temporal. Ele muda, vacila e tem de ser ouvido a cada momento porque é um guia.” (BOGART, 2011, p. 81). Eu precisava resgatar e fortalecer a minha vontade de dar continuidade ao trabalho e isso passava por fazer o elenco se envolver com o processo. Então, mudei de estratégia. Desisti de tentar agradar. Endureci.

Cheguei ao ponto de ralhar fervorosamente com o coletivo cobrando o mínimo de responsabilidade com o trabalho com o qual se comprometeram. Alguns consideraram uma atitude exagerada, mas eu achava necessário provocar alguma reação, experimentar outra forma de estímulo para gerar movimento e para ter efeito precisava ser contrastante e potente. “Ser cruel é, em última análise, um ato de generosidade no processo colaborativo.” (BOGART, 2011, p. 65). Depois do choque, amaciei novamente e passei a conduzir os ensaios com dureza, mas sem perder a ternura.

Figura 20 – Registro de ensaio



Fonte: Acervo pessoal Foto de Suzane Weber?

Uma das habilidades de um diretor ou, como é o caso, diretora é a capacidade de adaptação, estar atenta aos sinais e pronta para qualquer necessidade de mudança, seja na forma de conduzir o processo para chegar ao objetivo, seja no próprio objetivo. A partir do momento que outros corpos passam a fazer parte do processo, suas pequenas histórias causam interferências no projeto inicial podendo definir novos rumos para onde conduzir a embarcação. “É comum acontecer o que você não planejou. [...] O acidente contém energia – a energia de formas não controladas.” (BOGART, 2011, p. 132). Sem poder controlar o que acontece é preciso saber lidar com o inesperado e encontrar soluções para poder seguir

adiante, utilizando o imprevisto a favor da montagem. No decorrer do processo de *Mistério-Bufo* alguns desses acidentes provocaram alterações significativas, algumas enriqueceram o trabalho enquanto outras subtraíram conceitos importantes.

O primeiro acidente que tive que enfrentar foi a saída, logo na primeira semana, de um dos atores-músicos. Mesmo sendo uma perda relevante não dei grande importância, pois ainda teriam outros dois alunos com domínio de instrumentos harmônicos e dois de instrumentos percussivos. Além disso, acreditava que caso alguém tivesse vontade, poderia aprender a executar ao menos uma música no decorrer do semestre. Tomás poderia ensinar e, com um pouco de dedicação, esse ou esses alguém treinariam e somariam a execução das músicas. Infelizmente, isso não aconteceu e eu ainda perdi mais um ator-músico além de ter de deixar de contar com Tomás.

Tomás estaria junto conosco uma vez por semana no horário das aulas de voz. Ele trabalharia em parceria com a bolsista da disciplina Julia Kieling que foi selecionada pela professora Celina por ser coralista e poder ajudar a afinar o grupo já que Celina não se sentia segura para fazê-lo. Tomás apresentaria ritmos e ajudaria a musicalizar o grupo, além de levar suas propostas de músicas para compor a trilha sonora enquanto Julia daria continuidade a esse processo trabalhando o canto com os atores. Começamos esse processo de maneira bastante satisfatória. No primeiro encontro Tomás nos ajudou a pensar a música inicial surpreendendo a todos com a transformação do que havíamos pensado em samba com a utilização de apenas um pandeiro. No segundo trabalhou aquela música indígena. No terceiro passei a questionar a sua participação. Percebi que ele estava sobrecarregado e com tempo restrito para se dedicar a *Mistério-Bufo*, além disso o tempo que estávamos disponibilizando para o seu trabalho estava fazendo falta para nos dedicarmos à construção das cenas. Em uma avaliação rápida concluí que para o seu processo chegar a um resultado possível de ser levado para a cena precisaríamos de muito mais tempo do que tínhamos. Segundo Anne Bogart “Temos de ser decididos e intuitivos simultaneamente.” (BOGART, 2011, p. 57). Então, tomei uma das decisões mais difíceis desse processo, conversei com Tomás e expliquei que naquele momento seria melhor ele se afastar do trabalho. Seguiríamos trabalhando as músicas com os atores-músicos que compunham o elenco. O que eu não imaginava era que mais um deles iria sair da montagem.

Já havia passado mais de meio semestre e parecia que não avançávamos na construção das cenas. Precisávamos marcar a entrada do Russo, do Americano e dos Impuros e os alunos

que interpretavam o Russo e o Americano estavam faltando muito. Eu não sabia o que fazer, até que esses dois atores decidiram abandonar a disciplina e, conseqüentemente, a montagem. Essa desistência me tirou mais um músico fazendo com que na apresentação apenas duas pessoas segurassem a responsabilidade de tocar os instrumentos musicais e, durante o processo, uma delas contribuiu para a criação das músicas e vinhetas presentes na encenação. Por outro lado, a saída dos dois alunos inconstantes solucionou outros problemas e fez com que, a partir daquele momento, nós evoluíssemos na construção do espetáculo.

Esse acidente fez com que eu tivesse que remanejar o elenco. O aluno que interpretava o Militar assumiu o papel do Russo, aquele que fazia o Pastor evangélico, passou a ser o Americano. O Pastor foi assumido pelo que fazia Pedro, o porteiro do céu. E o Militar passou para o corpo do aluno anteriormente incumbido de dar vida a Exu. As reações a essas readaptações de papéis foram diversas. Dois deles ficaram indiferentes. Um ficou chateado por ter que abdicar do que já havia criado e começar do zero. O outro ficou aliviado e teve seu engajamento transformado a partir desse momento. Ainda no primeiro mês de ensaios, ele me chamou para uma conversa, dizendo que se sentiu obrigado a aceitar a proposta, que nunca esteve afim de participar do espetáculo e que iria entrar com um processo administrativo para poder ser avaliado de outra maneira. A partir da mudança de personagem ele se deixou atrair pelo trabalho e passou a ser um dos atores mais dedicados. Ele mesmo mandou fazer o seu figurino e chegou a comprar instrumentos para compor a nossa bateria. O seu ponto de mudança aconteceu em um momento crítico do processo, a partir do qual tudo pareceu se desenvolver com mais fluidez e mais envolvimento do grupo.

Naquele período eu também enfrentava dificuldades com a escrita do terceiro ato. Desde que havia recebido a primeira proposta de Paula para o final, eu fiquei insatisfeita. Não era o que eu tinha projetado. O texto foi e voltou algumas vezes. Eu, infelizmente, estava tão atribulada que não conseguia assumir a escrita. Paula e eu conversamos algumas vezes e não chegávamos a um consenso até que decidimos romper a parceria. Diante dessa situação, conversei com o núcleo do terceiro ato para solicitar sugestões para o final, mas antes de encontrarmos uma solução os meninos saíram me ajudando a resolver esse problema. Decidi eliminar o terceiro ato e encerrar a dramaturgia com a chegada do Pastor.

Ao longo do processo a dramaturgia passou por outras mudanças. Por estar realizando a montagem vinculada às disciplinas de *Atuação IV* e *Corpo e Voz IV*, tive que distribuir as falas do Metalúrgico a todas as impuras, pois era necessário para a realização da avaliação que

houvesse um equilíbrio de participação. Outra alteração originada pela constituição do grupo foi a inclusão da fala da única aluna negra da turma. Diante da configuração do coletivo eu considerava relevante expor a condição do povo negro na sociedade brasileira em paralelo com o espaço universitário exclusor. Pedi a aluna-atriz para redigir o texto, pois somente ela saberia descrever que lugar é esse ocupado pela sua etnia. Em uma quebra brechtiana respondia à pergunta do Português sobre onde estariam os negros do navio, trazendo para os dias atuais as consequências da escravidão. Mais acréscimos foram inseridos na dramaturgia, como a cena da tortura e a do milagre. Ambas foram sugeridas pelos próprios atores. A primeira preparada e apresentada pelos atores que interpretavam a Vendedora Ambulante e o Militar. A segunda surgiu em uma improvisação que provocou o riso de todas as pessoas que estavam assistindo ao mesmo tempo que trouxe à tona a crítica que eu gostaria de fazer às instituições religiosas.

Modificações aconteceram também na proposta de encenação. A mais significativa delas foi a supressão do cortejo. Quando o espetáculo começou a tomar forma realizamos um ensaio aberto para experimentarmos o que tínhamos construído. Fomos até o largo Glênio Peres, outro ponto de eventos políticos e de grande circulação de pessoas. Iniciamos a apresentação e formamos uma roda considerável, mas no momento do primeiro deslocamento o público ficou para trás. O elenco simplesmente virou as costas para os espectadores e saiu andando. Parecia que o espetáculo tinha terminado. Avaliando o que aconteceu, reconheci que o grupo não estava preparado para criar e manter o contato com o público, convidá-los a festejar, conduzi-los pelo olhar, pelo toque ou pela presença. Para chegarem a essa potência seria preciso muito trabalho e o tempo não seria suficiente para investirmos nessa construção e ainda marcarmos as cenas que faltavam. Eu estava diante da decisão mais difícil a ser tomada nesse processo e com muita dor desisti de realizar os deslocamentos. Como alternativa decidi inverter a frontalidade do espetáculo. Ele iniciaria tendo a Praça da Alfândega como fundo, fazendo alusão a um tempo anterior a chegada do homem branco, quando as matas ainda dominavam a paisagem do território nacional. Na partida da arca o espetáculo faria uma volta de 180°, fazendo com que o fundo passasse a ser formado pelos prédios do outro lado da rua, trazendo o progresso tecnológico e a construção das cidades como meio de dominação.

Mesmo descontente com essa decisão, compreendia que seria a melhor forma de preservar o coletivo e manter concentrada a sua força. Eles estavam assustados com a rua.

Conforme nos aproximávamos da data da estreia mais expressavam o seu medo. Sugeriram mudanças de local, tentando transferir as apresentações para um espaço que considerassem mais protegido, chegando ao ponto de propor irmos para dentro de uma sala de espetáculo. Uma modificação dessa magnitude destruiria toda a concepção do espetáculo e isso eu não poderia permitir. Além do que “[...] o teatro que não incorpora o terror não tem energia. Nós criamos a partir do medo, não de um lugar seguro e tranquilo.” (BOGART, 2011, p. 86). Então, resisti. E, mesmo temerosos, no dia 16 de dezembro de 2014 às 11h fizemos a nossa estreia na Praça da Alfândega.

Assim que chegamos ao local de apresentação mais um acidente se apresentou. Um dos artesãos que trabalha ali veio, com um certo tom de violência, dizer que nossa apresentação atrapalharia suas vendas, nos chamou de burgueses, falou que vivia daquele trabalho e que nós estávamos ali nos divertindo. Respondi que eu também vivia do meu trabalho na rua e nós estávamos ali, assim como ele, trabalhando, que a rua não era sua propriedade e que ocuparíamos aquele espaço por apenas uma hora. Ele ficou contrariado, mas “aceitou” meus argumentos. Vencido mais esse desafio fizemos a nossa estreia.

A apresentação ocorreu sem maiores percalços. Conseguimos juntar uma boa roda e apresentamos um trabalho potente. Estava materializado diante de mim aquilo que antes apenas permeava meus pensamentos. E parecia que somente com a obra concluída no encontro com o espaço público e com o público passante que o coletivo compreendeu o trabalho que estávamos construindo. Eles estavam radiantes. Eu estava vibrando. Finalmente, após percorrer caminhos desconhecidos, enfrentar desafios, mudar de rumos, havia conduzido nossa embarcação até a ilha *Mistério-Bufo*. Ela se revelou menos interessante do que eu imaginava, mas muito superior ao que eu realmente acreditava ser possível. E só foi possível pela dedicação de todos que participaram do processo de montagem.

Figura 21 – Registro de apresentação –Indígena



Acervo pessoal da autora Foto de Maílson Fantinel

Terminada a sequencia de três apresentações recebi retornos muito positivos. Até o artesão que tentou nos expulsar dali me chamou, elogiou o trabalho e me presenteou com um anel. Uma amiga e colega disse o seguinte: “A gente vai se aproximando, escuta uma musiquinha, clima de festa, chega lá e é uma porrada”. Outra amiga falou que conseguimos construir uma redoma invisível, criando um outro espaço-tempo em meio ao caos do centro da cidade. Esses dois comentários me trouxeram a certeza de que consegui chegar a meus objetivos, tanto pela capacidade de formar um uma concentração energética possível de fazer nutrir a sensação de pertencimento naquele espaço tempo quanto por provocar a sensação de “celebrar a nossa tragédia”.

Figura 22 – Registro de apresentação - Puros



Acervo pessoal da autora Foto de Mailson Fantinel

Mesmo diante desses retornos, eu tinha uma grande crítica a fazer. Por mais que eu tivesse tentado construir algo que evocasse nossa origem multicultural, a montagem ainda apresentava uma visão branca sobre a nossa história. Eu tinha vergonha de como representamos os Orixás, me sentia desrespeitando as divindades ao invés de estar as homenageando. Da mesma maneira, nada conseguimos levar para a cena em relação às culturas indígenas. Uma amiga comentou que *Mistério-Bufo* era muito brasileiro, mas muito gaúcho. Não sei exatamente o que ela quis dizer com isso, apenas percebo que não é possível esconder quem sou, quem somos. Essa observação me fez reconhecer que sou uma mulher branca nascida em um dos estados mais racistas do país. Durante minha vida não tive contato com essas outras culturas e não seria em seis meses que eu conseguiria devorá-las, assimilá-las e colocá-las no espetáculo. Dá mesma forma, eram brancas quase todas as outras pequenas histórias que passaram a integrar a montagem. Mas, por mais que eu não tenha conseguido concretizar a formatação de um espetáculo representativo das diferentes etnias que compõem a nação brasileira, reconheço nesse processo o início da minha jornada em busca da construção de uma identidade artística multicultural.

Figura 24 – Registro de Apresentação – Casal Mídia



Acervo pessoal da autora Foto de Maílson Fantinel

Figura 23 – Registro de Apresentação – Impuras construindo a arca



Acervo pessoal da autora Foto de Maílson Fantinel

Figura 26 – Registro de apresentação – Cena da Tortura



Fonte: acervo pessoal da autora Foto de autoria desconhecida

Figura 25 – Registro de apresentação – Cena do Milagre



Fonte: Acervo pessoal da autora Foto de Mailson Fantinel

Figura 27 – Registro de apresentação – Orixás



Fonte: acervo pessoal da autora Foto de Angélica Pegas

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chego ao final desta escrita revendo os caminhos que percorri e retomando às perguntas iniciais deste trabalho. O que faz uma diretora de teatro? O que me faz uma diretora de teatro? Observando o processo de *Mistério-Bufo* é possível verificar que a pessoa que ocupa a função de dirigir ou encenar um espetáculo é aquela que constrói a escrita da cena, assumindo diversas atribuições para alcançar esse objetivo. No caso, além de dirigir eu também estava encarregada da concepção da montagem, ficando responsável por criar o formato estético do espetáculo e definir os conceitos que o sustentariam para, então, organizar os elementos da cena que dariam forma à essa encenação.

Para construir essa trajetória, algumas etapas foram percorridas desde a concepção até a estreia e apresentações subsequentes. Percebo que elas foram recorrentes nos processos que dirigi, por mais que cada um tenha traçado um percurso único, e não seguem necessariamente uma ordem específica. Primeiramente, não há como iniciar uma montagem teatral sem montar uma equipe. Geralmente, está nas mãos da pessoa que dirige definir o elenco e demais profissionais que contribuirão com a montagem, como figurinista, cenógrafo, músico, maquiador, iluminador, etc. É ela também quem irá transmitir a esses trabalhadores a concepção do espetáculo, fazendo com que suas criações sejam convergentes na composição da identidade estética da encenação. Feito, ou fazendo simultaneamente, isso a direção se concentra no processo de ensaio com os atores. É nessa fase que parece residir a tarefa primordial da direção.

Muitos diretores jovens cometem o grande erro de supor que dirigir é controlar, é dizer aos outros o que fazer, ter ideias e obter o que se pede. [...] Direção tem a ver com sentimento, com estar na sala com outras pessoas; com atores, com designers, com um público. Tem a ver com a percepção de tempo e espaço, com respiração, com a reação plena à situação dada, com ser capaz de mergulhar e estimular o mergulho no desconhecido no momento certo. (BOGART, 2011, p. 89)

Estar na sala com outras pessoas, com foco na sala de ensaio e na relação entre elenco e direção, fornece um ambiente vivo de criação que exige da direção uma escuta ampliada para, a cada momento, reinventar-se na condução dos ensaios com o objetivo de construir a gestualidade e intensões das personagens, organizar a movimentação espacial, definir o ritmo do espetáculo, dinâmica, encadeamento e fluência das cenas. Segundo Bogart (2011, p. 125), “Não podemos criar resultados; só podemos criar as condições para algo acontecer”. Cada

pessoa que assume a incumbência de dirigir um espetáculo teatral possui uma maneira particular para traçar esse caminho.

Na minha curta trajetória cumprindo a função de diretora não consigo me enquadrar dentro de uma metodologia de direção, embora elas se façam presentes, nem acredito que seja possível guiar-se apenas por orientações teóricas ou por um único procedimento. Procuro conduzir meus ensaios a partir das experiências que atravessei e que me atravessaram como aluna em formação nos diversos cursos que frequentei e como atriz em diferentes processos de montagem. Devoradas e digeridas as múltiplas proposições, assim como já teriam sido devorados *corpus* referenciais teóricos e *corpus* de atrizes e atores, elas são transformadas e vomitadas conforme o grupo de trabalho e os objetivos de cada cena e encenação. Há na essência da direção uma potência antropófaga. Sinto, durante os processos, uma fome insaciável. Como compulsivamente até não caber mais em mim tanta informação e a regurgitação é inevitável, as ideias transbordam, saem pelos orifícios, pelas aberturas e ramificações. Elas se expandem até entrar em contato com atrizes e atores, iniciando um longo diálogo, por vezes harmônico, por vezes conturbado. “A linha entre o diretor e o ator é inegável e pode estar tensa ou frouxa. O diretor tem de zelar por essa linha com interesse e atenção.” (BOGART, 2011, p. 122)

Manter a tensão justa dessa linha não é fácil. Atores, atrizes e direção não são máquinas, são seres humanos complexos, repletos de sentimentos, medos, desejos e imperfeições, possuem incontáveis marcas impressas nas suas pequenas histórias. Os humores, por vezes, se alteram e cabe à direção saber canalizar essas forças para favorecer a criação, tendo consciência de que o conflito não só é inevitável como é parte integrante do processo.

Um bom ator incomoda o diretor. Um bom diretor incomoda o ator. Eles estabelecem resistências propositais entre si porque perspectivas diferentes servem para esclarecer o trabalho em questão. [...] A finalidade é encontrar fluidez e liberdade através da concordância mútua em discordar. (BOGART, 2011, p. 151)

Por mais difícil que seja lidar com as resistências, anseio pelo momento em que elas se manifestarão. Parece que ao assumir posições de discordância o elenco se apropria do trabalho que está sendo desenvolvido e passa a participar ativamente da criação ao invés de aceitar passivamente as proposições da direção. Há uma espécie de reconhecimento de que

o espetáculo também lhe pertence, então, quer colocar a sua parcela de criação ali. Essas outras perspectivas provocam, a todo momento, a direção a repensar o seu trabalho, tanto como concepção quanto como metodologia e assim reafirmar ou modificar suas convicções sobre o que está sendo produzido. Para Bogart (2011, p. 151), a direção cultiva “a resistência para tirá-la de seu caminho. Você aceita os obstáculos para encontrar um meio de destruí-los. O objetivo é a liberdade.”

Conforme narrado no capítulo anterior, algumas resistências se apresentaram, como a aceitação do coletivo para realização do trabalho ou o incômodo com as personagens designadas, provocando modificações em *Mistério-Bufo* no decorrer dos ensaios. Eu, como diretora, me coloquei em atitude de flexibilidade para absorver as alterações possíveis ao mesmo tempo em que precisei ser rígida em outras decisões. Durante o processo fui “acusada” de ser democrática demais, mas acreditava no desenvolvimento de uma criação colaborativa em que todas as pessoas envolvidas possuíssem o direito de manifestar o seu ponto de vista de maneira horizontal. “O ensaio é um microcosmo do relacionamento de atenção oferecido de forma ampliada pelo público.” (BOGART, 2011, p. 79). Se eu queria montar um espetáculo democrático eu teria que estabelecer um ambiente democrático de criação. Dentro dessa democracia, entretanto, cabe ao diretor dar a palavra final, decidir o que fará parte ou não do formato final da montagem.

No percurso de construção de *Mistério-Bufo* muitas decisões passaram por mim como autora da escrita da cena. Algumas foram equivocadas, como concordar com a união das duas turmas mesmo sabendo que alguns alunos estariam lá contra a sua vontade; aceitar a não participação de profissionais especializados para auxiliar na preparação do elenco; não contar com um cenógrafo criador; não ter insistido mais em fazer uma reunião com os professores para definir os espaços de atuação de cada um; a distribuição de alguns personagens como no caso do militar e outros que só depois de encaminhado o processo percebi o engano e não os corrigi, etc. Outras foram acertadas, a exemplo da parceria com Paula sem a qual eu estaria sobrecarregada acumulando as funções de dramaturga, diretora e formanda; investir na construção de um ambiente ritual de comunhão em detrimento da realização de um espetáculo bem executado tecnicamente em função do tempo disponível para poder equacionar essas duas camadas do trabalho; não ceder as tentativas de trocar o local das apresentações. Essas e outras decisões que me couberam fizeram de *Mistério-Bufo* o que foi e de mim sua diretora. Mas o que me faz uma diretora de teatro?

De acordo com o conceito de performatividade proposto por Butler a atribuição dessa característica ao meu corpo depende da constante repetição da sentença. Então, bastaria dizer repetidamente Karine Paz, diretora de teatro, Karine Paz, diretora de teatro, Karine Paz, diretora de teatro, etc. para eu me transformar em diretora? Se é só isso, por que passei seis anos dentro de uma faculdade com o intuito de aprender esse ofício? Segundo Bondía (2002) para que algo nos transforme é preciso que sejamos atravessados por uma experiência.

A palavra experiência vem do latim *experiri*, provar (experimental). A experiência é em primeiro lugar um encontro ou uma relação com algo que se experimenta, que se prova. O radical é *periri*, que se encontra também em *periculum*, perigo. A raiz indo-européia é *per*, com a qual se relaciona antes de tudo a ideia de travessia, e secundariamente a ideia de prova. Em grego há numerosos derivados dessa raiz que marcam a travessia, o percorrido, a passagem: *peirô*, atravessar; *pera*, mais além; *peraô*, passar através, *perainô*, ir até o fim; *peras*, limite. Em nossas línguas há uma bela palavra que tem esse *per* grego de travessia: a palavra *peiratês*, pirata. O sujeito da experiência tem algo desse ser fascinante que se ex-põe atravessando um espaço indeterminado e perigoso, pondo-se nele à prova e buscando nele sua oportunidade, sua ocasião. A palavra experiência tem o *ex* de exterior, de estrangeiro, de exílio, de estranho e também o *ex* de existência. A experiência é a passagem da existência, a passagem de um ser que não tem essência ou razão ou fundamento, mas que simplesmente “*ex-iste*” de uma forma sempre singular, finita, imanente, contingente. Em alemão, experiência é *Erfahrung*, que contém o *fahren* de viajar. E do antigo alto-alemão *fara* também deriva *Gefahr*, perigo, e *gefährden*, pôr em perigo. Tanto nas línguas germânicas como nas latinas, a palavra experiência contém inseparavelmente a dimensão de travessia e perigo. (BONDÍA, 2002, p. 25)

A jornada acadêmica possibilitou que eu vivesse a experiência de dirigir alguns trabalhos. Quando iniciei meu percurso universitário não poderia imaginar onde ele me levaria. Meu objetivo inicial era obter, principalmente, conhecimentos teóricos. Durante essa perigosa travessia fui interpelada por possibilidades que me conduziram pelo inesperado, me preenchendo de novos saberes e transformando a cada momento a minha identidade. Cada experiência que me atravessou provocou mudanças naquilo que sou... ou estou? Entrei na academia disponível a receber o que ela tinha a me oferecer. Junto comigo, outros 39 colegas também iniciaram essa trajetória, mas nenhum deles encenou *Mistério-Bufo*. Isso porque

[...] o saber da experiência é um saber particular, subjetivo, relativo, contingente, pessoal. Se a experiência não é o que acontece, mas o que nos acontece, duas pessoas, ainda que enfrentem o mesmo acontecimento, não fazem a mesma experiência. O acontecimento é comum, mas a experiência é para cada qual sua, singular e de alguma maneira impossível de ser repetida. (BONDÍA, 2002, p. 27)

O caminho de *Mistério-Bufo*, segundo esta narrativa, iniciou na minha decisão de fazer vestibular no ano de 2010 para Teatro, passou pela minha escolha por cursar a ênfase em direção teatral, por minha entrada na pesquisa sobre as vanguardas teatrais do início do século XX, pelo meu interesse sobre a questão da identidade, pela minha passagem pelo grupo Oigalê, pelas manifestações de junho de 2013, pela aceitação da proposta pela academia até a realização do espetáculo em dezembro de 2014. Olhando a minha trajetória de maneira mais ampla, poderia dizer que esse processo iniciou quando decidi que queria viver de teatro, ou quando fiz o meu primeiro curso na área, talvez tenha sido consequência de um acidente que aos treze anos de idade me tirou do caminho da dança, pode ainda ter começado antes mesmo de meu nascimento, tendo sido influenciado pelo ambiente onde nasci e cresci. O que estou querendo dizer é que essa encenação de *Mistério-Bufo* é resultado das experiências que atravessei e que me atravessaram, sua existência está estreitamente associada à minha pequena história assim como a minha transformação em diretora de teatro.

Até o presente momento não considero que eu seja diretora de teatro, mas alguém que começou a acumular ferramentas para se tornar uma. Existe um desejo de vir a ser e se eu continuar atravessando e sendo atravessada pela experiência da direção teatral essa palavra passará a ser repetidamente associada ao meu nome e passará fazer parte da definição daquilo que sou, da minha identidade. Hoje, continuo sendo Karine, mulher, branca, cabelos e olhos castanhos, nascida em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, sob o signo de touro, já não tenho 29 anos, mas 33, mantenho um relacionamento estável, sou mãe, atriz, em breve, talvez, graduada, diretora. Assim, me despeço dizendo que a Karine que se apresentou no início deste texto não existe mais, bem como aquela que entrou na universidade em 2010, ou a que encenou *Mistério-Bufo* e deveria ter concluído o curso em 2014 e essa, que encerra esta escrita aqui logo deixará de existir e se transformará em outra, em outras, em quantas forem possíveis nessa vida.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Ronaldo. **Qual a influência das igrejas evangélicas na política brasileira**. Nexo Jornal. 2016. Entrevista concedida a João Paulo Charleaux. Disponível em: <<https://www.nexojornal.com.br/entrevista/2016/10/28/Qual-a-influência-das-igrejas-evangélicas-na-pol%C3%ADtica-brasileira>>. Último acesso em: 21 out. 2018
- ANDRADE, Mário. **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter. 29 ed. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993
- ANDRADE, Oswald de. **A Utopia Antropofágica**. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990. (Obras completas de Oswald de Andrade)
- ANDRADE, Oswald, O Homem e o Cavalo. In: **Obras completas VIII**: teatro. 2. Ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- ANDRADE, Oswald, O Rei da Vela *in* **Obras completas VIII**: teatro, 2. Ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- ARTAUD, Antonin, **O Teatro e seu Duplo**. Tradução de Teixeira Coelho, Revisão da tradução Monica Stahel. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006 / 1964
- BAKHTIN, Mikhail, **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: O Contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BASUALDO, Carlos, **Tropicália**: vanguarda, cultura popular e indústria cultural no Brasil (1967-1972), ??? Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/eubioticamente-atraididos/visoes-estrangeiras/tropicalia-vanguarda>> Último acesso em: 07 jun 2015
- BENJAMIN, Walter, O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 12. Ed. São Paulo: Brasiliense, 2010. p. 78-90
- BENJAMIN, Walter, Sobre o conceito da História. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 12. Ed. São Paulo: Brasiliense, 2010. p. 222-232
- BERTHOLD, Margot. A Idade Média. In: BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 185-268.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, n. 19. p. 20-28, Abr 2002. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-24782002000100003&lng=en&nrm=iso>. Último acesso em: set. 2014.
- BOGART, Anne, **A Preparação do Diretor**: sete ensaios sobre arte e teatro. Tradução de Anna Viana; Revisão de tradução de Fernando Santos. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011

BORRIAUD, Nicolas, **Estética Relacional**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.

BRAGA, Cláudia, **Em busca da brasilidade**: teatro brasileiro na primeira República, São Paulo: Perspectiva, 2003.

CAMPOS, Flavio de; MIRANDA, Renan Garcia. **Oficina de História**: História Integrada. 1. ed. São Paulo: Moderna, 2000.

CORRÊA, José Celso Martinez, **O Rei da Vela – Manifesto Oficina**, 1979, Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/o-rei-da-vela-manifesto-oficina>>

CORREA, José Celso Martinez, Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974) São Paulo: Editora 34, 1998. Staal, Ana Helena Camargo de

DEBORD, Guy, **A Sociedade do Espetáculo**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. 12. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997

DUARTE, Rogério, **Momentos do Movimento**, 1987, Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/eubioticamente-atraididos/verbo-tropicalista/momentos-do-movimento>> Último acesso em: 07 jun 2015

DUNN, Christopher, **Tropicália, modernidade, alegoria e contracultura**, ??? Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/eubioticamente-atraididos/visoes-estrangeiras/tropicalia-modernidade-alegoria-e-contracultura>> Último acesso em: 07 jun 2015

FAVARETTO, Celso, **O Surgimento**: Uma explosão colorida, 1996, Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/eubioticamente-atraididos/visoes-brasileiras/surgimento-uma-explosao-colorida>> Último acesso em: 07 jun 2015

GARDIM, Carlos. A Trilogia da Devoração: leitura em três atos, *in* **O Teatro Antropofágico de Oswald de Andrade**: da ação teatral ao teatro de ação. São Paulo: ANNABLUME, 1995

GEORGE, David, “A montagem de o Rei da Vela”, *in* **Teatro e Antropofagia**, São Paulo: Global, 1985. P. 125-179.

GWERCAMAN, Sérgio, **Evangélicos**, 2016 <<https://super.abril.com.br/historia/evangelicos/>>

HADDAD, Amir. O ator e a cidade / o ator e o cidadão. In: TELLES, Narciso; CARNEIRO, Ana (Org.). **Teatro de Rua**: Olhares e Perspectivas. Rio de Janeiro: E-papers, 2005. p. 64-74.

HALL, Stuart; Silva, Tomaz Tadeu da; Louro, Guacira Lopes. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Editora DP, 1998

HOGHE, Raimund; WEISS, Ulli. **Bandoneon**: Em que o tango pode ser bom para tudo?. Tradução de Robson Ribeiro e Gaby Kirsch. São Paulo: Attar Editorial, 1989.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26 ed. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1995.

MAIAKOVSKI, Vladimir. **Mistério-Bufo**. Tradução de Dmitri Beliaev: Musa – edição 2000.

MARIA, Cabelo de. **Cantos de Trabalho**. Direção artística: Renata Mattar. São Paulo: SESC, 2007. 1 CD. Acompanha encarte

MARX, Karl; ENGELS, Friederich. **Manifesto Comunista**. Tradução de Marcus Mazzari. São Paulo: Hedra, 2010

MOSTAÇO, Edécio e SAADI, Fátima. “Zé Celso: o anarquista coroadado” *in* Folhetim nº 12, janeiro de 2002.

OLIVEIRA, Samir. Protesto envolvendo Tatu-Bola segue repercutindo entre policiais e ativistas de Porto Alegre. **Sul 21**, Porto Alegre, 2013. Disponível em: <<https://www.sul21.com.br/noticias/2013/02/protesto-envolvendo-tatu-bola-segue-repercutindo-entre-policiais-e-ativistas-de-porto-alegre/>>. Acesso em: 25 mar. 2015.

ORQUESTRA DOS MÚSICOS DAS RUAS DE SÃO PAULO, **Neurópolis**. Direção musical: Livio Tratenberg. São Paulo: SESC, 2007. 1 CD. Acompanha encarte

ORTEGA Y GASSET, José. **A ideia do teatro**. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2014

ORTIZ, Renato. Estado, cultura popular e identidade nacional. *in* **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985/1994. p. 127- 142.

PAVIS, Patrice. **A Análise dos Espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema**. Tradução: Sérgio Sálvia Coelho. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução para a língua portuguesa sob direção de J. Ginsburg e Maria Lúcia Pereira. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PERRONE, Charles A., **Pau-Brasil, Antropofagia, Tropicalismo e Afins: O legado modernista de Oswald de Andrade na poesia e canção brasileiras dos anos 60/80, ???** Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/2584>> Último acesso em: 07 jun 2015

PORMORSKA, Krystina. **Formalismo e Futurismo**. São Paulo: Perspectiva, 1972

PRESSE, France, **A ascensão dos evangélicos no Brasil, o país mais católico do mundo**, 2012, Disponível em: <<http://g1.globo.com/mundo/noticia/2012/07/a-ascensao-dos-evangelicos-no-brasil-o-pais-mais-catolico-do-mundo.html>> Último acesso em: 21 out 2018

REIS, Ricardo. **As Identidades do Brasil: De Varnhagen a FHC**. 9. ed. ampl. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007

RENNÓ, Iara. **Macunaíma Ópera Tupi**. São Paulo: SESC, 20018. 1 CD. Acompanha encarte

RIBEIRO, Maria Lúcia Campanha da Rocha. Oswald de Andrade: A Caixa Mágica da Invenção. In: **III Concurso Nacional de Monografias**. Rio de Janeiro: MEC, 1978. p. 11-69.

RIPELLINO, A. M., **Maiakovski e o teatro de Vanguarda**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986/71.

ROCHA, Glauber, **Uma Estética da Fome**, 1965, Disponível em: <
<http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/uma-estetica-da-fome>> Último acesso em: 07 jun 2015

ROUBINE, Jean-Jacques, **A linguagem da encenação teatral**. Tradução de Yan Michalski. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

SCHAWRS, Roberto, **Cultura e Política, 1964-1969**, ??? Disponível em: <
<http://tropicalia.com.br/eubioticamente-atraididos/visoes-brasileiras/cultura-e-politica>>
Último acesso em: 07 jun 2015

SILVA, Armando Sérgio da, **Teatro Oficina: do teatro ao te-ato**, São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org), HALL, Stuart, WOODWARD, Kathryn. **Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

TELES, Gilberto Mendonça, **Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro**; apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas de 1857 a 1972. 19. Ed. Revista e ampliada. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009

TURLE, Licko (Noeli Turle da Silva). **O Teatro de Rua é Arte Pública: Uma possível apropriação, por Amir Haddad, de um conceito das artes visuais**. Rio de Janeiro: PPGAC/UNIRIO. Bolsa de Pós-doutorado CAPES/FAPERJ, 2012

ZÉ, Tom. **A Tropicália segundo Tom Zé**. Bravo!, São Paulo: Ano 14, nº179, jul. 2012. Entrevista concedida a Armando Antenore.

TOM ZÉ. **Tropicália lixo lógico**. Produtor: Daniel Maia. São Paulo: Tom Zé, 2012. 1 CD. Acompanha encarte.

ANEXO I

Mistério-Bufo:
Uma Arqueologia do Buraco Tropical

PERSONAGENS

Puros:

Português
Italiano
Alemão
Francês
Inglês
Russo
Americano

Impuras:

Vendedora Ambulante
Metalúrgico
Motorista
Carteira
Gari
Empregada Doméstica
Professora

Índia
Xangô
Iansã
Casal Mídia
Militar
Pastor Evangélico

ATO I

Prólogo

CASAL MÍDIA

Senhoras e Senhores

Dentro de um minuto vocês vão ver:

Mistério-Bufo: Uma Arqueologia do Buracu Tropical!!!

Música

Dentro de um minuto vocês vão ver:

Mistério-Bufo

Algumas palavras devo dizer:

Porque tudo está revirado?

Isso vai deixar os bons cidadãos muito indignados.

Vou contar o que é essencial:

Primeiro,

a Terra está pingando.

Segundo

há um estrondo.

Todos fogem do dilúvio revolucionário,

sete dos impuros, e dos puros também sete,

fechando assim: sete pares.

Isto é: sete proletários indigentes

e sete senhores entre aristocratas burgueses,

e no meio deles:

um português

com um par de bochechinhas chorosas.

A Terra inunda.

Desmorona o último refúgio.

E todos começam a construir:

não uma arca - mas um arquefúgio.

Ao final a Índia se coloca no centro da cena.

Cobre um buraco no chão com o dedo, chora.

Cena 1

Entra o Português.

A Índia está com o dedo num buraco.

Quando tira jorra água para todos os lados.

O Português se aproxima dela. Ele se molha.

PORTUGUÊS

Terra a Vista!

Tá chovendo ai em cima também?

Hoje mesmo, em minha casa em Portugal,
eu comia um bacalhau e por hora me desviei o olhar e o
mar não estava no lugar.
Corri para a laje, enquanto minha casa virava um navio.
Fiquei todo ensopadinho.
Aqui ainda está tudo seco, mas lá, se alaga e alaga e alaga.
E eis bem diante de você, meu caro tudo que restou da
Europa.

ÍNDIA
O buraco!

PORTUGUÊS
Sim, o buraco.

ÍNDIA
O buraco!

PORTUGUÊS
Mas que diabos! O que tem o buraco?

ÍNDIA
Ele escorre!

*A Índia corre para um lado e corre para o outro.
Ao tirar o dedo do buraco jorra água para todos os
lugares. O Português toma o lugar da Índia na
escada e tenta estancar o vazamento.
Na sua fuga a Índia esbarra no Francês e na
InGLESA que vem chegando, assustada corre na
direção contrária, se escondendo atrás do Português.*

FRANCÊS
Hoje em Paris
No meu Château
Eu comia um escargot
E quando vejo o mulherão do Eifeu
Mal se segura em pé
Tudo se inundando
E a França tendo que tomar banho.

INGLESA
Primeiro chuvei
Depois desembestou
Cada vez mais e mais para cima jorrou
Telhados arrancou e troncos destronou.

ÍNDIA

Andem, juntem-se a esse grão-senhor, se não ele fica isolado e pelo visto todos vocês são naufragados.

Cena 2

Som de tambores (marcha). São o Italiano e o Alemão que chegam juntos na farra dos antediluvianos.

ITALIANO

Viemos juntos da nossa europa querida
Agora falida
Nós tínhamos tudo: terras férteis de montão
agora não sobrou nada, nem a uva, nem o vulcão.

ALEMÃO

Da cerveja ao rapé, todos naufragados.
Afundados.

ÍNDIA

Cara Feia

ALEMÃO

Eu sou Alemão! E isso é preconceito racial

ITALIANO

Para de briga!

INGLESA

Ouçam,
Eu não posso mais!
Não aguento essas fuças ferozes e fedorentas
Esse hálito de rato de morto!
Deixem-me ir!
Eu não fico mais um segundo com esse poodle de esgoto!

FRANCÊS

Pare com isso mulher histérica!
Não morda os olhos!
Não esfregue os lábios!

ITALIANO

Catzo!
Parem os dois senão eu sento o laço!
Todos estamos no mesmo barco!

FRANCÊS

Se é assim... fazer o quê?

Se dão de ombros, enojados.

INGLESA

Fazer o que se é assim...

God save the queen!

Cena 3

O Russo invade a cena montado no seu foguetinho espacial.

RUSSO

Veneráveis!

Que hipocrisia, se lambem e depois se cospem.

Sim, eu vi tudo, eu venho do céu soviético.

Da Ásia, venho eu.

Vim como mensageiro da chuva lhes contar que cada vez mais para cima ela jorrou e todos os telhados arrancou.

Por fim, tudo que o homem plantou, matou.

ÍNDIA

O mundo inteiro foi pro beleléu.

INGLESA

Se até a Rússia afundou, não vai demorar para chegar aqui.

RUSSO

Amigo, seu raciocínio vale ouro!

Não temos tempo a perder, a chuva se aproxima.

O que é isso? Será um delicioso cachorrinho?

Cena 4

Todos os naufragos se juntam em um bolinho choroso.

INGLESA

A Inglaterra consumiu!

FRANCÊS

Minha França se explodiu!

RUSSO

Minha Rússia sumiu!

PORTUGUÊS

Em Portugal afundou até o bacalhau.

ÍNDIA

Tá, tá tudo bem. Eu já entendi que a casa de vocês todos afundou. Mas aqui agora está afundando, o que vamos fazer?

Cena 5

Vozes das Impuras no meio do público invadindo a área de cena.

METALÚRGICO

Ajuste Salarial para os trabalhadores

EMPREGADA DOMÉSTICA

Eu vou deixar meu filho onde? Eu quero creche pra ele.

VENDEDORA AMBULANTE

A rua é do ambulante

RUSSO

O povo, acho eu, está ficando insubmisso.

CARTEIRA

É o fim do mundo tardou. Mas chegou.

ITALIANO

Essa ideia é absurda, temos que analisar os fatos.

ALEMÃO

Eu penso que é guerra.

Enquanto isso entre os Impuros...

EMPREGADA DOMÉSTICA

Quem diria que seria um dilúvio.

VENDEDORA AMBULANTE

Que dilúvio que nada
isso não é dilúvio é só uma chuvinha.

GARI

Essa inundação ai é culpa da sujeira da rua!
O pessoal larga lixo no chão e entope tudo!
Não tem Gari que resolva.

Enquanto isso entre os Puros...

FRANCÊS

Ao meu ver é metafísico.

Todos tentam falar ao mesmo tempo.

ÍNDIA

Um de cada vez!

Um de cada vez!

Um de cada vez!

Cena 5

Ao som de tambores, entram Índia, Iansã e Xangô

XANGÔ

Já se dizia que ia chegar um dia

Em que o sertão viraria mar

E o mar invadiria o sertão.

IANSÃ

E foi assim que começou,

XANGÔ

a noite tomou o dia

e água jorrou arreveria

água que não acabava mais.

IANSÃ

E tudo ficou um tanto fluído,

rastejante, abundante e até pode-se dizer: refrescante.

XANGÔ

Ruas alagadas,

IANSÃ

casas arrancadas e

XANGÔ

pátrias devastadas.

IANSÃ

O mundo todo se derrama como uma cascata,

ÍNDIA

para chorar os maus atos cometidos.

Cena 6

RUSSO

Temos que nos precaver! Por isso deixei de me afogar na minha Rússia amada. Para salvar a humanidade!

INGLESA

E o que o senhor "sputnik" acha que devemos fazer?

ITALIANO

Mangiare!

ALEMÃO

Um refúgio! Precisamos de um refúgio!

PORTUGUÊS

E que tipo de refúgio precisamos?

Uma carroça que flutue?

Silêncio...o Português se gaba achando sua idéia genial.

ITALIANO

Se precisar de carroça já tem o burro.

INGLESA

Mas como vamos construir? Não temos dinheiro.

ALEMÃO

Nem matéria prima.

INGLESA

Muito menos a mão-de-obra.

Surge o Americano, de algum lugar da plateia sobre os ombros do Militar

Cena 7

AMERICANO

Estão com problemas financeiros senhores?

RUSSO

De onde diabos tu saiu?

AMERICANO

Eu estava aqui, ali, em qualquer lugar. Ouvindo um bom bocado sobre um tal dilúvio.

RUSSO

Pois o meu radar detectou um objeto voador não-identificado.

AMERICANO

E essa bússola que tu chama de radar identifica alguma coisa?

RUSSO

Pelo menos eu sei voar sem explodir o resto do mundo.

ITALIANO

Senhores, estamos todos naufragados, não é hora para discórdia e sim para concórdia.

ALEMÃO

E logo a chuva vai chegar na sua América também.

AMERICANO

Exatamente por isso que os Estados Unidos da América veio prestar sua solidariedade e oferecer aos senhores um "EIN".

PORTUGUÊS

E o que seria exatamente isso?

AMERICANO

Um empréstimo internacional náutico!!!
Eu empresto o dinheiro para vocês e os juros aumentam 50% ao ano. Vocês vão pagando conforme podem, não tem prazo para terminar de pagar.

RUSSO

Eu sugiro que passemos o chapéu.
Esse bom povo pode nos ajudar a arrecadar uns tostões, de forma que não cairemos na boca do tubarão.

INGLESA

Ohshit. Acho que esse dinheiro não vai dar.

PORTUGUÊS

Parece bom, o que acham pessoal?

ITALIANO

Não temos muita saída...

PORTUGUÊS

Vamos aceitar o empréstimo. Depois conversamos sobre as taxas de juros.

RUSSO

Nessa sujeira eu não me envolvo.

Quando o Americano puxa o dinheiro o grupo dos impuros começa a construir a arca.

Cena 8

Inglesa aponta para os impuros construindo a arca.

INGLESA

Olhem! Parecem trabalhadores!

AMERICANO

Vão logo chamem eles!

FRANCÊS

Alô vocês!!! Salut les filles! Bando de pessoas! Venham aqui!

O grande grupo de impuros se aproxima do grupo de puros.

FRANCÊS

Merci Bocu. Quem são vocês?

METALÚRGICO

Nós somos trabalhadores.

FRANCÊS

E de que raça vocês são?

EMPREGADA DOMÉSTICA

A errar pelo mundo
nosso povo acostumou-se

MOTORISTA

Não somos de raça nenhuma.
trabalho nosso - pátria nossa.

AMERICANO

Desses que eu gosto, estão contratados!

METALÚRGICO

E qual é o emprego?

AMERICANO

Construir um arquefúgio. Vocês vão ganhar comida e abrigo do dilúvio. O pagamento é basicamente salvar a vida de vocês. Quem precisa de mais?

*Os impuros fazem uma pequena assembléia e concordam.
Falam coisas do tipo "levamos eles junto e ainda tiramos um dinheirinho."*

FRANCÊS

Nós vamos leva-los no mesmo barco?

METALÚRGICO

E você, sabe serrar e aplainar?

FRANCÊS

Mudei de ideia,
são todos bem-vindos!

INGLESA

Andem logo! Essa produção já está meio-minuto atrasada.

Cena 9

*Os impuros formam a arca.
A barca começa à andar.*

Música

Suíte do Pescador – Dorival Caymmi
Minha jangada vai sair pro mar
Vou trabalhar, meu bem querer
Se Deus quiser quando eu voltar do mar
Um peixe bom eu vou trazer

Meus companheiros também vão voltar
E a Deus do céu vamos agradecer

IMPUROS

Durante viagem, tentam nos aprisionar

PUROS

Pois uma ditadura vamos instaurar.

XANGÔ

Depois vem a democrática república,
uma monarquia de 100 reis, comendo a comida de todos por lei.

IAN SÃ

E por fim: sob os altos brados, os puros são postos mar a fora.

ATO II

Cena 10

Os impuros carregam a arca.

Os puros brindam!

METALÚRGICO

Boa noite senhores, meu pessoal trabalhou dois dias seguidos e estão muito cansados. Será que podemos descansar.

AMERICANO

Vão, também estamos cansados de todo o movimento.

INGLESA

Amanhã as seis retomamos a viagem!

METALÚRGICO

Sim senhor.

Cena 11

Os impuros ancoram o barco e dividem alimentos que levaram consigo e saem de cena comemorando

ALEMÃO

Eles tem comida e nós não!

AMERICANO

Simples, vamos fazer um novo sistema político. Isso aqui está uma anarquia.

Puros se reúnem

AMERICANO

Precisamos de um líder!

INGLESA

E para que precisamos desse tal líder?

AMERICANO

Simples: o líder vai fazer um manifesto, obrigando que tudo que for comida nos seja dado de bom grado.

O líder come e nós comemos, seus súditos fiéis.

TODOS

Quem vai ser o líder?

ALEMÃO

Eu gosto de ser líder.

INGLESA

Isso não vai dar certo...

AMERICANO

Vamos votar!

ALEMÃO

Eu voto em mim!

RUSSO

Eu voto em mim!

FRANCÊS

Eu voto em mim!

AMERICANO

Assim não vai dar certo... Quem foi o primeiro a chegar?

ALEMÃO

Eu!

ITALIANO

Nós chegamos juntos seu farabutto! O primeiro a chegar foi o...

PORTUGUÊS

O primeiro a chegar foi eu!!!

AMERICANO

Então está decidido, o Português é o líder.

CENA 12

MILITAR

Atenção todos os trabalhadores!

Por ordem do Comandante Português foi dado o Golpe de Estado!

A Arca agora vive em uma ditadura!

E eu sou a milícia!

Os impuros se aproximam assustados.

PORTUGUÊS

Senhoras e Senhores!
Súditos e Súditas!
Preparem-se para um novo tempo
Um tempo onde antes um governo de nuvens passageiras.
Agora vocês terão um grande sol.
Um sol sempre presente,
sempre brilhante
e sempre dourado

EMPREGADA DOMÉSTICA
Mas o que é isso?

MILITAR
Silêncio!
Vocês tem o direito de permanecerem caladas!

PROFESSORA
A gente quer a nossa liberdade de expressão!

PORTUGUÊS
Olha que povo mais engajado!
Agora escutem
Primeira Regra:
Todos terão que repartir a nossa comida.
Portanto passem a comida!

AMERICANO
Agora vamos cantar o hino da nossa nação

Música enquanto Puros prendem Impuras para confiscar alimentos

*O Rei que é se não o pai dessa nação
O Rei que é se não pai da corrupção
O Rei que é se não o pai da nossa elite
O Rei que se não um baita comilão
Bundão*

Cena 13

PORTUGUÊS
Bem, agora que temos comida,
onde estão os negros desse navio para cozinharemos?

MANUELA
Nós, negros?
Nós negros ainda somos colocados dentro dos porões dos navios
Nos cubículos das senzalas

Nos quartinhos de empregadas
Nas celas das penitenciárias
Os navios negreiros que prendiam os nossos antepassados
nos prendem ainda hoje
através do olhar de desprezo,
dos paredões da polícia,
dos brancos que atravessam a rua com medo e com desconfiança.
São nesses momentos
que nos sentimos o peso das algemas de trezentos anos de escravidão.
A abolição da escravatura foi a maior mentira contada na história desse país.
A gente quer ser livre de verdade.
A gente quer a nossa dignidade de volta, o
nosso passado de realeza roubado.
E a gente quer os frutos que esse país gerou
através do nosso suor e do nosso trabalho

PORTUGUÊS

Olha que lindinha
Me lembra tanto minha ama de leite
Agora saibam que nenhuma migalha focará fora do meu comando
Revistem os porões

Cada puro pega um impuro para revista,

Cena 14

MILITAR

Todo puro com seu impuro?
No centro o Militar coordena a revista na Vendedora Ambulante

MILITAR

Arrancando a bolsa da ambulante
O que tem aqui?

VENDEDORA AMBULANTE

Nada

MILITAR

O que tem aqui? Direito do Trabalhador? Contrabando de ideias? Comida? A Ambulante trouxe comida pra Arca!

VENDEDORA AMBULANTE

Essa comida é minha. Eu trabalhei por ela!

MILITAR

Essa comida é nossa!
Centro!

joga a Ambulante no centro da roda

MILITAR

A respiração é o ato de inalar e exalar o ar através da boca ou do nariz.

pausa com o cassetete suspenso no ar, depois segura a Ambulante pelo pescoço com o objeto, todos os puros repetem a ação

MILITAR

Uma pessoa comum consegue ficar quase dois minutos sem respirar.

Profissionais de mergulho podem ficar até cinco.

Quantos segundos será que você consegue ficar sem respirar?

coloca novamente o cassetete no pescoço da ambulante congela, puros acompanham a ação

MILITAR

O ouvido é o órgão responsável pela audição e pelo equilíbrio.

Dá um golpe de “telefone” nos ouvidos da Ambulante e congela, puros o imitam

MILITAR

Então a colega acha que pode fazer o que quiser? O que será que acontece quando alguém toma muita água do mar?

despeja água na cara e na boca da Ambulante simulando um afogamento. Depois congela. Entra a mídia

Cena 15

O Português vai comendo tudo enquanto

Americano, Italiano, Alemão e confiscam a comida.

O Francês descansa.

Militar sai.

A Mídia se aproxima.

CASAL MÍDIA

Na nossa arca você encontra instalações de primeira categoria, com ícones da história européia e a grande tecnologia norte-americana.

A comida é farta e a diversão é garantida!

E nessa carroça que flutua não tem quem fique molhado em tempos de dilúvio!

Os preços são docinhos e você ainda pode pagar com um empréstimo náutico!

Saem

ITALIANO

Caspita!!! Olha lá! O Português está comendo tudo!

ALEMÃO

Mas um sozinho, meteu no bucho tudo?

AMERICANO

Rápido! Vamos dar o impeachment antes que seja tarde demais!

Puros e impuras se manifestam contra o Português

RUSSO

Cidadãos! Tem uma boca insuportável aquele português-ditador!

Impuros vão ao Português

RUSSO

Se ele continuar no comando não vamos conseguir sobreviver até a água baixar.

Ele é um buraco sem fundo que devora tudo!

comoção dos impuros

RUSSO

Abaixo a ditadura!!!

IMPUROS

Abaixo!

Abaixo a ditadura!

Puros se aproximam do Português

FRANCÊS

Rei, eles comeram a sua comida!

PORTUGUÊS

Como assim?

Comeram a minha comida?

Passa pra cá.

IMPURAS

O rei ta com fome?

O rei quer comer?
Então pega

Impuras jogam “bobinho” com os alimentos até derrubar Portugêis da arca

INGLESA
E qual vai ser nosso governo agora?

MILITAR
Ditadura Militar!

ALEMÃO
Nazismo

ITALIANO
Fascismo

AMERICANO
Capitalismo

RUSSO
Socialismo

PROFESSORA
A República

IMPUROS
A República!
É verdade!!!
A República

FRANCÊS
Vocês querem a República?

IMPURAS
Sim!

FRANCÊS
Então é República que vocês terão!
Nós seis iremos organizar o poder democrático de verdade
Seremos ministros
Deputados
Juizes
Vereadores
Auxiliares de departamento
E vocês, cidadãos da República Democrática
Vocês irão...

Cozinhar batatas
Pescar
Varrer o chão
Vocês tem prática
Então, já ao trabalho!
Alguma objeção?

Quando Impuras tentam se manifestar são barradas pelos puros

FRANCÊS

Então, vamos aos papéis
Tudo será dividido pela metade
Até a última camisa será rasgada

IMPURAS

Estamos famintas!
Está na hora do almoço

INGLESA

Nós prometemos e dividimos
Alguns ficam com a rosca
E outros com o braço

ALEMÃO

Não há melancia para todos os dentes
Alguém tem que ficar com a semente

MÚSICA

Queremos a nossa partilha
Que foi escondida dentro do porão
Não venha meter a sua pressa
Lá fora surgiu mais um tubarão
Pegue nessa vara, pesque um tubarão
Uma grande mentira é aquela contada
Essa república não foi justa não
Todos vocês só meteram a mão
Tudo é uma corru pição
Tudo no teu cu... Ahhhhhh
Todos juntos vamos,
Pra frente Brasil, Brasil, Salve essa nação!
Todos juntos vamos,
Pra frente Brasil, Brasil, Salve essa nação!

No meio da música, surge um Pastor em pregação

Cena 16

PASTOR
Aleluia!!!
Aleluia!!!

IMPURAS
Quem é o senhor?

PASTOR
Quem sou eu?
Eu sou o mais comum dos homens.
Eu sou raso, largo profundo.
Eu na água não afundo,
não me queimo no fogo,
da rebelião eterna,
Eu sou o existir.
Eu sou a luz das estrelas.
O início, o fim e o meio.
Aleluia!!

IMPURAS
De onde você veio?

PASTOR
Eu, meus senhores,
vim conduzí-los para as terras de meu pai,
onde fica o paraíso.
Aos céus meus irmãos!
Se Deus mandou esse dilúvio
Foi para acabar com as impurezas dessa terra
E eu vou conduzi-los aos céus
Vocês, meus irmãos, sofreram aqui na terra
Agora merecem o céu
Comidas, festas, virgens lá não faltarão
Juntem-se a mim se querem voltar a sorrir

METALÚRGICO
Nós somos pobres
Nós não temos dinheiro para pagar pelo paraíso

PASTOR
Perante Deus não há pobre nem rico
Deus aceita todos
Menos os pobres de espírito
O Mistério é o seguinte:
Deixem aqui, na terra,

o seu dinheiro comigo,
que eu os levarei aos céus
Aleluia!

Dirigindo-se ao público

O senhor sofre?

É claro que sofre

Quem não sofre?

Agora, presentem atenção.

Temos aqui um exemplar da espécie humana prestes a se salvar

Para o Metalúrgico

O senhor sofre, irmão.

METALÚRGICO

Eu sofro

Até perdi um dedo

PASTOR

Ofertai, irmão, ofertai!

Metalúrgico deposita dinheiro na bíblia do Pastor. Num milagre, seu dedo volta

PASTOR

Quem mais?

Ofertai irmãos, ofertai!

Música

Ainda bem, eu vou morar no céu

Ainda bem, eu vou morar com Deus

PASTOR

Aleluia!

Vamos homens!

Avante e além

Para as terras do homem de Belém

MOTORISTA

Para fora das águas

E para dentro dos céus

Os motores já estão iniciados

para a nossa próxima investida

Partem e viagem

Entram índia e Orixás

PASTOR

Traidora!

Você nos conduziu até os portões da desordem

IANSÃ

Traidor é você

Que prometendo ilusões
inventou um ser supremo
que enchia a pança dos ricos na terra
e aos pobres, reservava o céu
O nosso céu

PASTOR

E o céu não é para todos?

ÍNDIA

Não, não é!

XANGÔ

Os homens se apossaram da terra pelo poder, pelo dinheiro e pela força
E agora querem entrar no nosso céu?

Índia, Iansã e Xangô expulsam pastor

GARI

Isso aqui não é o paraíso.

EMPREGADA DOMÉSTICA

Acho que a gente andou dormindo esse tempo inteiro
É tudo ilusão de sonho

VENDEDORA AMBULANTE

A gente não tem nem o direito de sonhar

ÍNDIA

Não fale assim!
Sonhar é preciso
Revigora
Anima

MOTORISTA

Meu senhor!
Lá embaixo está tudo inundado
E nos estamos presos aqui

XANGÔ

Nós sabemos
Foi Oxalá quem mandou lavar a terra
Através dos ventos de Iansã
E dos raios de Xangô

GARI

E nós, vamos para onde?

XANGÔ

Sigam em frente

e vocês retornarão à terra

com a permissão de Oxalá e Iemanjá

Xangô abriu um buraco na terra

E escoou toda a água para o seu deserto onde fica o castelo de Oxum

IANSÃ

Que os meus bons ventos os acompanhem

Música final

Marcha-enredo da Creche Tropical – Tom Zé

Preceptores-babás - banca de banca

Preceptores-babás - banca de banca

Preceptores-babás - banca de banca

Preceptores-babás

A tristeza daquela invasão,

Ai Deus... Ai Deus, valeu,

Valeu para nossa educação paradoxal prazer, e rendeu

A creche tropical - pical

Nossa Universi - Dadal dadal dadal a a a

Há. nos velhos quintais

cada moleque do lote dos analfatotes

ouvindo jograis, os mais radicais

Tropicalisura voz

a tal tanajura

só cai se tiver na gordura

Os mesmos rondós dos nossos avós

E pedro taques falou - ali dá, dali vem

Se conservar - ali dá, dali vem

O paulista - ali dá, dali vem

Tradicional

Na creche, menino

vem o provençal:

É um dia, é uma dado, é um dedo,

Chapéu de dedo é dedal!

É um dia, é uma dado, é um dedo,

Chapéu de dedo é dedal!

É um dia, é uma dado, é um dedo,

Chapéu de dedo é dedal!

Ela entra e sai do sertão, ai Deus

Ai Deus nos dá descontínuo rincão

Perdida por lá, a cultura oral, oh mal!
Testemunha vai lá - um tal
De Euclides da Cun unha, unha, unha a a a
Lá... é quando ele cunha
Moeda que trinca na unha
E a língua um dia
Na creche, senhora, poder, magia
Naquele mundão
o falar da gente assegura
na mansa doçura
outra cosmovisão: pensar é pão.
Depois em rosa eu vi - ali dá, dali vem
Prosa que li - ali dá, dali vem
E ela sorri - ali dá, dali vem
Chegança chega, menino,
Medieval batalha naval:
Pra expulsarmos esses incréus
Espada de aço no pescoço
Vento nas velas, Deus no céu,
Retorna Dom Sebastião no corso