

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



# **VALEI-ME DEUS, EU ARDO!**

TRABALHO DE PROJETO

MESTRADO EM TEATRO - ESPECIALIZAÇÃO EM ARTES PERFORMATIVAS

---

**Luciana Gomes Silva Dassie**

Amadora, maio / 2021

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

## **VALEI-ME DEUS, EU ARDO!**

**Luciana Gomes Silva Dassié**

Trabalho de Projeto submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro - especialização em Artes Performativas, realizada sob a orientação científica de Armando Nascimento Rosa, Professor Coordenador da área de Teoria.

Amadora, maio / 2021

Para Augusto Boal e para todos os atores e dramaturgos do Teatro de Arena, que sonharam um teatro que fale do Brasil.

Para o amigo e mestre Délcio Teobaldo que me ensinou a caminhar pelo Rio de Janeiro, ouvindo as ruas. Companheiro de curiosidades, sempre atento às novidades do mundo, olhava sem preconceitos para o que passava pelo seu quintal, como o menino que foi e que o sustentou até o fim de sua vida.

## AGRADECIMENTOS

Escrever os agradecimentos em um projeto de mestrado que envolveu uma viagem de dois anos, longe do país de origem, não é tarefa fácil, há muitas pessoas para agradecer pelas pequenas e grandes ajudas. Gestos, palavras, silêncios e afetos. Eu poderia englobar todos na frase: *Para não cometer nenhuma injustiça prefiro não citar nomes*. Mas quero citar alguns nomes, porque quero desta maneira revisitar cada momento vivido com amor e gratidão. Se algum nome ficar de fora da lista, seguramente não estará fora do coração.

### **À família:**

Começo agradecendo à minha mãe, Dulcinéa, que através do seu belo ofício de costureira vestiu-me com os primeiros figurinos de festa e me apresentou o valor da cultura brasileira por sua participação direta, e presente, em nossas atividades culturais escolares e de bairro. Agradeço também às minhas irmãs, Adriana e Fabiana, e ao meu irmão, João Paulo, pelo apoio direto em momentos em que a travessia parecia carente de ventos para soprar as velas do meu barco. Obrigada, prima Jorgina Martins, pela acolhida no retorno ao Brasil e pelas inúmeras conversas e debates sobre cultura e política durante a quarentena. Ser prima de uma cantora lírica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro é mesmo uma sorte para uma estudante de teatro! Obrigada a meus sobrinhos, Pedro e Daniel, pelo sorrisos amorosos na minha chegada.

### **Às amigas e aos amigos em Portugal:**

Em primeiro lugar quero agradecer a meu orientador Armando Nascimento Rosa, que após um encontro no Teatro Dulcina, no Rio de Janeiro, lançou-me, como figura do limiar, o chamado a aventura. Apesar de meu trabalho não seguir a estrutura da Jornada do Herói, desenhada por Campbell, quero agradecer o olhar atento e paciente em cada vez que me perdi por minhas florestas pessoais.

Agradeço a todos os professores do curso que, em cada aula, mais do que compartilhar conhecimentos, incentivaram a troca generosa e o apoio mútuo em grupo. Abraço a cada colega de classe! Que sorte a minha ter caído numa turma tão incrível! E a dinâmica dos trabalhos da disciplina Artes Performativas possibilitaram a conquista saborosa da partilha do saber em parceria com o nascimento da amizade. Obrigada, colegas! Um abraço também para os amigos da turma de Teatro e Comunidade. Terminei meu tempo de estudos na ESCT com o coração repleto de experiências realmente humanas, no sentido mais belo da palavra humanidade, a possibilidade de *con-viver* e de não se estar só. Não poderia deixar de agradecer a delicada atenção das bibliotecárias, sempre atentas ao possível, pela busca do *sim* como opção para ajudar ao desenvolvimento dos estudantes, indo na contramão das políticas econômicas que andam a encher a educação de *nãos*. Obrigada, querida Isaura, da cantina, como era bom o cafezinho com um bolinho e um pouco de conversa! Ao pensar na equipe toda da ESTC me vêm muitos rostos à cabeça, a equipe do setor de produção e cenografia, a

equipe de segurança na portaria e aos profissionais da secretaria escolar que, com orientações precisas e pacientes, me ajudaram a superar todas as dificuldades burocráticas e financeiras. Abraço a todas e todos, sobretudo ao profissional Tiago Ferrolho, que nunca deixou um e-mail meu sem resposta ou sem solução.

O meu muito obrigada a todas e todos da companhia teatral *A Barraca*, na pessoa de Maria do Céu Guerra, que me acolheram de forma generosíssima nesse período de estudo, aproximando-me não só do teatro profissional português, mas também ajudando no meu encontro com o próprio Augusto Boal, figura importante na fundação da mesma.

Obrigada, querida Rita Lello, artista vibrante, pessoa apaixonada e apaixonante. Enquanto escrevo escuto tua gargalhada e me emociono. *Tu foste para mim o maior apoio nessa jornada de estudos no além mar. Acolheste em tua casa esta estrangeira e a puseste para viver um tempo de cara pro mar. Ah, Lello! Tuas loucuras inspiram os navegantes, logo tu, que nem gostas tanto assim de viajar. Obrigada.*

Obrigada, querido Frei Fernando, e a todos da *Residência Universitária do Centro de Estudo da Ordem do Carmo* pela acolhida e pela base de apoio durante o meu período de moradia em terras lusitanas. Também com vocês partilhei do valor da amizade e da solidariedade em tempos de estudo e formação. Um abraço terno ao amigo David Oliveira, que me ajudou a conhecer burocracias e vinhos, e ao mestre Cleuber Vieira, que com sua sabedoria de pesquisador mais experiente, me ajudou a pensar melhor sobre rotinas de estudo e de lazer.

Obrigada, ainda, ao amigo A. Branco, pela horas de conversas e discussões fervorosas sobre dramaturgia e outras curiosidades que os observadores dos dias gostam de usar como motivo para tomar café e passar as horas. Obrigada, Sr. Romão, do Café Chiado, pela ternura portuguesa expressada com sopinhas quentes e dicas do que comer e do que não comer no cardápio do dia. Amiga Rosi Fer, um abraço. Mais palavras seriam exageros que acho que não lhe agradariam. Querida Patrícia Ubeda, para você que me apresentou a Praça do Comércio e a vista para o Tejo, e que foi também mais um lar e mais um abraço em Lisboa, muito obrigada.

### **Às amigas e aos amigos no Brasil:**

A distância aprofundou afetos que foram como lanternas acesas para uma volta mais tranquila.

Muito obrigada, amigo André Magela, pela presença *perguntadeira* e constante de eterno colega de graduação, professor dedicado e pesquisador selvagem, em busca sempre do conhecimento necessário. Um abraço também para Helena, sua companheira, que também se mostrou próxima e solidária em minha jornada de estudos.

Obrigada, professora e amiga Sylvia Heller. Que regalo amoroso e delicado tem sido a amizade que floresceu para além da relação professora-aluna! Seu apoio foi muito importante nessa jornada.

Querida Fátima Saadi e querido Antônio Guedes, nosso encontro em Lisboa foi fundamental para que eu tivesse a coragem de tentar essa caminhada de estudos. Reencontrá-los no Rio de Janeiro, em meu retorno, ajudou-me a entender que a volta para casa leva um tempo maior do que as horas no avião. Para quem está em processo de travessia, escutar viajantes mais experientes é uma ajuda cara e salvadora. Muito obrigada.

Obrigada, querida amiga Daniele Geammal, que segurou minha mão em vários momentos da jornada, mostrando uma fé enorme no meu desejo de aprender mais sobre o ofício da dramaturgia e de conhecer a herança deixada por Augusto Boal, esse ser humano e pensador de teatro, que também vem ganhando mais espaço em sua linda jornada como artista, mestra e pesquisadora.

Querido Francisco Leite, sua amizade e parceria profissional são pérolas raras que encontrei nos mergulhos que tenho feito no campo da arte. Você também é dos que sabem segurar a mão em águas turvas. Muito obrigada.

Querida Maria Coelho, parceira de narrativa oral e de produções para a infância, junto com o querido Rudi Garrido, muito obrigada pelo apoio observador, atento e carinhoso, de quem sabe como funciona os veios da academia e oferece palavras que dão alento e direção. Sua mão também me segurou em meio as ondas. Meu demorado abraço.

E como quem navega aprende que não pode ter medo de vento na cara, quero agradecer a presença confiante de Isaías e Maria Leonor, casal que faz de sua casa farol e pousada para os caminhantes. A escuta de Leonor em cada conquista e os debates gigantes sobre Boal com Isaías, alimentaram meu desejo de refazer meu lar no Rio de Janeiro.

Fechando esta lista, que é apenas uma parte do todo, uma metonímia de gratidão diante de tantos afetos, quero abraçar a Ivante Santos, a melhor psicóloga que uma estudante de dramaturgia poderia encontrar para conseguir concluir uma travessia que durou muito mais tempo do que o esperado e que exigiu da navegante uma autoconfinça nascida em movimento. Ivanete, sua mão segura foi fundamental para a navegação de volta. Muito obrigada.

Por último, agradeço ao Instituto Augusto Boal, na pessoa de Cecília Boal, pela atenção e apoio ao projeto *Salas Abertas para Augusto Boal*, com a disponibilização das obras teatrais do dramaturgo, e ao Grupo Tá na Rua, na pessoa de Amir Haddad, pela acolhida na oficina ministrada entre janeiro e fevereiro de 2020.

Resumo: Dassie, Luciana Gomes Silva. **Valha-me Deus, eu ardo!** Trabalho de projeto do Mestrado em Teatro - Especialização em Artes Performativas. Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa, 2021.

*Valha-me Deus, eu ardo!* é o exercício de escrita de uma peça de teatro que configura uma experimentação de escritura dramática utilizando elementos da estrutura de desfiles de escolas de samba brasileiras. O processo investiga de que maneira essa estrutura dos desfiles rompe com preceitos da poética aristotélica, tendo como base a leitura da poética do Teatro do Oprimido de Augusto Boal, com ênfase no estudo do Sistema Coringa.

Palavras-chave: Escrita dramática, poética aristotélica, Augusto Boal, Sistema Coringa.

Abstract: Dassie, Luciana Gomes Silva. My God, I burn! project work of the Master in Theater - Specialization in Performing Arts. Superior School of Theater and Cinema of the Polytechnic Institute of Lisbon, 2021.

My God, I burn! it is the exercise of writing a theater play that configures an experimentation of dramaturgical writing using elements from the structure of paredes in Brazilian samba schools. The process investigates how this structure of the parades breaks with the precepts of Aristotelian poetics, based on the reading of the poetics of the Theater of the Oppressed, by Augusto Boal, with an emphasis on the study of the Joker System.

Keywords: Dramaturgical writing, Aristotelian poetics, Augusto Boal, Joker System.

Resumen: Dassie, Luciana Silva. *Sálveme Dios, yo ardo!* Trabajo del proyecto de la Maestría en Teatro- Especialización en Artes Performativas. Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa, 2021.

*Válgame Dios, yo ardo!* Es el ejercicio de escritura de una pieza de teatro que configura una experimentación de escritura dramática utilizando elementos de la estructura de desfiles de escuelas de samba brasileñas. El proceso investiga de que manera esa estructura de los desfiles rompe con reglas de la poética aristotélica, teniendo como base la lectura de la poética del Teatro del Oprimido de Augusto Boal, con énfasis en el estudio del Sistema Coringa.

Palabras claves: Escritura dramática, poética aristotélica, Augusto Boal, Sistema Coringa.

## Índice:

1. Introdução -----	Pg 9
2. A sinopse da peça e a sinopse do projeto de final de curso. -----	Pg.10
3. Surge o monólogo da passista. -----	Pg.18
4. Dois meses no Tá na Rua e o aprendizado: <i>Aqui você não vai matar ninguém!</i> Pg. 25	
5. Visita ao Barracão da Mangueira. -----	Pg.35
6. Pontos de estudo retirados da tese <i>O pensamento dramaturgico de Augusto Boal</i> , da pesquisadora Paula Chagas Autran. -----	Pg.36
7. Levantando a proposta de estrutura para a peça <i>Valei-me Deus, eu ardo!</i> ----	Pg.51
8. Chegou de repente o fim da viagem. -----	Pg. 62
Referências bibliográficas -----	Pg. 72
Anexo -----	Pg.75

## Introdução: Quando encontrei Joãozinho Trinta no Cine Palácio.

Certa vez, quando eu ainda estava no início da faculdade de teatro, por volta do ano de 2001, fui ao cinema Cine Palácio<sup>1</sup>, no Passeio Público, no Centro do Rio de Janeiro, e quando eu estava me encaminhando para entrar na plateia do cinema, vi Joãozinho Trinta entrando por um setor reservado para subir para um dos balcões. Lembro que imediatamente parei e lhe cumprimentei com um sorriso. Ele deu uma ralentada no passo e respondeu meu cumprimento com outro sorriso.

Lembro da alegria que senti com este encontro, eu que na infância me dizia torcedora da Escola de Samba Beija-Flor (possivelmente por causa do nome do passarinho) e que aprendi a ver Joãozinho Trinta como um dos carnavalescos mais alegres, brigões, conhecedor de seu povo e de seu ofício e, acima de tudo, um dos mais geniais do Brasil.

Ao iniciar este relatório sobre meu projeto de mestrado, a escritura da peça *Valei-me Deus eu ardo!*, lembro deste encontro e peço licença ao mestre para brincar com ele na mesma temática do seu ousado enredo para o Desfile das Escolas de Samba do Grupo Especial de 1989, o inesquecível *Ratos e Urubus, Larguem Minha Fantasia*. Assistindo ao desfile de 1989 pelo YouTube, após um caminho de leitura e criação da sinopse da peça, percebo que ele já tinha feito o mesmo caminho antes, o que soa como alegre confirmação de que estou indo na direção certa nesta pesquisa. Joãozinho Trinta fez História e Teatro em plena passarela do samba. Eu espero conseguir com este projeto trazer a passarela para o palco e fazer do carnaval minha metodologia de escrita.

Na verdade, este trânsito não é novo. Cultura Popular e Erudita realizam trocas entre si desde os tempos dos Ditirambos e das Tragédias, passando pelas Óperas e os Cabarés. Isso falando só de cultura ocidental, pois é certo que este tipo de *escambo* também venha ocorrendo em outras realidades culturais. A diferença em casos como este, do desfile *Ratos e Urubus, Larguem Minha Fantasia*, é que não se trata apenas de dialética, de troca racional e consciente, é uma manifestação da desordem como proposta para uma nova ordem, pelo viés da ação performática coletiva e festiva. Aqui a remissão não virá pela dor, mas pela festa. Ou indo mais além, como escreveu Chico Buarque em seu frevo *Não existe Pecado ao Sul do*

---

<sup>1</sup> Cine Palácio eram duas salas de cinema na Cinelândia, Rio de Janeiro. Atualmente abriga o Teatro Riachuelo Rio, que abriga Shows de Música e Tetro Musical.

*Equador*, é a própria derrubada do pecado original, para um nascimento nacional que venha por um ato de prazer, pelo gozo, que gere uma irmandade que gargalha junta, que come junta e que trabalha quando e do jeito que quiser, e não pela força de uma chibata santificada pela castidade da desigualdade e dos privilégios.

Querido Joãozinho Trinta, desejo que através deste trabalho, eu seja digna da sua herança e do seu tamanco de dança.

## **1. A sinopse da peça e a sinopse do projeto de final de curso.**

A escolha por este projeto final aconteceu em duas etapas: A ideia para a peça e a decisão de fazer da peça minha proposta de projeto de mestrado.

A ideia para o argumento original da peça me veio à mente no dia primeiro de Janeiro de 2018, enquanto eu tomava banho em uma banheira, para em seguida sair para almoçar com um amigo. Em meio ao banho lembrei-me de uma história que ouvi quando cursava a faculdade de História da Arte, em 1996, e os alunos do curso eram convidados para trabalhar em barracões das escolas de samba nos meses anteriores ao carnaval. Uma das minhas colegas de curso aceitou e contou-me que conheceu um escultor de isopor (esferovite), com bons conhecimentos em História da Arte, que acumulava ao ofício de escultor a atividade de matador (assassino) profissional. Ela contou-me, inclusive, um caso ocorrido em um dos desfiles, no qual o escultor teria ficado até o último minuto retocando o Carro Abre Alas da escola de samba, de dentro da escultura. Ao perceber a movimentação da mesma para a entrada na *Sapucaí*, teria se assustado e saído da alegoria com a arma em punho.

Lembrando-me da história narrada por minha colega de curso, enquanto eu lavava meus cabelos, me veio a ideia de escrever uma peça sobre este personagem, tendo como conflito uma *dor de culpa*. O escultor, na peça, teria matado uma mulher grávida, contra sua ética profissional, a mando do chefe da organização criminosa a qual era ligado, como prova de obediência para conseguir se desligar da quadrilha. Anos depois, durante a organização do desfile da escola de samba onde trabalha, recebe a tarefa de esculpir uma Nossa Senhora no isopor. Sente-se muito alegre com a tarefa, pois vê nisso a possibilidade redimir-se do seu crime. Contudo, a notícia de que uma imagem de Nossa Senhora seria mostrada num desfile de escola de samba, incomoda a Igreja Católica, que entra com uma ação na justiça para impedir o desfile da mesma, para desespero do escultor, que vê neste trabalho de esculpir a Nossa Senhora uma possibilidade de remissão.

Ainda de pé na banheira, enxaguando os cabelos, me veio o nome para a peça: *Valei-me Deus, eu ardo!*

Nesse primeiro momento este nome para a peça me pareceu ser o pedido de socorro do escultor, mas como vou descrever mais adiante, esta frase surgiu na boca de outra personagem quando comecei a ampliar a sinopse.

O título agradou-me de cara e senti uma *alegria* enorme com a ideia para a sinopse da peça. Peça essa que eu ainda não sabia quando a escreveria. (Relendo o relatório acho estranho sentir alegria por uma sinopse que fala de assassinato. Mas agora que avancei no projeto, entendo que a alegria tinha ver mais com o título, do que com a sinopse.)

Agora explico porque fiz questão de descrever o momento em que tive a ideia central para a trama da peça. Porque com as leituras e pesquisas para a construção do enredo e da metodologia para escrita do texto, fui observando que o tema da purificação veio cruzar toda a trama principal, trama essa que conecta-se com a história da cidade do Rio de Janeiro, e mesmo com a história da formação do povo e da sociedade brasileira. Verbos como lavar, purificar ou ensaboar estão muito presentes em sambas nacionais, tanto nos sambas de roda, quanto nos sambas de partido alto ou nos sambas enredo, entre outros tipos de samba. E este desejo de purificação, seja de um passado sofrido, seja de crimes cometidos, muitas vezes passa pela ação feminina e maternal ou de uma Nossa Senhora, ou de um Orixá mulher e das águas, como Oxum. Por isso, ao produzir este relatório, não pude deixar de registrar esta coincidência de ter a ideia para a sinopse da peça, lavando os cabelos, de pé numa banheira, no dia de Nossa Senhora da Paz.

A segunda etapa para a minha escolha de projeto final do Mestrado em Teatro se deu após uma conversa com meu orientador, o professor doutor Armando Nascimento Rosa. Em princípio eu havia decidido que meu trabalho de final de curso seria uma dissertação sobre a metodologia desenvolvida pelo dramaturgo e diretor Augusto Boal, no intuito de estabelecer parâmetros de análise e criação dramaturgica, voltados especificamente para a dramaturgia brasileira, durante os Seminários de Dramaturgia do Teatro de Arena<sup>2</sup> entre 1958 a 1961.

O meu desejo em conhecer este material desenvolvido por Boal surgiu no início do curso do mestrado, ainda em novembro de 2017, quando eu estava preparando, à distância, uma inscrição para um edital de cultura no Brasil.

---

<sup>2</sup> O **Teatro de Arena** foi um dos mais importantes grupos teatrais brasileiros das décadas de 50 e 60.

Eu já havia me aproximado da obra de Augusto Boal quando participei de um estudo sobre a peça *Revolução na América do Sul*, com o diretor brasileiro Gilberto Gawronski, em 2013, no Centro Cultural Calouste Gulbenkian no Rio de Janeiro. Passamos cerca de um ano experimentando o texto numa leitura carnavalesca. (Hoje percebo que o Boal e o Carnaval já estavam entrando na minha vida naquele momento.) Mas o interesse pela obra deste importante dramaturgo, encenador e teatrólogo brasileiro aumentou no meu período de estudos em Lisboa, quando me aproximei da companhia *A Barraca*, uma companhia portuguesa de teatro, com sede em Lisboa, fundada em 1975 por Maria do Céu Guerra, Mário Alberto e Hélder Costa, que teve nos anos iniciais de trabalho a direção artística de Augusto Boal, que havia chegado há pouco tempo em Portugal, devido ao exílio provocado pela ditadura militar brasileira.

Quando cheguei à Barraca a companhia estava em período de ensaios para o espetáculo *Êrendira? Sim avó...*, uma adaptação da encenadora portuguesa Rita Lello para o conto *A incrível e triste história da Cândida Erêndira e sua avó desalmada*, do escritor colombiano Gabriel García Marquez. Obra também adaptada por Boal para uma montagem no Théâtre de L'Est Parisien (TEP), de Paris, em 1983. Tive a oportunidade de acompanhar os ensaios da companhia durante quatro meses, de março a junho de 2017, todos os dias, de segunda à sábado. Essa experiência, além de ter me dado a possibilidade de conviver por um tempo com a *A Barraca*, importante companhia do país, com atuação marcante sobretudo nas lutas por democracia, também contribuiu para acender em mim o desejo de saber mais sobre a atuação de Boal como dramaturgo. O que fez com que eu, ao criar um projeto para o edital cultural acima citado, acabasse por conhecer a pesquisa de mestrado da dramaturga brasileira Paula Autran sobre os Seminários de Dramaturgia do Teatro Arena.

A partir do encontro com a pesquisa da Paula Autran eu decidi que seguiria na direção desta herança deixada por Boal e por outros integrantes do Arena para embasar a minha formação como dramaturga. Confesso que me achei até atrasada em relação a isso. Eu que já havia feito vários cursos na área de roteiro, que havia lido livros sobre técnicas para escrita dramática, seguindo a visão de autores norte-americanos, não sabia nada sobre os Seminários do Arena. Foi um encontro, no estrangeiro, com minha própria *Baía de Guanabara*, como bem desenhou Caetano Veloso em sua composição *Estrangeiro*.

Esse desejo seguiu tão firme, que mesmo depois da chegada da ideia para a escrita da peça *Valei-me Deus, eu ardo!*, eu ainda pensava que meu trabalho final de mestrado seria a escrita de uma dissertação sobre a metodologia para a escrita dramática desenvolvida por Boal. Contudo, quando chegou o momento da produção da sinopse para o trabalho final, no início

do segundo ano do mestrado, durante a conversa, acima citada, com meu orientador, deixei escapar que iria escrever a dissertação, mas que se desse tempo também tentaria escrever a peça de teatro. A essa altura a dramaturga e pesquisadora Paula Autran já havia defendido sua tese de doutorado de nome *O Pensamento Dramatúrgico de Augusto Boal. As Lições de Dramaturgia da Escola de Arte Dramática (EAD)*, pela USP. Ou seja, além de Autran já haver trilhado o caminho que eu pretendia percorrer, ela havia ido mais além, chegando até ao curso da EAD, posterior aos seminários do Arena. Juntando-se a isso o fato de que o mestrado em Lisboa me dava a alternativa de realizar uma produção artística como trabalho final de curso, não havia porque eu não seguir o impulso que já começava a empurrar-me para o ato da escrita dramatúrgica em si. Foi justamente este impulso que meu orientador, o professor Armando Nascimento Rosa, me ajudou a enxergar. Saí desta primeira orientação decidida e explodindo de alegria (Sim! Sentimento e sensação agindo na escolha.): Meu projeto de final de curso seria a escrita da peça *Valei-me Deus, eu ardo!*, tendo como base teórica para o processo de escrita o pensamento dramatúrgico de Augusto Boal e, tendo ainda como base para a pesquisa, entre outras leituras, o material levantado pela pesquisadora Paula Autran.

Nunca vou esquecer a *alegria* no olhar do meu orientador quando aceitei a sugestão, porque me fez lembrar da alegria que eu sentia quando meus alunos começavam a aprender a ler nas turmas de alfabetização nas quais fui professora. Não é uma alegria que vem do alívio do aprendizado do código em si, ou seja, o alívio pelo trabalho básico cumprido, mas a alegria de ajudar o outro a ler o que quiser, a ler seus próprios desejos.

### **Um desvio longo e um retorno mais preciso.**

Eu ainda levaria alguns meses até a produção e apresentação da sinopse do projeto, conforme o calendário da ESTC e, enquanto participava das aulas do Seminário de Orientação, fui em busca das leituras que eu considerava as básicas, como a leitura da Poética de Aristóteles, a tese da Paula Autran e textos ligados ao teatro popular, já que também fui relacionando o tema da peça e a metodologia de pesquisa do Boal com esta forma de teatro.

Durante este percurso inicial acabei tendo contato com uma tese de doutorado sobre outro dramaturgo brasileiro, que também deixou uma considerável produção de textos teatrais, que têm em sua base referências do teatro popular, o dramaturgo e encenador brasileiro Carlos Alberto Soffredinni. A tese me foi apresentada, após uma conversa informal, pelo professor

doutor Eduardo Tessari Coutinho<sup>3</sup> da USP, que passou um tempo na ESTC realizando estudos para o seu Pós-Doc. A tese de nome *A teatralidade da dramaturgia Lírico-Épica de Carlos Alberto Soffredini*, 2001, da professora e pesquisadora Eliane Tejera Lisbôa<sup>4</sup> acabou me levando para um desvio de leitura. Ao invés de eu iniciar a leitura da tese de Paula Autran, para avançar na minha busca de conhecimento sobre a metodologia do Boal, fui seduzida pelo estudo sobre dramaturgia e teatralidade feito por Lisbôa a partir da análise da obra de Soffredini. Esse desvio me roubou um bom tempo de leitura dos textos que eu considerava como prioritários, já que a tese é bem extensa, mas aprofundou meu interesse em aprender com o teatro popular a usar ferramentas formais para a produção de uma dramaturgia que dialogue com o público no tempo de hoje, enquanto também vou sendo formada por este exercício, para que eu faça escolhas ao mesmo tempo conscientes e sensíveis.

Além disso, a tese apresenta um estudo profundo sobre a importância da teatralidade para estruturação de uma dramaturgia, independente da encenação que esta receberá. Ou seja, apresenta a importância da teatralidade como elemento técnico para uma escolha formal já na concepção de uma peça, afirmando que é justamente a presença deste elemento que difere o texto dramático de outros gêneros literários. Para melhor pontuar esta linha de pensamento, antes de entrar na análise em si das peças de Soffredini, Lisbôa inicia sua pesquisa reservando uma parte do primeiro capítulo ao estudo da teatralidade, em busca de um conceito que permita uma melhor análise da dramaturgia objeto da pesquisa, no qual faz observações como esta:

A definição do conceito de teatralidade no estudo da dramaturgia também reafirmou alguns princípios já estabelecidos, como o caráter dialógico de seu discurso, mas ampliou a questão para o sentido performático que esse discurso deve ter, de modo a constituir um sentido teatral. O mais importante no diálogo dramático não é o caráter oral da fala, mas a ideia de performance implícita nessa oralidade, de presença e contextualização não apenas ficcional mas também cênica. O diálogo num texto dramático é o discurso oral com tudo o que ele compreende no momento de sua realização, trazendo em si o sentido da performance, de uma fala em "estado de representação", como quem se "apresenta" num tempo/espço dual: ficcional e real. (2001, p.29)

---

<sup>3</sup> Professor Doutor no Departamento de Artes Cênicas, da Escola de Comunicações e Artes (ECA), da Universidade de São Paulo (USP).

<sup>4</sup> Professora de Teatro no Curso de Licenciatura em Educação do Campo, CDSA, da Universidade Federal de Campina Grande, PB. A professora faleceu no dia 17/10/2020, enquanto eu ainda trabalhava neste relatório e consultava sua tese.

Essa leitura que em princípio parecia um desvio dos impulsos iniciais do meu projeto, me serviu como preparação para o exercício acadêmico de refletir cientificamente sobre meu processo de criação. Carlos Alberto Soffredini é um autor da mesma geração que o Augusto Boal e que, assim como ele, tentou sintetizar acontecimentos sócio-políticos de um determinado período do Brasil numa dramaturgia que tivesse marcas nacionais e que experimentasse elementos da cultura popular brasileira, ou da herança ibérica como no caso de Soffredini, para numa aproximação mais direta com o público, contribuir para uma visão transformadora da nação.

Soffredini e Boal parecem ter caminhado por terrenos muito próximos e, claro, devem ter se encontrado durante suas jornadas profissionais no teatro brasileiro, tanto que esbarraram em procedimentos parecidos, como a experimentação da sobreposição de máscaras sociais de Soffredini e o Sistema Coringa desenvolvido por Boal. Ambos também fizeram o cruzamento entre o texto dramático e o épico, só que em Soffredini há a manutenção da presença do personagem, mesmo durante as quebras de quarta parede, em sua busca pelo lírico e o alegórico. Já em Boal o foco parece estar voltado para o real, para a vida cotidiana, para o homem comum, sem com isso caracterizar falta de teatralidade, como é possível observar em sua peça *Revolução na América do Sul*, repleta de referências ao teatro popular de circo ou de feira.

Alimentada pela leitura da tese de Eliane Tejera Lisbôa, que segue aprofundando o tema da teatralidade nas escolhas dramáticas de Soffredini, voltei para minha rota em direção à criação da peça *Valei-me Deus, eu ardo!*, curiosa pelo o que encontraria na metodologia do Boal e na herança dos Seminários de Dramaturgia do Teatro de Arena, porém com mais clareza de que a presença do carnaval no meu trabalho não seria apenas uma escolha temática, mas também uma linguagem, uma expressão de teatralidade para a definição de uma estrutura dramática. Só não imaginava que sua presença iria mais além. Se tornaria também conteúdo sócio-político (o que na verdade seria inevitável, já que nenhum tema é escolhido em vão), após meu encontro com a tese de Paula Autran, que só viria a acontecer de fato um ano depois.

## O teatro bruto

Seguido à leitura da tese, fui ler, por orientação do professor Armando, o ensaio *O teatro bruto* do encenador inglês Peter Brook, presente no livro *O Espaço Vazio*, já que o tema do teatro popular passou a permear todas as minhas perguntas e observações em sala de aula. A leitura deste ensaio veio ao encontro de pontos técnicos que foram se tornando fundamentais para meu processo criativo, pois ao falar de Shakespeare e sua relação com o teatro popular, Brook aborda um lado pragmático do autor inglês para dar conta de necessidades muito objetivas da produção teatral, como o tempo de duração de um espetáculo e as necessidades técnicas do próprio espaço de apresentação. Ou seja, necessidades presentes em qualquer criação teatral até os dias de hoje. Escrever uma peça de teatro segue sendo uma ação que também está submetida a condições práticas da produção de um espetáculo, seja na rua, seja num teatro para 1000 pessoas. Porém, Peter Brook lembra que acima de tudo fazer teatro é estar em relação com as necessidades humanas e sociais do tempo e do lugar nos quais vivemos. Só que no teatro bruto, ou rústico, ou seja, no teatro popular, isso se dá numa forma que mescla o sublime e o terreno, e é justo nesse encontro que vive também as festas populares, como o carnaval. Por isso a leitura do ensaio de Brook ajudou-me a ver com que tipo de matéria eu iria mexer para estruturar a peça, tendo o universo do carnaval como temática e tipo de teatralidade, através de afirmações como esta:

O que dá força ao teatro bruto é a sujidade; o lixo e a vulgaridade são naturais, a obscenidade é alegre: com estes ingredientes, o espetáculo assume a sua função de libertação social, pois o teatro popular é naturalmente antiautoritário, antitradicionalista, antipompa, antipretensão. Este é o teatro do barulho, e o teatro do barulho é o teatro do aplauso. (3ª edição, p.95)

Outra afirmação do ensaio também chamou-me a atenção sobre que tipo de empreitada eu estaria me propondo na escrita, tendo o teatro popular como parâmetro:

O estilo exige tempo: criar uma coisa a partir do estado bruto é como uma revolução, pois tudo o que está à mão pode ser utilizado como arma. (3ª edição, p.93)

Reunindo o **enredo**, nascido através de lembranças minhas como estudante de História da Arte, o **desejo** de conhecer uma herança deixada por um grupo de teatro brasileiro que revolucionou a produção teatral no país com a ideia de laboratórios de pesquisa para a

construção de espetáculos e o **entendimento** do valor da teatralidade como ferramenta de criação e ação sócio-política na escrita de uma peça, cheguei a sinopse para o desenvolvimento de um projeto de final de curso com os seguintes objetivos:

#### Objetivos:

- Criar um texto teatral, a partir de um argumento original, tendo como base elementos presentes na teatralidade popular e estudos da metodologia desenvolvida por Augusto Boal, no Teatro de Arena (1956-1971) para a escrita dramática.
- Identificar, durante o processo de criação, as razões estéticas e sócio-políticas para a escolha do uso de elementos da teatralidade popular, sobretudo os oriundos do carnaval, para a escritura da peça.
- Desenvolver um relatório/memorial do processo de criação do texto teatral, que contribua tanto para a reflexão sobre o desejo da criação de um texto original a partir de elementos da teatralidade popular, quanto para registrar o percurso metodológico que resulte deste processo criativo.



Detalhe de carro alegórico do desfile realizado pela Escola de Samba Beija-Flor.  
Rio de Janeiro – 1989 – *Ratos e Urubus larguem a mimha fantasia.*

Imagem retirada da apresentação da sinopse do projeto em formato PowerPoint.

O desenvolvimento do trabalho seria interrompido por um semestre, pois tive que parar os estudos do mestrado para participar da criação do circuito performático *Entre Flores e Batalhas*, dentro do Ciclo Shakespeare realizado com a Fábrica das Artes / Centro Cultural Belém, numa parceria com a ESTC. O que além de ter sido uma ótima experiência de trabalho em Lisboa, ajudou-me a pagar as propinas do primeiro ano do curso.

Eu seguiria os estudos já em terras brasileiras, após meu retorno em agosto de 2019 para o Rio de Janeiro, de onde concluí o processo de reingresso no mestrado.

## 2. Surge o monólogo da passista.

Uma noite em Lisboa, ainda durante o primeiro ano do mestrado em final de outubro 2017, depois de uma experiência pessoal, levantei-me da cama e escrevi uma espécie de poema que começava com a frase *Eu ardo!*.

Tempos depois, já pensando na criação da peça, este poema veio a ser a base para o Monólogo da Passista, que posteriormente foi aumentado e passou a iniciar com a frase *Valei-me Deus, eu ardo!* Ele já recebeu dois tratamentos, mas não chegou em sua forma final, porque ainda não está inserido num contexto de cena. Contudo, ele tem servido para sinalizar que o foco da peça deve ir em direção a passista, puxando o tema da *redenção do matador* para uma relação com a liberdade do feminino:

Valéria - Valei-me Deus,  
Eu ardo!  
Eu amo todos os homens e todas as  
mulheres.  
Eu sinto vontade de abraçar mesmo quem não  
me interessa,  
com quem não tenho a menor paciência,  
ou a menor vontade de conversar.  
Mesmo assim, **ainda ali**,  
olhando irritada a preguiça alheia,  
a burra vaidade,  
a mesquinhez precoce,  
eu amo.  
Eu quero beijar as faces e dizer mesuras.  
E dizer "Fica bem".  
Não porque eu seja boa.  
Muito menos santa.  
Mas só e unicamente porque ardo.  
Falta-me ainda a serenidade e aquela  
maturidade das pessoas adultas,  
que nunca sentem vontade de chamar a  
atenção.  
Eu não.  
Eu quero ser vista.  
Percebida.  
Tocada.  
Quero a gargalhada dos enganados e dos  
constrangimentos.  
Fora da preguiça do calor humano,  
não vejo graça nos trabalhos.  
Eu quero ser citada e sonhada,  
mesmo que depois esquecida.

Não importa.  
Não se trata de narcisismo,  
mas de vontade de estar.  
**Limpo sujando e desejo,**  
quase o tempo todo,  
comida e abraços,  
porque sim, eu ardo!  
Vai ser dura a noite.  
Ah! Eu acreditei no fogo.  
Falei línguas terrenas,  
por isso fui longe nos terraços.  
Samba não é abraço,  
é comida,  
mas ainda assim,  
virei do avesso os sonhos que tinha  
quando menina,  
só por um beijo na nuca do compasso.  
Eu confiei no susto.  
Depois lamentei nada.  
Nada.  
Foi assim.  
Comigo, foi assim.  
Por isso abraço.  
Ai! A minha alegria é quente.  
Não fica na janela de pedra.  
Brinca na panela de ferro.  
Eu sambo!  
Entende?  
Fica bem.  
Não há mal.  
Só amor.  
Amor, só.

Robson - Como alguém pode falar de amor com a bunda de fora?

### ***3. Salas Abertas para Augusto Boal.***

Morei em Lisboa de 18 de março de 2017 a agosto de 2019. Em abril de 2018 vim ao Rio e passei dois meses. Durante esse período realizei o projeto ***Salas Abertas para Augusto Boal*** junto às bibliotecas municipais do Rio de Janeiro, no qual li com alunas e alunos do curso de formação de professores trechos da peça ***Revolução da América do Sul***, que teve sua estreia em 1960. Foi para mim um exercício de observação da recepção da peça junto ao público

jovem quase 50 anos depois. A leitura, que iniciava sempre com um aquecimento musical, com direito a alguns instrumentos de percussão, foi sempre um sucesso, com muitas gargalhadas por parte das alunas e dos alunos, seguida de um debate ácido e divertido.

Essa vinda ao Rio de Janeiro, durante o período de aulas do segundo semestre do primeiro ano do mestrado, me custou ficar afastada dos meus colegas e do contato com os professores, justo num período de criação dos projetos finais da disciplina Artes Performativas. Na volta, tive que correr contra o tempo para terminar a criação do *Últimas Horas*, meu exercício de performance e narrativa oral sobre o Canto XXII da *Ilíada*. Contudo, ao retomar neste relatório o meu percurso de leituras para a produção do meu projeto final de mestrado, observo que além das necessidades objetivas da minha vinda ao Rio nesse período - resolver questões administrativas da minha empresa de produções culturais, a Magalona Produções - ter realizado as leituras da peça do Boal em bibliotecas públicas da cidade do Rio de Janeiro, em 2018, ano da eleição catastrófica que elegeu Jair Bolsonaro para a presidência do Brasil, foi mesmo fundamental para minha formação como artista brasileira.

Foi importante observar como o texto de Boal ainda dialoga diretamente com estudantes e como ele tem sim, sem a sombra dos preconceitos com o didático, uma ação e relação formativa para uma sociedade que luta com raízes históricas muito pesadas de manutenção de pobreza e exploração. A alegria e a festa presente no texto, com referências ao circo e ao carnaval, contribuem para um entendimento rápido e direto do tema. *Revolução na América do Sul* é de fato revolucionária porque não tem medo de brincar com as utopias, não gera mitos ou heróis justiceiros e não termina dando soluções imediatas. O fim é até tristemente realista, com o protagonista morrendo porque comeu pela primeira vez. Ou seja, não se trata exatamente de uma peça otimista. Como afirma o próprio Boal no prefácio da peça em 1960, para tratar de questões estruturais, conforme citação feita por Paula Autran em sua tese de doutorado. (2018, p. 125)

[...] não pretendi escrever uma peça “positiva”, no sentido de mensagem explicitada  
[...] José apresenta apenas aspectos negativos do operário: todo o seu esforço converge unicamente para um almoço melhor e isso lhe basta... pelo visto a peça não contém nenhum personagem positivo. Mas será necessário? O negativo já não contém em si o seu oposto? (1960, p.7)

De fato, o modo como o personagem central é apresentado logo de cara, com suas contradições cômicas - por exemplo não ter dinheiro para nada, mas passa o tempo todo pagando coisas tolas, como o direito de cheirar a comida do colega de trabalho – parece

revelar o quanto a estrutura social em que este indivíduo está fixado, o leva a não ter um olhar mais amplo sobre si mesmo e sobre sua reduzida falta de expectativas. Por outro lado, enquanto este mesmo indivíduo só desejar o mínimo, um almoço melhor, será que poderá ampliar seu olhar sobre si próprio e sobre a estrutura na qual está fixado? Mas ao escrever essa análise, me pergunto: Mas será que desejar ter o básico é mesmo tão pouco assim para quem não tem nada? E para quem não tem nem o básico é justo esperar que ele deseje primeiro o que está além dele? Talvez sim. Talvez seja preciso desejar sempre um mínimo de poesia na vida, para se ter condições de garantir o pão. Quem sabe não seja aí que a influência da cultura popular insere-se? A História parece mostrar que as lutas de classe não se deram só nas lavouras ou nos pavilhões das fábricas, mas também em grêmios recreativos e associações onde se organizavam festas e desfiles folclóricos, ao som de violões e tambores.

Pois é, parece que se aproximar dessa questão central presente no trabalho dramaturgico de Augusto Boal, a capacidade de ação do indivíduo dentro de uma determinada realidade social, o que na verdade é uma questão da própria dramaturgia ocidental, que levará Boal, após as análises das poéticas de Aristóteles, Hegel e Brecht, propor uma poética própria para o trabalho do Arena, com o Sistema Coringa, provoca uma inquietude, um movimento quase cíclico de perguntas e respostas em busca de uma mudança coletiva.

A peça quando usada como texto para leitura coletiva, deixa ainda mais explícita sua vocação revolucionária de mexer, incomodar e agregar grupos de pessoas, empurrando-as para fora da passividade, usando o humor que escancara a via negativa do personagem. A peça, que foi escrita por Augusto Boal muito antes da criação do Teatro do Oprimido e num contexto experimental do Teatro de Arena em contato com o Teatro Estudantil de São Paulo do fim dos anos 50, guarda ainda seu valor de pesquisa ou ensaio sobre uma realidade sociocultural específica. Hoje, lembrando-me da experiência destas leituras, observo que um dos elementos mais importantes do texto, seja para sua leitura ou para sua montagem, é sem dúvida a força da sua teatralidade carnalizada, na qual os personagens são como máscaras ou fantasias de brincar, no mesmo jogo da inversão em que brincam os foliões. Por isso, mesmo diante de uma turma de jovens na faixa etária de 16 anos, com caras de pouco amigos ao verem apitos, sombrinhas coloridas e chocalhos sobre uma mesa, a leitura acaba ganhando força e ritmo se quem a conduzir confiar nesses elementos de teatralidade. É fácil? Nem sempre. Há os que não gostam do carnaval. Mas mesmo para esses a leitura não passa

desapercebida, assim como acontece com quem viaja para longe da agitação do carnaval, que ao voltar para casa, ainda sente o eco do mesmo pelas ruas de sua cidade.

Ainda sobre a apresentação do personagem na via negativa, Autran esclarecerá mais a frente, em sua tese, que Boal passará a rejeitar esse tipo de personagem:

A dificuldade de Boal com figuras negativas pauta-se na convicção de que o teatro (no Brasil que se modernizava, do ângulo da luta social em curso) deveria criar figuras positivas, já que o momento histórico era tão complexo. Sem que seja possível examinar isso aqui, há ecos na postura de algumas posições dos artistas afinados com a ideia de um Realismo Socialista, questão que ainda se irradiava pela esquerda a partir das reflexões em torno da obra de Lukács. Mas a verdade é que Boal e o Arena nunca se alinharam a esta ou aquela corrente, preferindo sempre uma atitude experimental diante dos materiais temáticos. (p.2018, p.132)

Junto com a rejeição a personagem negativa, Boal também fará uma crítica às peças produzidas nos Seminários de Dramaturgia do Arena, por considerá-las muito calcadas no real, o que chamará de realismo fotográfico, como é possível observar nesse outro trecho da tese de Autran, em que ela cita um trecho do livro Teatro do Oprimido:

Na continuação de Teatro do Oprimido, Boal estende a crítica a todas as peças feitas no Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena:

As peças tratavam do que fosse brasileiro [...] greve contra o capitalismo [...] O estilo pouco variava e pouco fugia do fotográfico [...] Eram as singularidades da vida o principal tema deste ciclo dramaturgico. E esta foi a sua principal limitação a plateia via o que já conhecia. (1980, pp. 179, 180).

Apesar desse olhar de Boal, tempos depois, sobre sua obra, eu fico com a observação que Autran faz em seguida:

O estranho na recusa de Boal é que a força desses textos estava justamente na procura de elementos eminentemente brasileiros que acabaram por contribuir para a abertura social das estruturas dramáticas no sentido de formalizações menos idealistas. Além de temas diversos, que fugiam ao realismo disseminado na época, traziam assuntos até então pouco (ou nunca) explorados no palco, como o universo do futebol, as brigas de

galo, a vida nas fazendas do sul do país — temas trabalhados por meio de diferentes formas teatrais que não estão diretamente relacionadas com o realismo, como a farsa e o cordel nordestino, por exemplo. (2018, p.134)

Por isso que no aquecimento para as leituras, como narrei acima, a utilização de canções, instrumentos de percussão e adereços de carnaval proporcionavam o clima necessário para o contato com a obra. Optei por este procedimento no início de cada leitura, pois permitia uma adesão maior ao clima proposto pela estrutura dramática e essa estrutura trazia rapidamente uma compreensão do caráter crítico do texto. Como afirma a pesquisadora e dramaturga Paula Autran, eu pude observar que os elementos utilizados na linguagem dramática seguem sendo genuínos e nada idealistas ou ingênuos. Ao contrário, conseguem abrir espaço para leituras várias e muita discussão sobre as contradições sociais e humanas. Tudo isso com a presença de um elemento que não é pouca coisa: a festa. Mesmo que o texto apresente arestas ou assuntos para críticas, feitas inclusive pelo próprio autor, ele sinaliza um caminho, muito brasileiro, mas não apenas, para uma forma de se construir dramaturgias que tenham a carnavalização, a festa, como metodologia de escrita. Ou seja, quais são as relações possíveis de serem estabelecidas entre atores e público, numa experiência coletiva em que todos de alguma forma estejam em ação compartilhando a cena.

Numa leitura coletiva do texto, em que os personagens foram distribuídos pelos participantes (distribuição esta que foi sendo refeita a cada nova cena), essa percepção do procedimento festivo do texto ficou mais evidente. Como numa dança em que cada hora uma pessoa diferente ocupa o centro. De certa forma esse procedimento faz com que os personagens fiquem descolados de quem os lê, deixando-os com um caráter ainda mais coletivo e menos realista, o que lembra, um pouco, o que seria desenvolvido mais tarde por Boal no sistema Coringa.

Logo após ao fim das leituras voltei para Lisboa e tive que correr muito para terminar a produção do meu trabalho final da disciplina Artes Performativas, o *Últimas Horas*. Bolsonaro ganhou as eleições e começou o processo de destruição de conquistas sociais e econômicas obtidas pelas classe populares nos anos anteriores, num governo de esquerda, mas também trouxe a escancarada verdade de que nenhuma conquista está protegida sem uma constante ação de resistência e recuperação histórica. Acredito que o trabalho de leitura com estes estudantes, futuros professores do ensino básico no Rio de Janeiro, contribuiu para este movimento de recuperação histórica. O *Últimas Horas* acabou virando o *Canto XXII*, já no meu retorno ao Rio, transformado em vídeo sobre a *Iliada* para estudantes do ensino médio,

com o apoio da Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Rio de Janeiro, durante o período de distanciamento social em 2020, e tornou-se um projeto de performance para o público jovem, com o apoio da lei municipal de incentivo a cultura, o ISS, da cidade do Rio de Janeiro, que pode vir a ser realizado em 2022. Mistérios do movimento do tempo.

## **A biografia do Boal**

Antes de retornar para Lisboa comprei o último exemplar da biografia do Boal, *Hamlet o filho do padeiro* (2014), editado pela Editora Cosacnaify, que parecia estar esperando por mim na Livraria Travessa do Centro Cultural Banco do Brasil. O exemplar não constava no computador da loja, mas o vendedor lembrou-se dele na estante. Sorte! Este último exemplar da loja veio para mim. A editora Cosacnaify havia fechado em 2017.

A leitura desta biografia foi-se dando lentamente durante meu segundo ano em Lisboa e durante a escrita do trabalho, quando eu já havia retornado definitivamente para o Rio. Ela foi, e tem sido, companhia importante para que eu possa conhecer o percurso de formação do próprio Boal. Conhecer como um outro escritor se formou, ajuda a gente a aprender a tomar decisões no próprio processo de formação.

Eu já escrevia antes de embarcar na jornada de estudos do mestrado, mas eu sentia que me faltava saber mais sobre o ofício. Eu podia ter seguido sozinha lendo textos soltos, livros, manuais e biografias, mas eu senti falta de um tempo mais direcionado à formação, que poderia ter acontecido no Brasil mesmo, mas quis os encontros e movimentos da vida que fosse em Lisboa, na ESTC, tendo o professor Armando como orientador. Identifiquei-me com Boal quando, ao falar sobre sua formação com John Gassner na Columbia, em Nova Iorque, ele relata suas lutas interiores no estrangeiro, seu desejo de voltar para casa, ao mesmo tempo que queria ficar mais um pouco:

Tinha certeza de querer voltar e mais certo estava de querer estudar com Gassner. Se eu acreditava que talento não se ensina, acreditava que se em tendo, Gassner faria bem. Afinal, tinha sido o professor de Arthur Miller, Tennessee Williams e outras famas – devia saber. Podia me ensinar chaves que abrissem portas. Estradas a Roma: sei que todas chegam lá, mas não conhecia nenhuma. (p.137)

É isso. Eu também estou em busca da minha *estrada para Roma*.

Ter a biografia de Boal como leitura paralela duramente o processo de pesquisa e escrita da peça *Valei-me Deus, eu ardo!*, tem me ajudado a saber pormenores, ou informações de bastidores, das experiências citadas em seus livros de teoria. Tendo ainda o benefício de que as informações são dadas num processo de autoanálise e na distância do tempo. O que permite observar como Boal analisa certas afirmações presentes nos livros teóricos e nas peças.

#### **4. Dois meses no Tá na Rua e o aprendizado: “*Aqui você não vai matar ninguém.*”**

Cheguei de volta ao Rio de Janeiro em 07 de agosto de 2019. Os primeiros meses foram uma corrida para iniciar a readaptação: nova moradia e novo escritório para à minha produtora, enquanto seguia à distância com os processos burocráticos de reingresso no mestrado, devido a pausa por causas profissionais e financeiras. Em janeiro de 2020, ainda em processo de readaptação, soube de uma oficina gratuita com o Grupo Tá na Rua<sup>5</sup> e o ator, encenador e teatrólogo brasileiro Amir Haddad<sup>6</sup>.

A sede do grupo fica próxima a casa onde estou morando e do escritório que eu havia acabado de reabrir para a minha produtora o que facilitou minha participação. Tratava-se de uma oficina de dois meses, em preparação ao carnaval. Senti que era uma oportunidade imperdível para estar próximo desse mestre, que também trabalhou com Joãozinho Trinta e que foi o responsável pela *Ala dos Mendigos* no desfile de 1989 da Beija-Flor. Eu, que vinha de um período de dois anos e meio fora do país, numa experiência intensa de estudos no mestrado na ESTC, de repente me vi participando da oficina de carnaval do Tá na Rua, na qual, a maior parte do tempo, temos como ação principal ouvir a música e dançar integrando-se ao grupo. Nessa proposta de trabalho, não há cordas teóricas para se segurar a priori, o que não quer dizer que não haja pensamento. É que, como bem diz o próprio Amir Haddad, nesse espaço *Nada será, se não estiver*.

A dinâmica dos encontros no Tá na Rua tem uma organização autônoma em relação ao próprio Amir, na qual os integrantes do grupo gerenciam as atividades de forma

---

<sup>5</sup> Importante grupo de teatro de rua do Rio de Janeiro, fundado em 1980 pelo diretor teatral Amir Haddad. É possível saber mais sobre o histórico do grupo na Enciclopédia do Itaú Cultural: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399345/ta-na-rua> e no site: <https://linktr.ee/grupotamarua40anos>

<sup>6</sup> Amir Haddad (Guaxupé, MG, 1937). Diretor e ator. Dirige grupos alternativos na década de 1970 fundamentando uma linha de trabalho significativamente pesquisada por essa geração: disposição não convencional da cena; desconstrução da dramaturgia; utilização aberta dos espaços cênicos; e interação entre atores e espectadores. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa251213/amir-haddad>>.

aparentemente orgânica e com responsabilidades já bem definidas. Os encontros aconteceram duas vezes por semana, segundas e quintas, iniciando às 19h com a chegada dos participantes. Aos poucos instrumentos musicais começavam a ser manipulados e músicas começavam a ser cantadas. Um dos primeiros a chegar era sempre o Max, ator e DJ do grupo. No espaço de trabalho, no segundo andar da sede, há algumas *araras* (charriot) com figurinos diversos, a maior parte oriundos de desfiles de escola de samba. De repente o DJ se conecta ao clima já estabelecido pela música espontânea nascida das conversas iniciadas pelos participantes que estão presentes. Outras vezes o DJ é quem lança uma proposta musical. Os atores do grupo, junto com os que vieram para a oficina, começam a ocupar o espaço dançando e aos poucos vão buscando nas araras os figurinos para comporem os personagens que começam a se insinuar pela dança. As composições individuais aos poucos vão formando uma composição em grupo. Em determinado momento surge uma certa liderança por parte de algum participante que, assim como no jogo do coro e do corifeu, lança algum tipo de proposta. Tanto as composições individuais, quanto as em grupo, surgem e desaparecem de acordo com a atmosfera suscitada pela música e manifestada pela dança. A experiência do DJ, no caso o Max, é fundamental nesse processo, pois ele não pode nem impor uma ideia musical, nem deixar de propor. É claro que, por sua experiência, percebe-se que ele já domina um certo repertório usado e desenvolvido pelo grupo, mas isso não quer dizer que já haja uma sequência pré-estabelecida. O espaço de improvisação é permanente, embora haja uma direção estética já amadurecida pelo exercício da própria linguagem do grupo.

Quando o trabalho já está em processo, cerca de trinta minutos depois da chegada do primeiros participantes, chegava o Amir Haddad, às 20h, e sentava-se em uma cadeira preparada para ele com adereços. Relaxadamente e delicadamente Amir começa a observar o que já existe. E enquanto vai se inteirando dos universos que estão brotando a sua frente, vai dando pequenos toques no grupo, seja com palavras, seja com sons. Ora animando, ora chamando a atenção para o que está disperso ou perdendo o ritmo.

Para os iniciantes, como eu, é muito importante a atenção no grupo, para saber em que direção ir dentro das várias correntes fluviais que parecem começar a preencher o espaço. Mas também é necessário estar atento e preparado para fazer escolhas individuais. É preciso seguir a dança, escolher um traje e/ou abandoná-lo em seguida se ele não lhe serve bem ou não dialoga em nada com o que está acontecendo no grupo. Há também chapéus e adereços. Há objetos que se pode manipular enquanto se dança, assim como instrumentos musicais. Há escadas e planos diferentes para ocupar. Pode-se brincar com as ações que estes figurinos e adereços nos sugerem, ou nos dão, mas não se pode atuar, não se deve apegar-se a nenhum

personagem. Tudo é fluido, mas ao mesmo tempo é preciso escolher o tempo todo. Há coreografias que se formam e, de repente, quem estava na ponta pode estar no centro. É preciso aprender a ser coro e centro. O que é ao mesmo tempo reconfortante e solitário, ainda mais quando se tem uma cabeça de dramaturga, que o tempo todo quer fechar a trama para poder sentir segurança.

Nesse processo de constante ocupação e desocupação do espaço, Amir Haddad vai ajudando cada um a se presentificar, dizendo seu nome. Principalmente quando o movimento em grupo o leva para o centro. Tendo como linguagem estética o carnaval em suas diferentes manifestações, em que aparece até o desfile de salão e o Teatro de Revista, muitas vezes o nome do participante é falado como se fosse um destaque num desfile ou num musical. Da mesma forma, durante o trabalho vão acontecendo vários fechamentos de cena, normalmente no fim de uma música ou num momento de pausa desta. E aí não importa onde cada um esteja é preciso saber pôr-se em *pose final*, como num musical, em acordo com o clima estabelecido.

São muitas operações a se lidar ao mesmo tempo e por um bom espaço de tempo, cerca de duas horas e meia seguidas de trabalho, sem pausa para debate ou explicações no meio. Conversa sobre o processo apenas no final. Como explicado acima, o início também não se dá com nenhuma explicação mais direta, primeiro é preciso entrar nas águas.

Como fiz aulas de balé clássico durante um tempo da minha vida, quando escuto uma música tendo a criar uma pequena história mental na cabeça, sobretudo se for música de balé. Esta é a razão pela qual, por exemplo, não costumo ouvir música enquanto escrevo, pois não quero a interferência de uma outra narrativa que essa música possa trazer. A não ser que seja uma música que eu tenha buscado por uma razão específica do trabalho.

Num dos encontros da oficina do Tá na Rua, o qual cheguei um pouco mais tarde e este já havia começado, tirei rapidamente minhas roupas e corri para uma das araras para escolher algum figurino que tivesse a ver com o clima já estabelecido. O espaço parecia um grande salão de festas onde todos dançavam alegremente, como se estivessem numa floresta. A música que tocava era claramente uma música de balé e, embora eu não tenha identificado de qual seria, comecei a dançar e a me sentir dentro de uma história. Observei que um dos atores dançava como se fosse uma pássaro. Nesse momento vi, num canto da sala, um adereço que formava um arco e flecha. Peguei o adereço e comecei a tentar jogar com o ator, como se fosse uma caçada, mas o ator parecia não me ver. Então, dei mais uma volta pela sala com o adereço, apontando para diferentes lugares, como se eu fosse um caçador de um balé e depois soltei-o em outro canto da mesma. Voltei para o giro da dança, mas um tempo depois, ao

passar outra vez pelo arco e flecha, tornei a pegá-lo e a seguir o mesmo ator. Foi quando numa das voltas da dança passei pelo Amir Haddad que berrou para mim: ***Larga isso! Aqui você não vai matar ninguém!*** Sem parar de dançar, larguei o adereço em um canto e segui dançando com um turbilhão de sentimentos na cabeça. Tinha vontade de rir pela frase e pela teimosia, porque eu já tinha largado o *troço* e voltei nele, ou nela, na “bendita” ideia. Ao mesmo tempo sentia vontade de chorar, porque me sentia uma espécie de assassina do clima estabelecido. Eu seguia enquanto pensava: Tudo bem. Eu vim aqui para isso, para passar por mim mesma.

Ainda na dança e ainda meio zonzona com as emoções, atrasei a entrada numa fila que tinha se formado, porque uma outra atriz precisou cruzar na minha frente. Com isso, atrasei toda a fila que vinha atrás de mim. Tomei uma nova chamada de Haddad, que ainda me disse: *Presta a atenção! Se entrega!*. Outra vez tinha vontade de rir e chorar. A atriz que havia cruzado a minha frente passou por mim e pediu desculpas, mas eu não havia ficado chateada com ela, eu apenas seguia a correnteza que havia me puxado, até que fui parar no centro da dança e da sala. A música estava quase no final. Max, o DJ, que também estava na dança, me viu no centro e me pegou imediatamente no colo, girando junto comigo e me colocando em diferentes posições no ar, até a pose final, como num *pas de deux*. Outra música começou e seguimos todos dançando, enquanto outro clima se estabelecia.

Ao final do trabalho, como de costume, todos sentaram ao redor do Amir Haddad para conversar sobre as experiências do encontro. Eu estava um pouco tímida, em parte porque tinha tomado duas chamadas do Amir e também porque no fundo queria digerir primeiro a experiência antes de falar qualquer coisa. Contudo, a conversa foi naturalmente para o momento em que o Amir havia pedido para eu largar o arco e flecha. Foi muito interessante saber o ponto de vista do grupo. O ator, que eu persegui com a flecha, contou que havia percebido a perseguição, mas não me deu atenção porque essa não era a proposta do grupo. O Amir contou que da primeira vez que eu peguei o arco ficou atento e que sentiu um alívio quando eu larguei o adereço. Mas como eu voltei a insistir na ação da caça, enquanto o coletivo estava em festa, ele teve que interferir. Eu aproveitei para dizer que apesar da mistura de sentimentos e da confusão interior, eu me senti acolhida pelo grupo que me ajudou a seguir dançando. Amir ressaltou a hora em que o Max pegou-me no colo e começou a girar meu corpo em diferentes direções, como uma possibilidade de rompimento de uma forma pré-estabelecida que eu já trazia em mim. É claro que não saí dali me sentindo na obrigação de

esquecer todas as referências que eu trago comigo, mas foi importante ter tido a disponibilidade para viver essa experiência coletiva de trabalho e de rompimento de padrões.

Seguindo a análise do ocorrido e refletindo sobre a maneira comum de se ler as narrativas, como no meu caso que estava ali motivada a encontrar um conflito, veio à tona o tema da violência. Amir afirmou que a *Violência seria a dificuldade com o amor* e que quando eles estão ali trabalhando, querem mostrar que o modo como certos acontecimentos se dão na sociedade poderiam ser de outro jeito. Que *As coisas são assim, mas poderiam ser de outro jeito*. Lembrando que mesmo quando eles abordam temas como o ódio, ele é abordado ali com *os nossos melhores sentimentos*.

Eu perguntei se esse trabalho seria então um trabalho antitrágico. O que ele comentou ser uma boa pergunta e respondeu que sim. Entendi que seria antitrágico não por ser livre de ações violentas, mas por propor outros desfechos diante de situações da vida. Ou seja, por ir contra ao que se acredita predeterminado na vida em sociedade.

Relato essa experiência aqui neste trabalho, porque eu percebi nesse dia que independente do tema que eu aborde numa dramaturgia, eu devo ter claro para mim o cuidado de não colar os meus sentimentos pessoais com os dos personagens da trama. Ou seja, não dá para escrever sobre um assassino tendo desejos de morte. Não dá para escrever sobre alguém que sente muita raiva, tomada de raiva. Isso não seria uma criação artística em si, mas apenas um despejar as minhas feridas e frustrações. Claro que é possível escrever assim e com certeza várias obras foram escritas desta maneira. Alguém poderá defender que a escrita poderia ser um caminho de elaboração para esses mesmos sentimentos. Mas eu, neste momento, acredito que se quero escrever para que o mundo ao meu redor seja de um outro jeito, o que me move no processo de escrita precisa estar conectado com esse desejo, que aqui vou dar o nome de desejo de amor. Posso falar de um matador profissional, mas não para gozar com seus crimes e sim para falar de amor, mesmo que seja através deles. Sei que isso pode ser uma discussão larga no campo da criação estética, mas também pode ser apenas a minha escolha. O caminho que eu desejo trilhar como criadora. Além disso, pode ser uma boa forma de atravessar temas difíceis e dolorosos, mantendo a saúde mental e emocional.

Gosto de me emocionar com o que escrevo, como li numa entrevista de Pedro Almodóvar, na qual ele contava que a história de seus filmes precisa emocioná-lo primeiro. O que concordo. Quando escrevo rio e choro com o texto. Mas também preciso, como afirma

Antônio Cândido <sup>7</sup> em seu ensaio *A personagem do romance*, quando trata da convencionalização da personagem, segurar as rédeas da emoção para saber escolher, tecnicamente, o que vai estar no texto na relação com a vida. Cândido cita um exemplo dado por Machado de Assis:

A convencionalização é, basicamente, o trabalho de selecionar os traços, dada a impossibilidade de descrever a totalidade de uma existência. É o desejo de só expor o que Machado de Assis denomina, no *Brás Cubas*, a “substância da vida”, saltando sobre os acessórios, (...) (11<sup>a</sup> edição, p.75)

Além dessa reflexão sobre um certo distanciamento das minhas emoções com a emoção do personagem, essa experiência também deixou evidente o meu vício em ler o mundo sobre certo eixo narrativo, a partir dos meus referenciais. O que não é nada incomum, pelo contrário, segue o comportamento natural desenvolvido pelo homem para ler o mundo e os textos, questão estudada por teóricos de literatura ao tratarem, por exemplo, da formação do leitor e dos pactos de leitura. Mas já que estou disposta a pôr-me nesse lugar de pesquisa sobre como posso escrever uma peça de teatro, tentar me distanciar um pouco dos referenciais que já tenho é uma ação necessária.

Seguindo nesta direção, vi sorrir para mim a ideia de tentar escrever uma peça sem conflito. Pergunta esta que um grande amigo e figurinista, com quem venho trabalhando há alguns anos nas minhas produções, me perguntou certa vez: *Por que não pode existir uma peça sem conflito?*. Na hora achei aquela pergunta meio estranha, já que saber construir um bom conflito é o sonho de quase todo dramaturgo no teatro dramático. De todo modo guardei a pergunta na cabeça para uma reflexão futura e esse dia de encontro no Tá na Rua a trouxe de volta. Com as leituras que se seguiram depois dessa experiência e o desejo de ter o carnaval, sobretudo os desfiles, como elemento de teatralidade para a criação do texto, a possibilidade de criar uma dramaturgia na qual não fosse o estabelecimento de um conflito a razão do seu desenvolvimento, começou a surgir para mim como mais um impulso na pesquisa.

---

<sup>7</sup> Antonio Candido de Mello e Souza. Escritor, crítico literário, sociólogo e professor. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa378/antonio-candido>>

Voltando a frase *Aqui você não vai matar ninguém!*, aproveito para levantar outro ponto importante dentro da ideia de se construir uma narrativa anti-trágica e, se possível, sem conflito, a questão da morte ou do ato de matar como solução para erros sociais.

A ideia de justiça via um castigo ou uma catástrofe, presente na poética de Aristóteles, na bíblia, ou no dia a dia de sociedades educadas pela violência da chibata, como no Brasil, também acabou ganhando uma dimensão reflexiva que quero abordar no enredo na peça. Além do fato de o argumento da peça já ter nascido com a presença de um matador que carrega uma culpa ética, mas da ética interna da vida no crime.

Essa figura do matador e a frase do Haddad acabou aproximando de mim a percepção de como a presença do justiceiro social é idolatrada no país e de como essa idolatria se traduz na construção de mitos políticos ora fazendeiros, ora militares, que são levados ao poder por um povo inflamado não por justiça, mas por vingança. Mas vingança contra quem? Contra o vizinho. Por medo, por pobreza? Pode ser. Mas passa pelo prazer. O prazer de ver no outro algum tipo de dor que aparentemente restitua a ordem social.

Na verdade, no momento em que eu estava com a *flecha na mão, perseguindo o pássaro na floresta*, eu não estava nesse papel de “justiceiro”. Estava num personagem de caçador de um balé. A frase “Aqui você não vai matar ninguém!” é que foi a chave para a reflexão sobre a *síndrome de justiceiro* que vou abordar mais adiante e que encontrei uma possível resposta para ela lendo a peça *A Ópera do Malandro*, de Chico Buarque, que busquei como referência sobre o teatro musicado no Brasil, já que estou escrevendo uma peça musicada, e depois lendo o livro *Teatro do Oprimido* de Augusto Boal.

Na busca pela construção do enredo da peça, já pensei em recuar e tirar o personagem do matador, quando a passista pareceu me trazer outro tema que talvez fosse mais relevante abordar, como a questão da liberdade do prazer feminino. Confesso que também comecei a me sentir um pouco insegura em abordar o universo dos matadores de aluguel. Me senti sem material de pesquisa suficiente para isso. Contudo, fui entendendo, vendo o trabalho de outros artistas, como o filme *Comeback* do cineasta brasileiro Erico Rassi, que trata do envelhecimento pela realidade dos matadores de aluguel, que isto não era necessário. Que o ponto não é fazer um documentário sobre matadores de aluguel, mas sim entender, na construção do enredo, porque a figura do matador. Ponto em que na verdade me encontro neste momento. Vale lembrar de que quando tive a ideia do argumento, Bolsonaro ainda não tinha sido eleito. Contudo, agora, enquanto escrevo, ele já é presidente e, como ele mesmo declarou em uma palestra: *Fui treinado para matar*. Infelizmente está cumprindo a sua tarefa com êxito, num país que chegou a 435 mil mortos por Covid em meado de maio de 2021. Um

presidente que ainda assim tem aprovação de uma parcela da sociedade. Pois é, parece que a figura do matador ainda precisa estar numa peça, em que, de verdade, eu preferiria falar apenas da alegria da passista que arde de amor quando dança.

### **A procissão de Iemanjá, o bloco do Zé Pelintra e o carnaval em tempos de Bolsonaro.**

Amir Haddad, sempre busca deixar claro nas conversas de final de encontro que o grupo Tá na Rua tem como base para seu trabalho estético o carnaval e as religiões de matrizes africanas, especialmente a Umbanda. Por isso durante o trabalho, há sempre momentos em que ou a música conduz para o surgimento da figura de alguns Orixás, ou durante a dança os próprios participantes já começam a trazer, pela caracterização, a imagem deles, sobretudo Orixás femininos.

No caso específico desta oficina de carnaval há uma predefinição que a mesma se conclui com duas atividades específicas: Uma procissão de Iemanjá<sup>8</sup>, no dia 02 de fevereiro, que é antecedida por uma moqueca de peixe feita na sede do Tá na Rua, e que atravessa o bairro da Lapa, caminha por parte do bairro da Glória, atravessa parte do Aterro do Flamengo e termina com o depósito de uma oferenda na águas da Baía de Guanabara.

A outra atividade já pré-definida, e que encerra o período da oficina, é a saída do Bloco do Zé Pelintra<sup>9</sup> (entidade que tem origem em outra manifestação religiosa no nordeste do Brasil, o catimbó, e que foi acolhida na Umbanda) pelas ruas da Lapa.

Como participante da oficina fiz questão de estar presente nestas duas atividades de encerramento, mesmo não tendo experiência e conhecimento dos ritos da Umbanda.

Tive a *alegria* de ajudar a fazer a Moqueca do dia de Iemanjá, o que muito me emocionou, da qual comeram cerca de 80 pessoas, entre os integrantes do grupo, os participantes da oficina e quem mais apareceu para a festa, incluindo os moradores de rua. Depois do almoço, foi o momento da procissão, em que cada participante buscou se caracterizar com figurinos de carnaval que lembrassem a elementos do mar e a própria Iemanjá. Artistas de outros grupos vieram participar da festa. Seguindo o percurso já citado acima, fomos cantando músicas ensaiadas durante os encontros finais da oficina, acompanhadas por instrumentos de

---

<sup>8</sup> Orixá de grande importância no universo religioso afro-brasileiro, representante das águas. Mais informações sobre o assunto no site: <https://brasilecola.uol.com.br/religiao/iemanja.htm>

<sup>9</sup> Sites de onde foram tiradas informações sobre o tema: <https://www.iquilibrio.com/blog/espiritualidade/umbanda-candomble/ze-pilintra/> e [https://pt.wikipedia.org/wiki/Z%C3%A9\\_Pelintra](https://pt.wikipedia.org/wiki/Z%C3%A9_Pelintra)

percussão. Lembrando que estávamos no início do segundo ano de um governo preconceituoso, puritano, de confissão neopentecostal, ações públicas como essa são atos concretos de resistência sociocultural. Foi muito interessante ver como as pessoas que vivem nessa região da cidade ficam profundamente tocadas pela passagem da imagem de *Odojá*, outro nome, entre os diversos nomes, pelo qual este Orixá feminino é conhecido. Quando o cortejo passou por uma rua, na qual já se desmontava uma feira de legumes e frutas, e que havia pessoas em mesas ao lado de fora de bares, a comoção foi enorme. As pessoas saudavam a rainha do mar com alegria e fervor: *Odojá!* Saudação esta que eu acabara de aprender na oficina.

O cortejo terminou com uma grande roda na praia do Flamengo, na altura da Marina da Glória, onde, depois de mais cantos e saudações a Iemanjá, um grupo de integrantes do Tá na Rua conduziu uma cesta de oferendas até o mar. Entraram nas águas da baía, enquanto os resto do cortejo seguia cantando na margem. Uma das atrizes do grupo foi a que nadou mais longe, conduzindo a cesta, até que esta entrasse numa corrente e fosse levada, depois mergulhou nas águas, para em seguida surgir radiante. Os que acompanhavam da margem, também puderam entregar as oferendas que traziam no coração e acredito que mergulharam naquelas águas junto com a atriz, para também voltarem à tona radiantes.

O Bloco do Zé Pelintra aconteceu um sábado antes do fim de semana do Carnaval. Neste dia não houve a preparação de uma comida antes do bloco, por um problema de saúde ocorrido com o líder religioso que conduz o ritual que antecede o mesmo. Então houve um pequeno ritual realizado apenas por algumas pessoas do grupo e por volta das 22h houve a saída do bloco. Desta vez o cortejo percorreu um caminho menor, dando a volta no quarteirão em torno na sede do Tá na Rua, mas de novo foi possível observar a adesão emocionada de pessoas da região, sobretudo de alguns homens que vieram inclusive caracterizados de Zé Pelintra. Nesse dia a caracterização dos integrantes do grupo tem como ênfase elementos do cotidiano noturno da Lapa, região boêmia da cidade, sendo lembradas as prostitutas e os *malandros*. A própria figura tradicional do *malandro carioca* se confunde com a imagem do Zé Pelintra. Eu, aprendiz no evento, fui de Ninfa Grega, a fantasia que eu tinha disponível. Me deram um chocalho para tocar, que tentei tocá-lo da melhor maneira possível, sem atrapalhar muito a harmonia. Nesse carnaval de 2020, esse foi o dia em que melhor brinquei.

O Carnaval, propriamente dito, chegou na semana seguinte, com muita chuva (o que atrapalha um pouco o carnaval de rua) e um clima menos leve, me arrisco a afirmar: menos

alegre. Nos carros de som dos *blocos* muito protesto contra o governo. Apesar de menos alegre por claramente trazer o gosto amargo de uma rua vigiada por um pensamento protofascista defendido por Bolsonaro, o Carnaval também ajuda a ler o momento histórico. As fantasias mais usadas desse carnaval foram: Diabos (aos montes), prostitutas ou figuras de cabaré e anjos da cor preta (que no fundo também são diabos). Ou seja, recado sendo dado nas ruas e também nos *Sambódromos*. As Escolas de Samba trouxeram em seus *enredos* muita crítica social e política, seja no Rio, seja em São Paulo.

O presidente foi claramente ridicularizado pelo samba enredo da Escola São Clemente, na qual o comediante Marcelo Adnet veio caracterizado de Bolsonaro, realizando falsas flexões (coisa que o presidente de fato faz em visita aos quartéis, quando para se exhibir finge realizar o exercício, quando todos estão vendo que ele está apoiado pelos joelhos) em um dos carros alegóricos. Contudo, o Samba Enredo da Mangueira foi um dos que veio com um confronto mais direto, trazendo a imagem de um jovem negro como Cristo ao denunciar o uso da religião como forma de dominação política. A Mangueira, que havia sido campeã no ano anterior com um samba enredo que revisitava a história da escravidão no Brasil, homenageando personalidade negras do país, entre elas a vereadora Marielle Franco assassinada em 2018, trouxe desta vez um samba<sup>10</sup> que afirmava: “Favela, pega a visão / Não tem futuro sem partilha / Nem messias de arma na mão”, numa clara alusão a Jair Messias Bolsonaro que fez campanha eleitoral tendo como gesto ícone de sua campanha, as duas mãos em forma de arma de fogo.

Aqui fecho este relato que envolve a experiência na oficina do grupo Tá na Rua e o carnaval no Rio de Janeiro em 2020, chamando a atenção para o fato de que o mesmo povo que tem uma das maiores festas do mundo, que é o Carnaval Brasileiro, que embora tenha suas raízes na tradição ibérica, tem características e potências próprias, é o mesmo que elegeu um político com pensamento protofascista. Por que nossa liberdade tem que ser atravessada não pela ideia de justiça, mas pela figura do justiceiro? Por que essa tendência pela mão que só parece forte se segurar um chicote e não um *maracá* ou um *caxixi*?

Aproveito para relatar que neste mesmo Carnaval a imagem do juiz Sérgio Moro, responsável pela prisão do ex-presidente Lula e apoiador de Bolsonaro, apareceu em blocos de rua, entre as grades de uma pequena prisão móvel. No momento em que retorno a esse relato, em maio de 2021, pós um carnaval sem desfile de *escolas de samba* e *blocos de rua*,

---

<sup>10</sup> Samba-Enredo 2020 - *A Verdade Vos Fará Livre*. G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira (RJ)

mudanças ocorreram no cenário brasileiro, no qual o país pode testemunhar o processo de impedimento e depois de suspeição do ex-juiz Moro em dois processos contra o ex-presidente Lula, que além de sua liberdade, recuperou também seus direitos políticos.

## 5. Visita ao Barracão da Mangueira.

Durante o mês de fevereiro de 2020, enquanto eu fazia a oficina do grupo Tá na Rua, tive a oportunidade de fazer uma visita ao *barracão* da Mangueira, sendo acompanhada por um dos membros da diretoria da mesma, o vice-presidente de Projetos Especiais, Moacyr Barreto. Barracão é o nome que se dá ao galpão onde se constroem alegorias e se confeccionam algumas fantasias e adereços para o desfile das escolas de samba. Contudo, a prefeitura do Rio construiu há alguns anos a **Cidade do Samba**, onde foi edificado um complexo de prédios altos que servem de oficinas para as escolas de samba de maior porte, para que as mesmas possam ficar com seus materiais mais próximos do **Sambódromo**, o local de apresentação dos desfiles. Esse complexo recebe inclusive a visita de turistas. Mesmo sendo um prédio, esse espaço de confecção das alegorias e dos adereços segue sendo chamado de barracão.

Como ainda estava em tempo de preparação para o desfile, só pude ver parte dos carros alegóricos, já que há uma grande preocupação por parte das escolas em manter os segredos e mistérios em relação ao que será apresentado na avenida, levando em conta o alto nível da competição entre as escolas de samba. Nesse dia a visita foi bem rápida, pois eu só queria mesmo ver os escultores das alegorias trabalhando, já que um dos personagens principais da peça é um escultor de imagens para carros alegóricos. Contudo, para minha surpresa, havia pouca gente trabalhando no barracão e as alegorias já estavam quase todas prontas e cobertas por plásticos. Isso porque escolas de samba de grande porte, como a Mangueira, já desenvolveram há alguns anos um sistema de gestão e de logística que faz com que a produção dos carros e adereços do desfile fiquem prontos com mais antecedência e sem atrasos que possam vir a prejudicar a pontuação da escola no desfile.

Passado o carnaval, retornei ao barracão da Mangueira para entrevistar justamente o principal escultor de alegorias da escola, mas este teve um problema de saúde e precisou ausenta-se, não sendo possível eu fazer a entrevista. Então visitei o barracão, agora com mais liberdade, e vi os carros alegóricos de perto (já eu que tinha visto o desfile da escola apenas

pela TV) e fui para o escritório da diretoria entrevistar o Moacyr Barreto. Nesta conversa, Moacyr me relatou como se dá o processo de *criação de um carnaval* em uma escola de samba, desde a escolha do enredo até a criação do samba, que se dá meses depois do desenvolvimento do enredo escolhido, já com pesquisas e escolhas estéticas definidas. O enredo é definido ainda no início do primeiro semestre, mas o samba-enredo é selecionado, via um concurso de compositores, apenas no segundo semestre, quando os integrantes da escola inteira já receberam formação para o entendimento do enredo. Os sambistas recebem informações históricas e sociológicas.

Nessa conversa pude entender também como se dá a organização do desfile e como são estruturadas as alas por setores, de forma que cada setor seja responsável por contar uma parte do enredo, que é sempre finalizado por um carro alegórico. Moacyr me orientou a estudar o *Abre Alas*<sup>11</sup>, que é a publicação produzida todos os anos, com o roteiro de apresentação de cada escola de samba, em dois volumes (de acordo com o dia do desfile), na qual é possível ter todas as informações sobre a produção dos desfiles, desde a escolha do enredo até a ordem de apresentação de cada setor e ala, incluindo toda a bibliografia e referências pesquisadas, assim como os croquis de figurinos e alegorias. A publicação feita pela LIESA (Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro) reúne o Abre Alas de cada escola de samba. O estudo dos *Abre Alas* foi muito interessante para a experimentação que começo a propor-me neste trabalho, em que quero trazer a dinâmica do desfile para a estrutura da peça.

Acredito que essa foi a melhor contribuição que a visita ao barracão da Mangueira trouxe para a pesquisa, embora tenha ficado acertado que eu poderia fazer nova visita para tentar entrevistar o escultor de alegorias.

## **6. Pontos de estudo retirados da tese *O pensamento dramaturgico de Augusto Boal da pesquisadora Paula Chagas Autran.***

Passado fevereiro, comecei finalmente a ler a tese da pesquisadora Paula Autran enquanto seguia na reorganização do novo escritório da minha produtora, que antes de completar seis meses de reaberto teve que ser fechado devido ao decreto de estado de calamidade pública, sancionado no dia 16/03/2020 pelo governador do Rio de Janeiro, em virtude da pandemia de Covid-19. Apesar de todos os acontecimentos que se seguiram, como cancelamentos de

---

<sup>11</sup> Exemplo de *Abre Alas* > Publicação sobre o primeiro dia do desfile do Grupo Especial de 2020: <https://liesa.globo.com/downloads/carnaval/abre-alas-domingo.pdf>

apresentações de novos trabalhos que eu havia conseguido levantar em 5 meses de produção, fui retornando as leituras.

### **O que a tese aborda:**

A tese de Autran apresenta o trabalho didático desenvolvido por Augusto Boal na Escola de Arte Dramática (EAD), entre os anos de 1960 e 1968, para a criação de textos dramaturgicos, tendo como base as experiências desenvolvidas por Boal nos Seminários de Dramaturgia do Arena entre 1956 e 1958. Conforme informações presentes no resumo da tese, a pesquisa mostra que:

Na EAD, Boal estabelece uma didática inovadora – como já havia ocorrido no Arena, com o ineditismo da pesquisa laboratorial que instituiu por lá após retornar dos Estados Unidos, onde estudou em Columbia – que consistia em ministrar aulas práticas e teóricas e incluir a vida cultural da cidade na sala de aula. O presente trabalho se baseia em anotações das aulas de Boal, material inédito que nos foi cedido pelo dramaturgo Lauro César Muniz. Analisa e reflete sua prática didática em contraste com demais escritos de Boal, principalmente o livro *Teatro do Oprimido*, no qual ele faz uma espécie de síntese das aulas ministradas na EAD. (2018, p.8.)

Após uma boa contextualização histórica sobre os caminhos da formação do Boal como dramaturgo e diretor, passando por sua chegada ao Teatro de Arena, a criação do Seminário de Dramaturgia e as aulas no curso de dramaturgia da EAD, criado após as experiências no seminário do Arena, Paula Autran apresenta a forma como Boal analisou as poéticas de Aristóteles, Hegel e Brecht, em seu caminho para a formulação de um sistema próprio de trabalho para o grupo. Esse sistema de trabalho, que receberá o nome de Sistema Coringa, será a base do pensamento para a criação da poética do Teatro do Oprimido.

A compreensão desse caminho ficou mais clara para mim depois que eu fui direto ao livro do Teatro do Oprimido e li o as exposições teóricas do Boal sobre sua leitura crítica das poéticas acima citadas, quando ao tentar estabelecer a estrutura da peça *Valei-me Deus, eu ardo!*, esbarrei na dificuldade de levar adiante a ideia de conduzir as cenas com a mesma dinâmica de um desfile de escola de samba, sem estabelecer um conflito específico. Apesar de não haver na abordagem do Boal um interesse em abolir o conflito, muito pelo contrário, há uma refinamento da apresentação desse elemento, de forma que ele possa ser compreendido pelo espectador (palavra estudada, questionada e desmontada por Boal: espect-ator) de forma analítica e contextualizada nas questões sociopolíticas de forma infraestrutural, o modo como

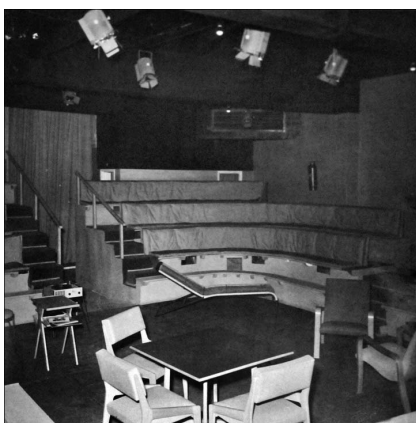
ele apresenta os procedimentos para a criação do Sistema Coringa, com uma linguagem absolutamente científica, serviu-me como orientação para a tentativa de criar meus próprios procedimentos no meu processo de criação.

Antes de seguir a explanação desse processo de aproximação de procedimentos, quero ainda ressaltar uma observação que Paula Autran faz em sua tese, sobre a relação entre escolhas técnicas e estéticas e o espaço físico de criação teatral.

### **Como o espaço influenciou o trabalho criativo e didático de Augusto Boal no Teatro de Arena.**

Ao ler os primeiros capítulos da tese, em que Autran faz uma introdução histórica de como Boal chega ao Arena - tendo sido convidado para atuar como encenador - que tipo de espaço físico encontra e em que momento sociopolítico inicia o trabalho dos laboratórios de pesquisa, (seja de atuação, encenação ou de dramaturgia) um elemento se mostra determinante para as escolhas e as descobertas que faria, *o espaço*.

O teatro do Arena tinha 25 metros quadrados de área de ação. Boal, que vinha de uma formação norte americana em dramaturgia, tendo acompanhado o nascimento das primeiras turmas da *Actors Studio*, ou seja, que chega com um olhar para a atuação baseado em Stanislavski e, por tanto, traz na mala o desejo de montar textos realistas, encontra de cara um palco que não lhe permitirá um recorte real da vida cotidiana na encenação. Não será possível montar uma sala de estar ou uma cozinha num retângulo de 25m quadrados.



Além disso, a arena pede um tipo de atuação específica, muito próxima do público, na qual o ator é visto e ouvido de diferentes ângulos, que se multiplicam ainda mais quando este se move. A famosa quarta parede não está mais delimitada por uma boca de cena, mas sim pela

própria atuação e pelas escolhas da encenação, que definitivamente não tem como ignorar o público. Ou seja, mesmo a ideia de uma quarta parede total não consegue sustentar-se no movimento da arena.

Por que esta informação se torna importante neste relatório? Porque parece-me claro que o tipo de metodologia desenvolvida para a análise e ensino de uma dramaturgia brasileira, desenvolvida por Boal, além dos fundamentos teóricos que alimentaram sua formação, teve a ver com as experiências vividas pelo grupo neste espaço, com estas proporções. Ou seja, o **espaço determinou uma forma que precisou buscar seu conteúdo próprio.**

Não à toa Paula Autran dá como título para o primeiro capítulo da tese a frase *Uma visão dramaturgica em movimento*, e nele faz uma afirmação que considero fundamental para se compreender que tipo de *casamento* entre Stanislavski e Brecht foi realizado por Boal e pelo próprio Arena, por causa da realidade espacial do grupo, além, claro, dos pensamentos filosóficos e políticos que começavam a borbulhar, via o teatro estudantil, no Brasil (com recorte para São Paulo) do fim dos anos 1950, a afirmação que:

Na medida em que as “alterações de espaço provocam profundas alterações de significado”, é importante assinalar que o espaço do Arena — pequeno e refratário às grandes cenografias — como que impunha um padrão anti-ilusionista da encenação (e nesse sentido épico), pela intimidade da relação entre palco e plateia e pela ausência de cenários figurativos. Desse modo, a tendência à linguagem realista dada pela escolha do repertório era como que contrabalançada pelas supressões épicas de encenação em formato de arena, numa espécie de distanciamento constitutivo que necessariamente exigia do ator uma nova postura em cena. (2018, p.23)

Se a realidade espacial exigia do ator uma nova postura em cena, também exigiu uma dramaturgia que sustentasse e alimentasse essa nova postura. O embate acima descrito entre textos realistas e atuação/encenação que a arena pedia, além da influência que Boal trazia de sua vivência em grupos de pesquisa nos EUA (sem esquecer sua formação em química, com pós-graduação em petróleo), fez com que o grupo assumisse um caminho de criação laboratorial, tendo em vista o desejo de se pensar um teatro que pensasse o Brasil. Vale lembrar que Brasília estava em plena construção e a busca pela tão sonhada reafirmação de

uma identidade nacional, alavancada pelos Modernistas nos anos de 1920, estava outra vez em alta.

Como considero a questão do espaço de encenação um fator muito importante para a criação dramática, antes de anotar em que ponto do texto da peça estou neste momento, quero dar um pequeno salto da tese de Autran até um ensaio de Walter Benjamin, citado por ela, que me trouxe uma compreensão diferente do **Teatro Épico** desenvolvido por Brecht, o ensaio *Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht*.

Neste ensaio eu pude compreender melhor dois pontos que tem a ver com o movimento que começa a se desenhar para mim na escrita do *Valei-me Deus, eu ardo!* Primeiro a relação entre espaço de execução de um espetáculo e sua função social e o entendimento de que o teatro épico desenvolvido por Brecht não é simplesmente um teatro narrativo, ou seja, um teatro em que os atores narram acontecimentos para o público, quebrando a quarta parede e se afastando do personagem, mas sim um teatro gestual, no qual gestos de personagens são emoldurados, sendo recortados do fluxo do drama, por interrupções previstas no roteiro. O que para mim salta neste momento é o fato de eu ter entendido que o vai marcar o teatro épico não é a presença da narrativa em si, mas seu caráter em quadros e o uso do palco como galeria de exposição, como exposição de fotografia. Na faculdade de interpretação eu já tinha experimentado isso pela via do trabalho do ator, para estudar Nelson Rodrigues. Então não é que a questão técnica me seja nova, o que é novo para mim é pensar que isso se dá pela falência de um tipo específico de espaço cênico. E é esse o ponto, como dramaturga, que me interessa observar agora. Será que o texto que estou escrevendo, no qual estou levantando informações sociopolíticas que estão na base dos problemas sociais brasileiros, num momento em que a cultura do país está sendo atacada por um pensamento retrógrado, de características religiosas importadas dos EUA, que demoniza tudo que vem das nossas raízes indígenas e africanas, pode ser apresentado nos mesmos moldes do teatro tido como comercial, por exemplo? Já que as denominações religiosas neopentecostais há décadas ocuparam palcos de antigos cinemas e realizam cultos com danças, vídeos e dramatizações. A decadência da forma de ocupação artística desses espaços, não terá contribuído para esta apropriação? Penso nisso ao ler no ensaio de Benjamin:

(...) O que está acontecendo é o desaparecimento da orquestra. (...) O palco ainda ocupa na sala uma posição elevada, mas não é mais uma elevação a partir das profundidades insondáveis: ele transformou-se em tribuna. Temos que ajustar-nos a essa tribuna. Esta é a situação. Mas, em vez de leva-la em conta, a atividade teatral prefere encobri-la, como tem

feito em outros casos. (...) “Essa falta de clareza sobre sua situação, que hoje predomina entre músicos, escritores e críticos, acarreta consequências graves, que não são suficientemente consideradas. Acreditando possuir um aparelho que na realidade os possui, eles defendem esse aparelho, sobre o qual não dispõem de qualquer controle e que não mais, como supõem, um instrumento a serviço do produtor, e sim um instrumento contra o produtor.” Com essas palavras, Brecht liquida a ilusão de que o teatro se funda na literatura. Isso não é verdade nem para o teatro comercial nem para o brechtiano. O texto tem uma função instrumental nos dois casos: no primeiro, ele está a serviço da preservação da atividade teatral e no segundo, a serviço de sua modificação. Em que sentido podemos falar de modificação? Existe um drama para a tribuna, já que o palco se converteu em tribuna, ou como diz Brecht, para “institutos de propaganda”? E, se existe, quais suas características? Um “teatro contemporâneo” (Zeittheater) sob a forma de peças de tese, com caráter político, parecia ser a única forma de fazer justiça a essa tribuna. Mas, qualquer que tenha sido o funcionamento desse teatro político, do ponto de vista social ele se limitou a franquear ao público proletário posições que o aparelho teatral havia criado para o público burguês. (7ª edição, p.78)

Dentro de um estudo de experimentação sobre um procedimento de escrita dramática, essa reflexão e discussão sobre o próprio espaço de acontecimento da cena como fator determinante para o tratamento do seu conteúdo, revelou-se para mim como mais uma ferramenta para a possibilidade de tentar criar um texto teatral sem conflito central. Ou seja, tentar alcançar um tipo de dramaturgia que siga o fluxo do desfile de escola de samba, ou seja, um texto teatral que, assim como afirma Walter Benjamin, esteja a serviço da sua modificação para conversar com este tempo presente. E o tempo presente no Brasil parece pedir um retorno à alegria que vem do fluxo das festas que estão na sua base cultural. Pode ser que alguém me pergunte: Uma dramaturgia em fluxo de desfile, como num cortejo? Já não eram assim os ditirambos? Em parte sim. A diferença é que no meio há uma construção cultural e histórica chamada *Carnaval Brasileiro*.

Durante as leituras dos textos do Boal, do Walter Benjamin, do Brecht e mesmo do Brook e a tese de Eliane Tejera, me veio a dor de perceber que em meio a tanto debate sobre as estruturas sociopolíticas e o teatro, a maior parte da produção teatral brasileira, ou quiçá internacional, estão presas às formas do teatro burguês, assim como a própria escola (escola no sentido geral) também está. Aí dá uma vontade enorme de explodir tudo, de ir para a rua, de só fazer teatro evento (que é um tipo de teatro que tenho pensado muito), de acreditar que o único teatro que ainda vale a pena é o teatro comunitário, comunidade. Mas preciso reconhecer que eu gosto do espetáculo. O espetáculo ensaiado, com atores vivendo lindos processos de pesquisa, com figurinos mágicos e lúdicos sendo criados para serem vividos em cenários que nos fazem brincar de outras terras e outros mares. Tudo gerando material que

futuramente será descartado. Até quando tudo isso será sustentável? Como lidar com esse fastio que é trabalhar para salas que seguem sendo ocupadas por uma parcela pequena da sociedade? Acredito que fugir da produção ou da criação não seja a solução, se é mesmo o teatro o que se quer fazer na vida, mas estar acordado e ter coragem de seguir o movimento do tempo presente. Aliás, exortação que Boal faz em diferentes textos, como nesse trecho do *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*:

A realidade estava e está em trânsito; os instrumentais estilísticos, perfeitos e acabados. Queríamos refletir sobre uma realidade em modificação, e tínhamos ao nosso dispor apenas estilos imodificáveis ou imodificados. Essas estruturas reclamavam sua própria destruição, a fim de que não destruíssem a possibilidade de, em teatro, surpreender o movimento. E queríamos surpreendê-lo quase no dia a dia – teatro-jornalístico. (1ª edição, ed.34, p. 184)

Além disso, neste mesmo livro escrito em 1975, no exílio ainda em Buenos Aires, Boal é generoso ao afirmar que o problema das salas vazias não era só uma questão do tipo do teatro que estava sendo realizado, mas também tinha a ver com o reflexo direto da política econômica nos diferentes setores da sociedade. A ação da inflação como política financeira favorável a determinados grupos e áreas da economia, na visão de um governo ditatorial, foi minando as poucas conquistas econômicas de uma população já marcada pela desigualdade e pela exploração da força de trabalho, oriundas de uma raiz escravagista.

O que está acontecendo com o teatro brasileiro no momento não difere do que acontece com os demais setores da atividade nacional. E, da mesma forma que as falências e concordatas de tantas indústrias e comércios não se explicam pela qualidade do produto que fabricavam ou vendiam, também a falência teatral não se explica pelo valor ou características estéticas das peças apresentadas. Bons ou maus produtos, industriais ou estéticos, encontravam antes compradores que hoje já não compram. (1ª edição, ed.34, p. 174)

Ou seja, há espaço para todo tipo de teatro, se houver recursos financeiros para todos os tipos de atividades socioeconômicas, incluindo o teatro. Ao ler o relato de Boal de 1975, eu poderia dizer que estamos vivendo a repetição disso no Brasil, agora em 2021, com a subida ao poder de um governo de direita, profascista e saudosista da ditadura militar, que novamente opta por uma política econômica focada na venda de commodities, que provoca a volta da inflação, arrochos salariais, redução de direitos sociais e desvalorização da moeda nacional.

Contudo, há ainda um agravante. A crise gerada pela ditadura militar nos anos 60 e 70, resultou no atraso e no afastamento do público do teatro, ainda mais com o advento da televisão, que ocupou com mais força e melhores meios de produção o lugar do teatro burguês, e não houve tempo hábil para ser sanada após a redemocratização. Os investimentos em cultura nos trinta anos subsequentes a reabertura democrática não veio livre dos efeitos do pensamento neoliberal, que ainda manteve arrochada a vida financeira de boa parte da população, gerando inclusive perda de poder aquisitivo de alguns grupos sociais, como professores, servidores da saúde e aposentados. A ruptura com o prazer do encontro em espaços públicos de cultura, como o teatro, que não estava ainda sanada dos traumas da ditadura, sofreu também o baque do aumento da violência nas grandes cidades, resultado do aumento da pobreza, da precarização dos serviços públicos e da impunidade aos militares e policiais criminosos que operaram ações de morte e tortura durante os anos de chumbo, e que acabaram por criar, de um lado, grupos paramilitares/milicianos que dominam territórios urbanos, e por outro, facções criminosas alimentadas pelo tráfico de drogas, que por sua vez também gera lucro para instâncias de poder militar e civil, que também ocupam territórios urbanos.

Para completar, o cenário descrito acima foi atravessado pela chegada das seitas neopentecostais (de influência norte-americana), que ocuparam, sobretudo, nos bairros mais pobres a ausência de manifestações culturais, sufocadas pela força bruta da ditadura. Nas igrejas neopentecostais há uma forte presença da música espetacular, com estética *neogospel* e com muito investimento técnico e de equipamentos, dentro de um ambiente comunitário, protegido pela partilha da vida cotidiana e por ninguém menos que Deus. Um Deus neoliberal, que promete conquistas individuais desde que o crente seja fiel aos seus mandamentos, mas que também oferece o glamour de um espaço com mais dignidade do que a viela de casas com esgoto ao ar livre. Aqui chamo atenção para um ponto importante, a sensação de dignidade que a vida comunitária, iluminada pela partilha de bens culturais em comum, manifestada pelas linguagens artísticas, foi ocupada pelas manifestações culturais realizadas nas seitas neopentecostais. Então, só dizer que as igrejas evangélicas estão alienando a população brasileira não vai resolver a gravidade da questão. Porque o discurso apenas não modifica a marca indelével deixada pela experiência estética que produz a sensação de dignidade. Basta lembrar dos pais de família humilhados pela pobreza na Alemanha antes da Segunda Guerra Mundial, que sentiram o impacto da sensação de dignidade em seus próprios corpos ao vestirem uniformes elegantemente desenhados. Os discursos contra as ações

nazistas não superaram o sonho de se viver dignamente diante da realidade de se estar com a cara constantemente mergulhada no próprio esgoto.

Fazer esse rápido balanço da situação atual, com uma breve exposição de alguns fatos históricos, abordando questões socioeconômicas, para seguir na observação sobre a realidade da ocupação dos espaços de cultura, mas especificamente os teatros, nesse estudo sobre procedimentos de criação de estruturas dramáticas se fez necessário para chegar em outro elemento que se mostra muito importante e caro tanto para Brecht, quanto para Boal, em suas propostas de poética: a tomada de consciência. Eis a questão que ao meu ver vai conduzir apaixonadamente o trabalho desses dois autores e pensadores do teatro. Questão ou tema, que já estava esboçada ou seria melhor dizer *dominada* em Aristóteles e Hegel, mas que parece ser quase que disputada, amada e sonhada por Brecht e por Boal, mantendo-nos neste grupo de pensadores. Acontece que a tomada de decisão parece se tratar de um tema mais árido e mais duro, porque não dizer cruel, do que parece. E mesmo que Brecht tenha percebido isso através do estudo do gesto contraditório, ou seja, o gesto que revela necessidades contraditórias presentes na realidade de uma personagem, que tem haver também com o que Boal explica no livro *200 exercícios para atores e não atores*, quando fala que a ação dramática deve ser tratada como uma contradição de necessidades sociais, levanto aqui uma questão que é possível de ser observada neste momento, em tempo real, no panorama político do Brasil de 2021: O discurso, mesmo revestido de debate analítico, não garante a mudança de *status quo* diante da vontade do outro. Para usar os termos da poética desenvolvida por Boal, *da vontade do oprimido*. Não quer dizer que eu esteja invalidando o debate e a análise, muito pelo contrário, como educadora sou apaixonada pelas discussões sobre qualquer assunto. E como eu ressaltai acima, citando Boal, uma descoberta ou criação não invalida a outra, o que quero registrar aqui é apenas a minha observação de que se o discurso não estiver permeado por uma experiência estética comunitária e dignificadora, ele pode ser facilmente cooptado. Coisa que aliás tenho certeza que Boal sabia, tanto que acho sua escrita sempre impecável no desejo de dar o melhor ao povo brasileiro, e digo melhor no sentido de: de boa qualidade. Sem preguiça, sem subestimar a capacidade de quem quer que fosse.

Voltando à tomada de decisão, penso neste tempo de pandemia, com um grande número de pessoas duvidando da vacina, o que em si mesmo não é um problema, já que realmente ninguém é obrigado a acatar uma orientação do Estado porque sim. Mas o que chama a atenção é a desconfiança disseminada contra o pensamento científico, justamente num cenário

político mundial em que movimentos autoritários tentam ocupar instâncias de poder em todo o mundo. Aqui no Brasil, a desconfiança em relação as artes, a cultura e a educação, já havia vinha sendo disseminada antes, e foi uma das alavancas que ajudaram na eleição de Bolsonaro. A ideia de que a cultura e a escola levam crianças e famílias a danação moral e espiritual, chegou a produzir frases como *Protejam as nossas crianças* em pleno ano eleitoral. Mas um dos golpes mais fatais veio da frase: *A esquerda domina a narrativa para contar do jeito deles os fatos históricos*. Hoje vê-se líderes de seitas neopentecostal usando o termo *narrativa* a torto e a direita, assim como o próprio Bolsonaro. Certo dia, o taxi em que eu estava, próximo ao Centro do Rio de Janeiro, parou perto de duas jovens na faixa etária entre 15 e 17 anos, aparentemente moradoras de alguma *favela* da cidade, que pareciam estar numa discussão política, na qual uma respondeu para a outra: *E se o que foi ensinado antes não era um discurso de dominação e agora é que estamos conhecendo os fatos?* (Escrevo usando palavras que se aproximem do que eu ouvi, mas a palavra discurso estava lá.) Ou seja, parece que não é exatamente a falta de debate, ou de discussão, ou mesmo de análise que está em falta no país. Até porque as questões econômicas que contribuem para os entraves no desenvolvimento humano e social do Brasil, não são causadas apenas por eleitores de Bolsonaro. Parece que, como dizemos por aqui, “o buraco é mais embaixo”. Ou seja, segue mesmo sendo na raiz, e *Vamos precisar de todo mundo, pra banir do mundo a opressão*, como está na canção de Beto Guedes, porque até os termos **narrativa**, **discurso**, **análise crítica** e **tomada de decisão** já foram contaminados pela estética neopentecostal e neoliberal. Dá a sensação de que o fenômeno do fascismo, que sempre se aproveitou das paixões, está agora se aproveitando das narrativas e transformando as pessoas em cínicas. Ou será que sempre foi assim?

### **Testar um novo procedimento:**

Lendo toda a explanação de Boal sobre o Sistema Coringa, além de começar a compreender a sua estrutura, que até então ainda era desconhecida para mim, embora eu usasse termos como o *coringar* para resolver problemas de elenco numa peça (o que certamente chegou até mim por diferentes formas, incluindo cursos de teatro em paróquia no tempo da adolescência, o que mostra a capilaridade do trabalho de Boal dentro do teatro amador e comunitário) eu pude através das comparações que ele faz com as outras poéticas, pensar sobre o que quero propor de experiência estrutural ao usar como base para a construção de um texto dramático o

fluxo de um desfile de escola de samba. E acho que nisto consiste o fechamento da minha jornada de estudos neste mestrado, o aprendizado, como dramaturga, de como melhor me apropriar de diferentes poéticas para analisar ou criar textos de teatro (ou mesmo de outros gêneros) a partir do lugar e do tempo onde me encontro como ser humano e como ser social. Começo a compreender que as poéticas são conhecimentos estáticos, referentes a um tempo específico, e que por tanto pode-se e deve-se conhecê-las para se saber o que já foi produzido, sabendo que essa compreensão não pode ficar apenas no nível de um domínio técnico para o ofício da escrita, mas deve também servir de base para o surgimento de novas poéticas que respondam melhor ao movimento das épocas e das vidas.

Devemos responder com formas novas aos novos desafios da realidade.<sup>12</sup> (1979, p.15)

A leitura que Boal faz da poética de Aristóteles, revelando o seu sistema coercitivo, de forma profundamente didática e absolutamente repleta de referências de outros autores do mesmo período (confirmando seu caráter de leitor e pesquisador disciplinado), libertou meu olhar para a leitura de qualquer tipo de texto, liberdade esta que eu acreditava já possuir devido a minha formação pedagógica iluminada por Paulo Freire, como um presente a mais, e luminoso, nesta jornada. São por momentos assim que estudar e reestudar um assunto nunca pode ser visto como coisa banal. Ler a análise de Boal sobre a Poética de Aristóteles ocasionou o click, a girada da chave, que eu precisava para abrir a minha caixa particular de procedimentos de pesquisa, meu laboratório pessoal, para experimentar concretamente o que ainda está no campo da intuição. Talvez eu tenha até chegado atrasada a este lugar, mas enfim cheguei.

Seguindo a esta análise, Boal nos leva, através do seu livro *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas* (1975), em um passeio pelo desenvolvimento da dramaturgia ocidental, da Grécia até Brecht, dando ênfase na comparação entre as poéticas desenvolvidas por Hegel e Brecht em relação a Aristóteles, para então apresentar o passo que ele escolhe dar através do Sistema Coringa, que vai ser a base da poética que ele constituiu, via o trabalho coletivo junto com o Teatro de Arena, a poética do Teatro do Oprimido.

Aqui vale ressaltar que Boal deixa claro que na busca coletiva do Arena na criação de uma produção teatral brasileira para os brasileiros, que ele divide em três fases, sendo a terceira justamente a criação do Sistema Coringa, como tentativa de sintetizar as fases anteriores, não quer dizer realizar um descarte do que foi criado ou sistematizado até então, mas sim a necessidade de responder a um desejo de experimentar a quebra ou desmonte de um tipo de teatro que não atendia mais às questões

---

<sup>12</sup> Boal, Augusto. *200 exercícios e jogos para o ator e não ator com vontade de dizer algo através do teatro*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1979. Página 15

imediatas do momento histórico em que o grupo se encontrava. Uma luta contra o teatro pelo teatro, como esclarece seu filho, Julián Boal, no posfácio da edição de 2019, lembrando que também isso não era algo novo, para desenvolver a capacidade de analisar o que veio antes de forma crítica, sendo também produtor de novas formas de criação a partir de seu próprio lugar no planeta. E se tratando de disputa cultural dentro da divisão geopolítica do mundo, isto não é pouca coisa para quem vive em um dos países mais ricos do mundo, em recursos naturais, e ao mesmo tempo um dos mais desiguais na distribuição da riqueza proveniente desses recursos. Desigualdade esta que é fruto de uma construção de pensamento com tristes e profundas raízes históricas. Essa ressalva fica claro nesta afirmação:

O teatro moderno tem enfatizado em demasia a originalidade. As duas guerras deste século, a guerra permanente de liberação de colônias, a ascensão das classes subjugadas, o avanço da tecnologia, desafiam artistas, que respondam com uma chuva de inovações, especialmente formais: a rapidez com que evolui o mundo significa também uma impressionante rapidez com que evolui o teatro. Uma liderança, porém, faz-se entrave: cada nova conquista da ciência fundamenta a conquista seguinte, nada se perdendo e tudo se conquistando. Ao contrário, cada nova conquista no teatro tem significado o arrasamento do já conquistado.

Portanto, o principal tema da técnica teatral moderna ficou sendo a coordenação de suas conquistas, de forma que cada novo produto venha enriquecer o patrimônio existente, e não substituí-lo. E isso deve ser feito dentro de uma estrutura que seja flexível e absorvente de qualquer descoberta e , ao mesmo tempo, imutável e sempre idêntica a si mesma. (1ª edição, ed.34, p.194)

Boal ao desenvolver o Sistema Coringa vai radicalizar, junto com o Teatro de Arena, uma necessidade de estar mais próximo do público através de uma exposição das ferramentas de produção teatral. Ou seja, para além do passo dado por Brecht de, ao interromper a ação dramática, lembrar ao espectador de que ele está no teatro e não na vida real, mesmo que o próprio real seja uma discussão a parte, Boal e o Arena vão querer mostrar como o teatro é feito, para que o público esteja ciente de que também ele está fazendo teatro ao estar ali e, principalmente, fora dali. O que mais tarde vai ser aprofundado e desmembrado em outros sistemas de produção teatral, dentro da poética do Teatro do Oprimido. Uso aqui o termo *radicalizar* sem nenhum peso pejorativo, ao contrário, penso no termo com sua força mesma referente ao significado de raiz. Observo lendo e relendo as explicações de Boal sobre o Sistema Coringa como a vontade de chegar na raiz da construção e formação do povo brasileiro está presente. E neste sentido, percebo, como educadora que sou, com quase 20 anos de salas de aula, que Boal deixou transbordar em suas buscas teóricas e suas práticas duas características marcantes: seu lado cientista e seu lado professor. Lendo a descrição da encenação de *Arena conta Tiradentes* para exemplificar o sistema em processo de experimentação, incluindo avaliações críticas, retornos a procedimentos abandonados, e uma preocupação enorme em sempre deixar claro as

diferenças entre termos, como a diferença entre o que é valor estético e o que é mecanismo do ritual dramático, observo um constante desejo de oferecer formação.

Aí lembro da crítica que ouvia de um colega, na faculdade de teatro, sobre o Teatro do Oprimido (que naquele momento eu achava que era só uma técnica de encenação), como sendo muito didático. Agora lendo este material eu penso: Ser didático é mesmo um problema? Não há lugar para o didático na arte? Quando a palavra didático virou sinônimo de algo inferior? Será que é porque lembra a escola? Escola é algo inferior? Mas não se preza tanto a educação? Ok, agora sou eu que estou radicalizando. Eu sou uma artista que defende o Ministério da Cultura separado do Ministério da Educação, para que haja diálogo entre áreas, sem que uma fique subjugada a outra. Porém, enquanto lia sobre a descrição de *Arena conta Tiradentes*, fui ler um trecho da peça para entender na prática o que Boal estava explicando, e posso dizer que se as escolas públicas brasileiras adotassem a leitura dessa peça (e de outras do Boal) como material didático, o Brasil estaria neste momento em um patamar sociocultural bem mais elevado, tal a agilidade e inteligência bem humorada do texto, o que faz pensar que uma escola com este *time* de reflexão, elevaria a palavra *didático* a uma categoria mais bem estimada.

Boal esclarece em seu livro que o Sistema Coringa não se trata apenas de um sistema para criar novos textos ou novos espetáculos, mas sim, como qualquer poética, ele também serve como ferramenta de análise ou montagem de peças já existentes, pois o mesmo permite que seja incluído em seu bojo todos os instrumentais de todos os estilos e gêneros. Contudo, independente do texto a ser encenado, o sistema terá um única estrutura de espetáculo, que divide-se em sete partes principais: Dedicatória, Explicação, Episódio, Cena, Comentário, Entrevista e Exortação. Segue abaixo a explicação de cada parte segundo o livro<sup>13</sup>:

- Dedicatória: Todo espetáculo iniciará com uma dedicatória a alguém ou alguma coisa, que pode ser realizada por uma canção coletiva ou por um texto declamado.
- Explicação: Um explicação é uma quebra na continuidade da ação dramática, escrita sempre em prosa e dita pelo Coringa, em termos de conferência, e que procura colocar a ação segundo a perspectiva de quem a conta.
- Episódio: A estrutura geral será dividida em episódios que reunirão cenas mais ou menos interdependentes.
- Cenas: Uma cena ou lance é um todo completo de pequena magnitude, contendo ao menos uma variação no desenvolvimento qualitativo da ação dramática.

---

<sup>13</sup> Para ler sobre o Sistema Coringa diretamente no livro, essa explicação encontra-se nas páginas 197-203, 1ª edição, ed.34.

- Comentários: Ligam as cenas ilusionisticamente e são escritos preferencialmente em versos rimados, cantados pelos corifeus ou pela orquestra ou por ambos. Pode-se constituir também pela simples enunciação do local e tempo onde se passa a ação.
- As entrevistas: Não tem colocação estrutural própria e predeterminada, já que sua ocorrência depende sempre de ocasionais necessidades expositivas. (É uma possibilidade de se ouvir o personagem.)
- Exortação: A última “porção” da estrutura do espetáculo consiste na exortação final, em que o Coringa estimula a plateia segundo o tema tratado em cada peça.

Além dessa divisão em etapas do processo de encenação, há também a presença do Coringa, que é um elemento do elenco que não encarna nenhum personagem específico, e que se mantém nessa função do início ao fim do espetáculo. É ele quem ajudará a conduzir etapas como as entrevistas e os comentários. Sua presença marca uma proximidade maior com o público do que com os personagens, e pode-se dizer que apresenta um comportamento *dianoético*. Sua atuação se mantém fora da realidade da fábula, ainda que dialogue com ela.

Há também o protagonista, que não é necessariamente o protagonista do texto, mas pode ser outro personagem da fábula da peça, que de acordo com o ponto de vista da montagem passa ser o protagonista, ou a protagonista. Ou seja, depende da ideia que conduzirá o conflito infraestrutural da montagem. Pode-se dizer que apresenta um comportamento *ético*.

Os demais atores do elenco são divididos em dois coros: o coro deuteragonista, que apoiam o protagonista, ou seja, que representam a mesma ideia central da peça, e o coro antagonista, que representam papéis de desapoio a ideia central, tendo cada um seu corifeu. Interessante observar que o apoio ou desapoio dos coros está ligado a ideia central da peça, ou seja, aos conflitos das ideias da peça, não exatamente dos personagens. O que seria a presença do conflito infraestrutural, e não da narrativa em si ou dos personagens. Parece ser importante ressaltar essa observação, embora quem lida com estrutura dramática sabe que ela é uma teia onde os fios não existem desconectados.

A estrutura do Sistema Coringa faz com que o espetáculo se desenvolva em dois níveis: o da fábula e o da conferência.

Ao apresentar as partes deste sistema, pude perceber como o desejo de estar mais próximo do público, de se realizar um teatro que estivesse nas mãos de todos, já se desenhava e levaria a experimentos em que o público passa realmente a interferir na cena. Mas também percebo o desejo de se compartilhar conhecimento, ou seja, há o olhar do educador muito presente, como já citei acima.

Claro que também observei que há um nível de condução de leitura do espetáculo, que é realizada pelo elemento Coringa e talvez isso soe como incômodo para um espectador acostumado a outros modelos de estrutura dramática. Sim, não vou negar que há nisso uma aparente necessidade de um

certo direcionamento político. Contudo, não podemos esquecer que estes espetáculos foram feitos no início dos anos 70, em meio a um dos piores momentos da ditadura militar brasileira. O teatro estava ali em estado de guerra. Inclusive, conforme Boal conta em sua biografia, vai chegar o momento em que eles vão ter que levar armas para dentro do teatro para se protegerem, porque até granada chegou a ser jogada no palco em uma das sessões. Sem contar que o próprio Boal foi sequestrado e torturado. Mas eu também observo que a figura do Coringa está próxima da cultura popular, como os contadores de histórias ou como os atuais MCs do Rap, os famosos mestres de cerimônia. De um modo ou de outro, fica claro o desejo de estar perto do público, e porque não dizer: povo.

Aqui nesse ponto é que começo a pensar na diferença entre esse procedimento e o que a escola de samba me oferece. Sistema Coringa, prevê que a aproximação causada pela exposição dos elementos de produção teatral, provoquem de forma simultânea fruição estética e análise. Para o Arena, nesse momento, era importante o debate dentro da ação dramática, com o público atuando. E aliás, possivelmente não era importante apenas para o Teatro de Arena, mas para o país, sobretudo para todos que estavam tentando sobreviver e que estavam sendo silenciados. Devia ser insuportável a solidão dos atores em cena, sem ouvir e ver que o público estava com eles e eles estavam com o público. Nesse sentido o grupo estava afinado com a realidade ao redor, ou seja, com o *espírito do tempo*. Sindicatos se organizavam. Se organizavam movimentos sociais e grupos de resistência contra a ditadura. Até em parte da Igreja Católica, grupos se organizavam em torno de uma nova possibilidade teológica de estudo da fé. Uma teologia que fosse libertadora, mais tarde chamada de Teologia da Libertação. Em 1978 Milton Nascimento e Chico Buarque gravariam a canção **Cálice**, que trazia o verso *Pai, afasta de mim esse cálice [cale-se] de vinho tinto de sangue*. Era o momento da fala e até do grito.

A partir dessa melhor compreensão do sistema coringa, tendo em vista o cenário sociopolítico da época, do estudo da estrutura do desfile da escola de samba, que também é produzido em torno de um enredo que trás uma ideia central, mas que possui uma estética própria dessa manifestação cultural que é o carnaval, observei que as propostas de análise política, histórica e econômica não acontecem em torno de um conflito central, mas sim através da apresentação alegórica de fatos históricos ou da biografia de alguma personalidade que seja considerada de importância na sociedade brasileira. O enredo vai contando a história selecionada para estar na avenida naquele ano, abordando conflitos sociais específicos através de construções alegóricas, ou seja, em conjuntos de símbolos e signos plásticos ou musicais, que se derramam num cortejo programado, com fantasias multiplicadas em alas de brincantes, no giro do casal de Mestre Sala e Porta Bandeira, na vestimenta da bateria e em enormes carros alegóricos. Talvez possamos dizer que o enredo, com seus pequenos conflitos, desfila e é celebrado, não discutido ou analisado. A adesão do público vem pelo cantar do samba e pela dança, num pacto de alegria, em que a compreensão da história narrada vem pelo ritual da festa. Ao

contrário do que muitos alegam, não é um tempo de alienação do povo, mas sim um tempo de relação, de atravessamentos do povo. Seja na avenida ou nos blocos de rua, o povo se encontra. Ampliando o caráter de festa da inversão, originário do entrudo ibérico, o desfile da escola de samba parece querer pôr certas coisas no seu lugar certo. Não é apenas o pobre fingindo ser rico, ou o plebeu brincando de ser rei. É o povo, através de uma estrutura de carnavalescos e pesquisadores, reivindicando o direito de também contar sua história. Afinal, embora seja o carnavalesco, que também é povo, que escolhe o enredo de cada ano, é preciso que haja uma adesão de toda a comunidade que sustenta a escola de samba. Os carnavalescos passam, a comunidade fica.

Aqui é preciso deixar claro que não pretendo defender uma visão ingênua da realidade das escolas de samba. É conhecida as disputas internas de poder, que algumas vezes vão parar em páginas policiais. Também já foi documentada a influência, muitas vezes conservadora, de chefes do *jogo do bicho*, em que, no período da ditadura, se mostraram reacionários. Além disso, no nascimento das escolas de samba nem sempre desfile, samba e fantasias estavam organizadas em torno de um único enredo. A própria estrutura da escola de samba foi encontrando a forma a que chegou hoje. Daí eu afirmar que não se trata mais de um tipo de *ditirambo*. Contudo, essas informações não invalidam a força desse espaço de manifestação do poder popular. Já que sendo popular, vem com tudo que há na vida da população, incluindo disputas de poder e exposição a ações de facções criminosas.

Outro ponto muitas vezes debatido é o fato do carnaval ter sido *industrializado* e afastado do povo. Tendo sido fechado em um sambódromo, tornando ser preciso pagar para ver o espetáculo, que antes era gratuito nas ruas. Isso pensando no carnaval em seus desfiles das escolas de samba, porque o carnaval de rua, com seus blocos, segue ocupando os espaços públicos de forma livre e gratuita, apesar de também exigir os trâmites legais de liberação da prefeitura, para uso dos espaços públicos. Também essa espetacularização dos desfiles das escolas de samba, que pediria um debate a parte, revela que esse movimento cultural, que surge no início do século XX, na cidade do Rio de Janeiro, a partir da reorganização de outras manifestações carnavalescas de cortejo, tendo na sua base a ação direta de sambistas, que também estão nesse momento buscando o fortalecimento e o reconhecimento desse gênero musical, revela o entendimento da força dessa organização popular, geradora, inclusive, de um grande volume de recursos financeiros e de movimentação econômica na cidade.

Voltando a apresentação do enredo, que normalmente também tem um protagonista, observei estudando alguns *Abre Alas*, e assistindo a três desfiles no YouTube, que esse protagonista é apresentado e reapresentado de diferentes maneiras, via as alegorias ou vezes incorporado numa pessoa, que vem em destaque em algum carro alegórico (quando o homenageado está vivo, é ele mesmo que vem no carro alegórico), sempre num tom de homenagem, mas também num processo de fragmentação. Ou seja, ele vai sendo apresentado em partes, já que sua história precisa ser contada num espaço de tempo específico, com um número mínimo de alas e carros alegóricos exigidos, e com

um número mínimo de integrantes por escola de samba. Em outras palavras, seja um acontecimento histórico, um tema ou uma personalidade, ela passa por um processo de fragmentação, que nada mais é do que um processo de *coletivação*. Interessante que enquanto escrevo, me vem à cabeça, não à toa, a referencia do processo antropofágico, já bastante estudado em Cultura Brasileira. De certa forma, o *herói* do enredo é devorado coletivamente, numa manifestação pública e popular, que deixará marcas no imaginário social, através de uma experiência quase catártica. Só que neste caso o que causa um processo de purificação não é o conflito, ou a dor, gerado por um erro, *hamartia*. O que purifica é a festa. Não há pecado a ser expurgado, há relação a ser celebrada. Não há conflito, mas há refrão. Ser devorado pelo samba não é punição, é honra. O centro da homenagem não é o acontecimento ruim, ainda que ele seja citado. O centro do enredo é a vitória, não a derrota. O que de ruim precisa ser citado, é normalmente ridicularizado e transformado em algo menor para ser derrotado. O coro carnavalesco é por natureza anti-trágico. Ele não prepara o público para a ação que virá em seguida. A tarefa dele é um pouco mais exigente. Ele precisa trazer o público junto no tempo da passagem. Não aprender o samba para poder desfilar é falta grave. Não perdoável nem para turistas que compram a fantasia e só aparecem no dia do desfile. Se a câmera da TV pegar integrante de ala sem cantar, o *povo cai em cima*. Por isso o enredo flui na passarela como um rio. É água que batiza e lava pelo movimento da alegria. Nada mais natural, se pensarmos que o samba tem como genitores a parte do povo brasileiro que conheceu o Brasil através dos ferros, da dor, que nunca trouxe nada de bom para esta parcela da sociedade. Então como escolher a dor para ser instrumento pedagógico ou de cura social?

Pode ser que alguém pergunte: Mas se o carnaval tem essa força toda, porque é que a situação das favelas segue sendo tão dura? Talvez porque antes da justiça social e dos serviços públicos, primeiro o carnaval precisou lutar pelo direito à vida. Como a frase da escritora Conceição Evaristo revela: *Combinaram de nos matar, mas nós combinamos de não morrer*. O que não significa que não aconteça uma luta diária por melhores condições de vida nas favelas e nas áreas mais pobres, onde há escola de samba. Muito pelo contrário. Há projetos de ação social e educativa dentro das próprias escolas de samba. Além dos serviços públicos que foram chegando e organizações e movimentos sociais dentro das comunidades.

Voltando ao tema da experiência estética que produz a sensação de dignidade, os desfiles das escolas de samba fazem parte dessa categoria. Não à toa, quando um dos líderes da maior seita neopentecostal do país, a Universal do Reino de Deus, chegou à prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, um dos seus maiores focos de perseguição foi contra os desfiles das escolas de samba e o próprio carnaval. Passou quatro anos alegando que o desfile trazia prejuízos para a cidade, mudando valores e números a cada declaração. Alegando que o desfile desviava recursos que poderiam ser usados nos hospitais. Acusação que além de ser mentirosa, nunca chegou a afetar, de fato, a reputação

dos desfiles. Ao contrário da reputação do prefeito que ficou ainda pior, ao fim de seu mandato, quando, além de derrotado nas urnas, foi preso por esquemas de corrupção.

Então, neste estudo inicial das estruturas dos desfiles, dois elementos da estrutura dramática clássica, ou seja, aristotélica, sobressaem para serem cotejados durante a minha exposição de procedimento de estruturação do *Valei-me Deus, eu ardo!*, a luz das leituras dos processos de pesquisa de Augusto Boal: o herói (protagonista) e a catarse.

## 7 . Levantando a proposta de estrutura para *Valei-me Deus, eu ardo!*

### O Abre Alas da Viradouro e a primeira cena.

Para compreender a estrutura dos desfiles li, entre outros, o *Abre Alas* da Escola de Samba Viradouro<sup>14</sup>, do qual fui retirando uma lista de elementos e observações:

- A primeira coisa a ser definida é o enredo, que é explicado a toda escola.
- Depois acontece a defesa do samba, que vai defender o enredo.
- A apresentação do enredo se dá através de uma narrativa histórica, narrada em primeiro lugar pelo samba e em seguida pelo desfile da Escola de Samba.
- O enredo é apresentado por meios de *setores*, cada um formado por alas, tripés, alegorias (carros alegóricos), bateria e as atuações em solo e duplas, como a Porta Bandeira e o Mestre Sala, e os passistas. Nos carros alegóricos também há a presença dos *destaques*, que vestem fantasias que representam signos específicos do enredo. Assim como também há a presença de pessoas dançando nos carros alegóricos. Não há número máximo ou mínimo de alas, mas há alas obrigatórias, como a ala das baianas e a bateria, e entre as atuações solo, é obrigatório haver o casal de Porta Bandeira e Mestre Sala. O primeiro setor, que abre o desfile, trás sempre a *Comissão de Frente*, um tipo de ala que a princípio era formada por integrantes bem vestidos que vinham à frente abrindo o desfile da escola. Aos poucos essa ala passou a ser coreografa, trazendo figurinos lúdicos, e hoje também apresenta o uso adereços e até de um tripé (um tipo de alegoria menor), acabando por se tornar uma das atrações principais do desfile.
- O desfile da Viradouro homenageou as **Ganhadeiras de Itapuã**, mulheres que formaram um grupo sociocultural, nascido no bairro de Itapuã, Bahia, que realiza apresentações cênicomusicais, com um repertório de cantigas, *sambas de roda* e performances teatrais que contam

---

<sup>14</sup> O link para a leitura do *Abre Alas* da Viradouro encontra-se na bibliografia.

as histórias e memórias das antigas lavadeiras de roupas da Lagoa do Abaeté. O grupo é formado por senhoras cantadeiras, ganhadeiras e lavadeiras, herdeiras da tradição das antigas lavadeiras de ganho ou *ganhadeiras*. As ganhadeiras de Itapuã fazem referência direta às mulheres que desde o século XIX e início do século XX, faziam *lavagem de ganho* ou saíam com seus balaios a pé para vender peixe e quitutes pela cidade e assim ganhar o sustento da família. Ainda no século XIX essa atividade de ganho (à parte do trabalho escravizado) também permitiu que essas mulheres juntassem dinheiro para a compra de cartas de alforria. Ao apresentar a história das Ganhadeiras, também é apresentada uma crítica social, que nesse caso traz uma proposta de redenção, presente no refrão:

2x Ó, mãe! Ensaboa, mãe!

Ensaboa, pra depois quarar.

2x Ora yê yê ô oxum! Seu dourado tem axé

Faz o seu quilombo no Abaeté

Quem lava a alma dessa gente veste ouro

É Viradouro! É Viradouro!

- A crítica social é apresentada sem a presença do conflito entre os integrantes do desfile. Todos estão a serviço da narrativa escolhida. Só vai para a avenida a defesa de algo. Mesmo que a crítica social seja pesada ou se há alguma figura política criticada, o carnaval não para nela. Não discute com ela. Faz a denúncia, ou o deboche, e segue com o desfile.

- O carnaval consegue apresentar a tragédia brasileira com otimismo. Como dizia Paulo Portela, um dos sambista fundadores da Escola de Samba Portela: *O samba vai em frente*.

- Vendo o desfile da Escola de Samba Beija Flor, de 1989, no YouTube<sup>15</sup>, observei a presença das mulheres seminuas nos desfiles, ou como nesse de 1989, em que o último carro trazia uma mulher completamente nua, no topo de uma fonte que jorrava água. Antes eu via essa presença da nudez feminina como uma exploração do corpo *sexualizado* da mulher. Contudo, percebendo a forte presença de figuras femininas, ligadas às religiões de matriz africana, sendo homenageadas nos enredos (até porque cada escola de samba é consagrada a um orixá), comecei a ver essa presença da nudez feminina como uma manifestação de poder da mulher e das entidades femininas. Mesmo sabendo que o carnaval é uma festa que estimula a liberação sexual e que também há machismo dentro das escolas de samba, quem quer que tenha visto

---

<sup>15</sup> O link do vídeo do desfile de 1989 da Beija-flor encontra-se na bibliografia.

uma passista de perto, em todo seu esplendor, percebe que há ali um tipo de poder que precisa ser respeitado.

O samba da Viradouro acabou vindo ao encontro da temática do meu projeto, ao trazer a imagem da mãe Óxum, orixá feminino das águas doces, ligada as chuvas, aos rios e as cachoeiras. Ela é a protetora das Ganhadeiras de Itapuã, que exerciam o serviço, entre outros, de lavar as roupas na Lagoa do Abaeté. O refrão começa pedindo que a mãe ensaboe algo que não é especificado, para que depois seja quarado. Segue numa saudação a Oxum e afirma que quem lava a alma dessa gente veste ouro (amarelo), cor de Oxum. O pedido é claro: Que a mãe venha lavar as manchas da raiz escravagista. A mãe quem vem da cultura negra, que quer seu lugar de respeito e direitos nesta nação. Quem poderá dizer que esse povo que canta está alienado? A Viradouro ganhou o carnaval de 2020 e o Brasil que acompanhou o carnaval, conheceu esta história e a crítica social em meio a festa.

Nesse ponto de leituras e de experiências, resolvi iniciar a escrita da peça. O desfile sobre as ganhadeiras trazia como *comissão de frente* uma ala de mulheres coreografadas, com uma dança dramatizada como se lavassem roupas. Em determinado momento revelavam que por baixo das suas roupas cor de palha, estavam saias douradas. Durante a *evolução*, elas ainda subiam para um *tripé*, no qual havia uma mulher dançando numa estrutura de fonte de água. Nesse momento as paredes dessa fonte desciam, para surgir uma espécie de aquário com uma sereia nadando. Esse efeito, que gerava gritos imediatos no público, se dava nos versos: *Nas escadas da fé / é a voz da mulher*.

Um coro de vozes de mulher me pareceu um bom jeito de começar a peça. A partir desta primeira cena escrita, resolvi que o exercício de estruturação deveria seguir a orientação de um desfile, como apresentado no *Abre Alas*, mesmo que depois eu fosse refinando essa escolha. Voltei então a sinopse da peça presente na sinopse do projeto:

## Sinopse da peça.

**Valha-me Deus, eu ardo!** contará a história de um habilidoso escultor de isopor (esferovite), que trabalha em carros alegóricos de uma escola de samba da cidade do Rio de Janeiro, mas que, durante muitos anos, também exerceu a atividade de matador de aluguel.

O escultor decide se afastar da atividade criminosa depois de matar uma mulher grávida, coisa que era contra os seus princípios. Contudo, por anos seguidos, permanece com a imagem da mulher grávida em sua cabeça.

Durante a preparação para o próximo desfile das escolas de samba, ele recebe do carnavalesco a incumbência de esculpir a imagem de *Nossa Senhora do Ó* e vê nisso uma possibilidade de redimir-se de seu crime. Porém, a notícia de que a imagem da Virgem desfilará pela Passarela do Samba chega à imprensa, provocando uma ação da Igreja Católica, pela proibição do desfile da escultura, para desespero do escultor.

O escultor ainda precisa lidar com as constantes críticas do marido de sua filha, ex-passista na mesma escola de samba, que passou a proibi-la de desfilas, desde que converteu-se a uma seita religiosa neopentecostal. A jovem obedece a ordem do marido, mas isso não apaga seu amor pelo samba.

Revisitando a sinopse após a decisão de seguir o modelo de estrutura do desfile, algumas coisas começaram naturalmente a serem deixadas de lado, como por exemplo, a passista estar afastada da escola de samba. Isso porque a necessidade do samba andar *pra frente* começou a afetar o enredo da peça. De repente, a urgência de se preparar o desfile começou a nortear as minhas escolhas. A presença da passista precisava estar garantida desde o início. Outros personagens começaram a surgir para que o carnavalesco pudesse trabalhar. Aliás, outro personagem que também surgiu. O conflito principal da peça, deu lugar a outra preocupação: Qual seria o enredo do desfile? Isso sem contar que logo veio a pergunta: E o samba? Quem vai compor? Sim, o desfile invadiu a peça nesse primeiro momento. A escola de samba já não era mais só o espaço para se apresentar o conflito do matador e da filha passista. Agora o jeito era trazer logo o carnaval para a peça, para então experimentar a estrutura do desfile.

## Ordem das cenas:

Como o desafio era apresentar a história no fluxo do desfile, sem pôr o foco no conflito, foi preciso listar os personagens que já existiam, olhando para eles como elementos das alas. Ou seja, o matador-escultor não seria mais um protagonista, mas um personagem de chão ou de alegoria, como acontece na descrição do *Abre Alas*. Mas e o enredo? Como o conflito originário do matador-escultor passava pelo seu trabalho de esculpir a *Nossa Senhora do Ó*,

me vieram duas possibilidades de enredo para o desfile: O Barroco Brasileiro ou a Madeira. Acabei também sentindo a necessidade de nomear a escola de samba, que escolhi chamar de ESCOLA DE SAMBA UNIDOS DA PEDREIRA.

Para seguir na escrita das primeiras cenas, usei como base a decupagem que fiz do desfile da Viradouro. Então passei a chamar a primeira cena de **Coro das Mulheres/Comissão de frente**. Um coro de bordadeiras, que estão a bordar a bandeira da Escola, enquanto realizam uma conversa com tom erótico. Depois, seguindo a ordem do desfile de 2020, em que o casal de Porta bandeira e Mestre sala veio logo atrás do *tripé* da comissão de frente, introduzi o casal **Raquel e Luís**. Nesse momento o amor explodiu. Não o amor do casal simplesmente, mas aquele amor que eu falei lá em cima, depois da experiência no *Tá na rua*. Aquele desejo de que as coisas sejam de outro jeito. E pra que isso ficasse claro, chegou o próprio carnavalesco, **Pedro Aleluia**, para explicar que ali, naquele espetáculo, nenhuma tragédia urbana ia atrapalhar a alegria exposta em cena. Essa decisão também foi inspirada em um depoimento que ouvi do cineasta brasileiro Adirley Queiroz, morador do bairro satélite de Brasília, Ceilândia. Área muitas vezes marginalizada. Ele, que fez a faculdade de cinema após trabalhar em diferentes áreas, incluindo maqueiro de hospital, decidiu que seus filmes seriam feitos em Ceilândia e que nos filmes os personagens, moradores de áreas pobres, sempre venceriam. O que também nos leva um pouco a Tarantino e seus acertos históricos pelos filmes.

Voltando ao Pedro Aleluia, ele claramente se caracteriza como um personagem narrador. Não pode ser comparado ao ator Coringa do sistema do Arena, porque ele não irá revelar de todo as estruturas da encenação da peça. Também não vai parar o fluxo do espetáculo, para promover entrevistas ou explanação de fatos históricos ou recortes de jornal. Pelo menos, inicialmente ele estará mais próximo dos procedimentos de Soffredini, em que há a manutenção da presença do personagem, mesmo durante as quebras de quarta parede, seguem sua busca pelo lírico e pelo alegórico. Pedro Aleluia, como autor do enredo, será também guardião da alegria do desfile.

Seguindo o impulso dado pela presença do amor, após a saída de Pedro Aleluia, o casal de Porta bandeira e Mestre sala assume a bandeira como vestimenta nupcial, criando uma estrutura alegórica, tendo como damas do casamento as bordadeiras, que ao se levantarem apresentam suas saias rodadas. Essa movimentação produz a aparição da ala das baianas, fechando assim o ato inicial ou, para assumir os termos do desfile, fechando o primeiro *setor*. É importante lembrar, que essa primeira sequência é toda permeada pelo *samba enredo* que

dará o tom de todo o espetáculo. Samba que terá um início de ladainha a Nossa Senhora do Ó, para em seguida assumir seu lugar de tema principal do espetáculo.

Já que falei do samba tema, aproveito para explicar que a essa altura da escrita, decidi que o enredo do desfile seria mesmo a Madeira. Optei pelo material que com sua capacidade de ser modelado em diferentes usos, poderia trazer tanto a presença do barroco, que de alguma forma também se mostrou querendo participar do enredo da peça, sobretudo através do oratório de Nossa Senhora do Ó, quanto a sua origem de árvore. Além de também ser base para voos de pássaros e incêndios de passistas. Então para seguir o trabalho, optei por esse tema de enredo interno, mas isto ainda poderá sofrer mudanças, conforme eu for aprofundando o entendimento da estrutura.

Sobre o samba, cogitei a possibilidade de tentar fazer a escrita de algum tipo de poema, que pudesse ser a base para um compositor de samba trabalhar, coisa que eu já havia feito no texto do espetáculo *Minotauro, Fábula Musical*, que criei em 2013. Contudo eu entendi que isso não seria possível agora. Conversei com um maestro, que deve assumir a direção musical desta peça quando chegar o momento da montagem do espetáculo, e tivemos a mesma opinião: O espetáculo terá seu samba tema e os demais sambas serão todas composições já existentes, sobretudo *sambas-enredo* de diferentes épocas. Para mim esta escolha tem a ver com a própria estrutura em fluxo, em rio, que quero experimentar. Pois trazer sambas que o público já conheça, contribuirá na participação pela celebração. E nesse caso, não penso nessa participação apenas pela via do lúdica. Penso nela como relação entre as pessoas presentes, através de referências culturais.

O segundo ato ou segundo setor, já começa com a passista **Valéria** atravessando o palco numa discussão com o marido, **Robson**, estudante no curso de formação para pastor evangélico, sobre a participação dela no desfile. Essa conversa será atravessada por um terceiro personagem, **Ricardo Olho de Ralo**, que embora ainda não tenha função específica, sendo uma espécie de coordenador de ala, traz o elemento da barata que sempre aparece no seu campo de visão a direita, como uma enfermidade ótica, que remete a ações nos porões das diferentes ditaduras pelas quais o Brasil já passou. Esse personagem veio como imagem solta desde o início da ideia da peça. Aos poucos ele está ganhando corpo, mas ainda não tem uma função clara.

No diálogo entre Valéria e Robson há uma característica que para mim tem relação com a fala de Pedro Aleluia, que é o fato de Valéria impor a sua decisão de se manter como passista

da escola de samba, sem com isso querer de fato uma ruptura com Robson. Valéria não entra em conflito com a escolha de Robson, por ela ele pode estudar o que desejar, o que ela quer é que a relação deles não seja interrompida por fatores externos a relação deles, como por exemplo a religião.

Brigas estrangeiras trazidas para o território latino americano, há séculos, é também uma característica de conflito que comecei a observar tendo contato com dramaturgias dos países vizinhos ao Brasil, como por exemplo a Argentina. Brigas entre comércios, mercados escravagistas, preconceitos étnicos dentro da própria Europa e depois lutas religiosas de origem norte americana, tudo isso veio aportar nos mares da nossa costa atlântica, ou nos rios que correm pelo centro do país, e quando nos damos conta, moradores de uma favela brigam para defender o Livro de Mórmon, que apresenta os lugares no céu já contados e, ao que parece, nem daria para abrigar todos os moradores da Rocinha, uma das maiores favelas do Rio de Janeiro. Mas isso seria um debate para outra hora. Aqui, tudo o que a Valéria quer é arder de amor na passarela e depois na cama como seu querido Robson.

Seguido ao diálogo interrompido por Olho de Ralo, entra a ala dos materiais, que vem atravessar o espaço com sons e formas para materializar todos os ofícios do barracão. Essa ação de ala coreografada levará à primeira alegoria, a imagem de Nossa Senhora do Ó, ainda toda em branco, como se fosse o isopor. Com essa alegoria, que pode vir a ter ares de *carro abre alas*, vem **Joel** o matador-escultor.

Joel chora e reza penitente, repetindo a afirmação de que guarda um pecado que se a santa soubesse, não permitiria que ele lhe tocasse o pé. Tanto repete a afirmação, que faz a escultura falar por pura curiosidade. Joel a princípio se espanta e teme, mas em seguida irrita-se, porque sua lamentação foi interrompida, e manda a santa se calar. Obedecendo a ordem do escultor, a santa escultura se cala. Joel prossegue sua lamentação até confessar seu crime, o de ter matado uma mulher grávida, numa postura em que revela que o problema não é o ato de matar e sim a quebra da sua ética profissional. A cena transcorre num ambiente alegórico, que vai do cômico ao trágico, sendo cortada por nova aparição do coro de bordadeiras, que atravessam o palco como um rio de fios para bordado. Nesse momento a alegoria é levada e Joel permanece, embora isso fira por alguns minutos a lógica do desfile, para que ele tenha um encontro com Olho de Ralo, que numa rápida conversa faz com que a outra face de Joel seja apresentada, face essa menos penitente. Uma ala coreografada de assistas vestidos de Olho de Ralo atravessa a cena e leva os dois personagens de chão.

Escrever o pequeno diálogo entre Joel e Olho de Ralo, me mostrou que ainda há muito para eu desenvolver no personagem Joel, incluindo seu modo de falar e de agir. Por enquanto ele está na superfície, vagando entre o óbvio do choro arrependido e o matador sério que dá medo. Ele pode ser outro, ele pode ser amoroso e charmoso, ou quem sabe sarcástico. Para isso vou precisar melhorar o domínio da estrutura, já que não existe personagem bem construído em estrutura frágil. Mesmo numa estrutura permeada por acontecimentos alegóricos.

Como num desfile, em que não pode haver falhas ou buracos no espaço da avenida, enquanto Joel e Olho de Ralo são levados, Pedro Aleluia entra com uma muda de Pau-Brasil e a ala dos compositores, que cantam o samba *O poder da criação*, de João Nogueira (Sugestão de música que me veio durante a escrita).

Essas primeiras oito cenas foram escritas tendo como tarefa para mim apenas seguir a decupagem que eu havia feito do desfile da Viradouro. Nesse ponto, em que ainda não entrou o monólogo da passista, primeiro texto que eu escrevi para a peça, decidi que eu iria, seguindo o modelo de decupagem do Abre Alas da Viradouro, criar um roteiro para a peça, no qual eu já pudesse determinar com antecedência a ordem das cenas. Porque até então, eu estava escrevendo as cenas conforme o roteiro do desfile da Viradouro ia me provocando, inclusive para criar novos personagens, com exceção dos quatro personagens que já estavam determinados desde a sinopse: Joel, Valéria, Robson e Ricardo Olho de Ralo, mesmo que os quatro ainda não estivessem nomeados.

Para quem está acostumada a escrever com uma estrutura previamente determinada, usando técnicas de roteiro em que a delimitação dos conflitos vão ajudando a costurar a trama, para então os diálogos começarem a ser abertos, dá uma medo danado de se estar a deriva. Olhando perdida para as minhas anotações, encontro uma frase de sambista: *Quando se planeja muito, o samba toca ao contrário*. Fico mais animada, mas sei que tenho que seguir na pesquisa.

Então sigo o modelo da sequência do desfile da Viradouro e começo a construir o seguinte roteiro:

## ORDEM DO DESFILE / ROTEIRO DAS PARTES DA PEÇA

**1º SETOR: NOSSA BANDEIRA É O AMOR.**

Cena 1/ Ala 1 - Coro de mulheres (Comissão de frente)

Cena 2 / 1º Casal de Porta Bandeira e Mestre Sala - Giro do primeiro casal.

Personagem de chão: Pedro Aleluia

**2º SETOR: HOMENS COM MEDO.**

Cena 3/Passistas - Diagonal dos passistas : Valéria e Robson

Personagem de chão: Ricardo Olho de Ralo

Cena 4 / Ala dos materiais (Coreografada).

Cena 5 / Alegoria com personagem.

Cena 6 / Ala dos fios de água

Cena 7 / Ala de passistas - Homens com medo tendem a se multiplicar. (Multiplicação do Ricardo Olho de Ralo).

**3º SETOR: MUDA DE PAU-BARSIL OU ALEGRIA DA CRIAÇÃO.**

CENA 8 / PERSONAGEM DE CHÃO: O CARNAVALESCO./ ALA DOS COMPOSITORES.

Cena 9 / Ala do mosaico de pedrinhas azuis.

**4º SETOR: CONVERSANDO A GENTE SE RECONHECE**

Cena 10 / Personagens de chão: Valéria (Vestida de fogo) e Joel.

Cena 11 / Segundo casal de Porta Bandeira e Mestre Sala.

Cena 12/ Alegoria.

**5º SETOR: VALEI-ME DEUS, EU ARDO!**

Cena 13 / Ala da bateria com a Passista Valéria.

Cena 14 / Personagem de chão: Robson e Valéria.

Cena 15 / Ala das crianças e alegoria.

Se eu quiser seguir a risca as regras do desfile, terei que chegar a pelo menos seis *setores*, porque embora não haja uma quantidade mínima obrigatória de *alas* ou *setores*, há de *alegorias*, que precisam ser de no mínimo seis. Como se convencionou fechar cada *setor* com uma *alegoria*, os desfiles acabam tendo em média seis *setores*.

Após esse exercício, reli as cenas escritas, que chegaram só até o terceiro setor, e comecei a observar alguns pontos para o melhor desenvolvimento do enredo da escola de samba fictícia e da peça. Percebi que se quero tratar o tema Madeira como um enredo para um desfile, preciso levantar mais informações sobre ele, propiciando a criação de novas alas, que ajudem também a gerar mais ação dramática junto aos pequenos conflitos que envolvem os personagens centrais.

Contudo, há um outro enredo a ser distribuído pelas alas do desfile-peça, o próprio carnaval e as possibilidades de relação que ele produz num determinado tempo de suspensão do cotidiano. É o próprio carnaval que precisa ser devorado coletivamente durante o tempo de duração do espetáculo. Ele é o enredo da peça. Para além da tomada de consciência sobre questões da vida em sociedade, o público precisará ter um espaço de relação, ou seja, um espaço de encontro para celebrar referências da nossa cultura brasileira. Sim, talvez essa seja uma peça destinada a não viajar para fora do país, na verdade nem para fora do Rio de Janeiro, levando em conta a estrutura que ela solicita. Porém, como quase todas as festas nacionais, receberá com alegria os estrangeiros.

Quando insisto na questão de uma ação dramática que promova o encontro pela festa, abrindo um espaço de relações em celebração, não estou afirmando que a situação no Brasil hoje não esteja necessitando de debates. Mas é que o debate está por ora contaminado e infeccionado pela apropriação de seus termos por lideranças neopentecostais ou profascistas. É verdade que há ótimos debates online acontecendo em canais independentes pelo país, mas observo as manifestações indígenas vigorosas em Brasília e, embora haja ali

muitos indígenas bem articulados e com formação acadêmica, a principal força de reivindicação usada é o canto em roda. Ação que a cultura mãe deste país não abre mão.

Já que falei do canto, aproveito para abordar outro procedimento que o exercício de montar o roteiro acima me trouxe: usar a ideia de canção para trabalhar as ações de cada setor, ou de cada ala. Isso para que cada setor, como num desfile, produza uma experiência específica, independente de um determinado conflito mostrado na *ala/cena* anterior. Desta forma o conflito do matador-escultor tem sua importância no momento em que cruza a passarela ou espaço cênico, mas não em todo o correr do espetáculo. Porque o importante, neste caso, não será passar a peça inteira tentando descobrir qual será a solução para o conflito deste personagem, mas ter contato com a memória do conflito que também está citado em meio a festa, pois também o matador faz parte da escola de samba, para depois, no dia a dia, seguir na reflexão sobre essa realidade.

Outra vez o sistema de trabalho de Carlos Alberto Soffredini pode trazer luz ao procedimento, pois segundo a pesquisadora Eliane Tejera Lisbôa, nas peças de Soffredini não havia uma preocupação com o conflito, que muitas vezes já era dado no início. O que importava era a experiência dada em cada quadro, possivelmente pelo caráter lírico dessas peças, em que as cenas são quase como poemas encenados. Levando em conta a informação de que Soffredini era ao mesmo tempo um estudioso de Gil Vicente e do cancionário popular brasileiro, essa referência de procedimento faz muito sentido para minha percepção de que para trabalhar essa estrutura de desfile numa construção dramática, vou precisar usar a lógica do compositor de canções. Aliás, segundo depoimento que assisti, há pouco tempo, da compositora Adriana Calcanhoto, o processo de compor uma canção pode se dar através da criação de pequenos trechos independentes, que depois serão reunidos numa justa posição, que ajudará a indicar, inclusive, que trecho se tornará um refrão ou não. Processo, que segundo ela, também era utilizado por Dorival Caymmi. Lembrando que todo o desfile depende da qualidade e potência do samba, vou precisar encontrar dentro da estrutura em setores, qual será a melhor ordem de apresentação das alas, para que o samba enredo possa ser defendido, e qual *ala/cena* poderá vir a ser um refrão. O que revela também, que embora haja a presença de diferentes sambas é necessário que haja uma canção única que sustente todo o fluxo da estrutura. Outra vez: o enredo da peça é o carnaval. Carnaval é feito de canções e sambas. Pelos carnavais corre a vida das pessoas que aqui vivem. Dentro do conceito de carnaval podemos compreender e incluir as diferentes manifestações culturais. O que não é tão distante de uma Epopeia, em que o que move os versos não são os conflitos, mas a forma

como eles são contados, ou melhor dizendo, cantados. Machado de Assis quando escreve Memórias Póstumas de Brás Cubas, já dá todo o enredo na primeira página. Brás Cubas está morto, mais nada pode acontecer com ele. O que importará ser contado serão memórias em desfile. O próprio Boal, em sua biografia, diz que diante do cenário de destruição que a ditadura militar causou na cultura brasileira, a música, as canções, foi o que de melhor nos sobrou.

Neste ponto de reflexão sobre esta construção de estrutura dramaturgica, quero registrar que tenho consciência de que acabei cedendo ao formato de teatro musicado, formato este que já tenho uma experiência de trabalho, para lidar com uma proposta que experimenta uma estrutura para organização de um enredo, baseada numa manifestação cultural que já é musical por natureza. Apesar disso, acredito que esse estudo pode vir a gerar uma futura produção textual que mantenha esse tipo de fluxo dramático, porém não musicado. Contudo, para este trabalho, o samba se impôs como ferramenta de aprendizado.

## **8. Chegou de repente o fim da viagem.<sup>16</sup>**

Quando iniciei esse relatório, eu não podia imaginar que chegaria ao fim dele com meu trabalho de criação dramaturgica inacabado. Apesar da pausa, do reingresso no curso, da extensão do tempo de entrega, devido a pandemia causada pela Covi-19, eu não consegui ter o tempo necessário para a criação integral do texto, diante de uma rotina de trabalho na produção cultural, que já não é fácil, mas que em tempos de crise econômica e sanitária passa mesmo a ser uma luta pela sobrevivência, quando se tem nessa atividade sua única forma de subsistência. Apesar disso explicar, não ameniza a sensação de fracasso. Por outro lado, quero me agarrar a certeza de que esse tempo de formação foi muito bem aproveitado e que sorvi seu sabor e saberes com todos os meios cognitivos e emocionais de que disponho neste momento de vida. Esse processo me ajudou a conquistar um olhar mais amplo sobre a própria produção cultural. Me sinto ainda na superfície dos pontos que abordei neste relatório. Chego aqui com a vontade de reestudar tudo outra vez, mas agora com mais calma, selecionando de forma diferente os volumes de leitura. Como não pretendo desistir da escritura da peça, sei que seu processo de escrita me fará revisitar todo o meu percurso de estudo, de forma mais objetiva e com mais tranquilidade.

---

<sup>16</sup> Referência a canção *Vento de maio* do artista Milton Nascimento.

Sem querer encontrar escusas, mas levando em conta o caráter coletivo da proposta do meu projeto de escrita dramatúrgica, confesso que poder seguir a escrita dessa peça em outro momento, trocando mais ideias com atores, encenadores, poetas, cenógrafos e músicos, ou seja, num momento em que seja possível novamente a convivência social sem riscos de contaminação pela Covid-19, acredito que meu processo de criação será mais produtivo. Lembro que no momento da apresentação da minha sinopse de projeto, uma das perguntas que fiz foi: Será que é possível escrever uma peça tendo como base as pesquisas de Boal no tempo de trabalho com o Arena, sem estar trabalhando com um grupo de artistas? Se for para aprender com os registros teóricos deixados pelos integrantes do Teatro de Arena, sim, sem dúvidas é possível. Mas talvez para aprender a deixar fluir o rio propício para um espetáculo que vai exigir muito trabalho coletivo, seja mesmo necessária uma experiência em equipe, num tempo com menos isolamento social e num período político livre de *narrativas protofascistas*. Sem dúvida, este será um texto que exigirá uma prática de ouvi-lo em voz alta, voltá-lo para o teclado do computador, reescrevê-lo conversando com os sambistas e deixá-lo descansar as vezes à sombra de uma árvore, como nas histórias do artista João Bosco<sup>17</sup>, quando narra seu processo de composição musical.

### **O herói e a catarse.**

Para fechar o relatório quero deixar aqui registrado que não será possível seguir a escritura da peça sem estudar melhor dois conceitos presentes na Poética de Aristóteles, que quero seguir estudando à luz da poética do Teatro do Oprimido. Ao falar deles na finalização deste relatório, sei que vou acabar citando conceitos que ainda não aprofundei teoricamente. Inclusive porque eles também vão precisar passar por testes práticos durante a escritura da peça. Contudo, não poderia deixar de registrar que eles trouxeram questões que considero importantes e fundamentais para a execução dos procedimentos apresentados acima e que, por isso mesmo, pretendo fundamentá-los mais adiante. São eles:

> **O conceito de herói:** Boal, tanto no livro *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*, quanto em sua biografia *Hamlet e o filho do padeiro*, levanta a necessidade de trazer para os palcos do Brasil um protagonista que configure um tipo de herói nacional. É muito

---

<sup>17</sup> Outro nome de grande importância na história da música popular brasileira.

interessante como Paula Autran narra a discussão ocorrida entre Boal e Anatol Rosenfeld no curso de dramaturgia da EAD em 1967, quando Rosenfeld ressalta o perigo de se trabalhar com a ideia de um herói nacional, numa tentativa de adaptação tanto do herói mítico contido na poética de Aristóteles, quanto do herói de capa e espada, de origem nobre, contido em Hegel. Paula Autran, em sua tese, explica que:

A questão central para Rosenfeld será a inadequação histórica do conceito de herói existente nas peças tanto na concepção hegeliana, como na mítica, na transposição para a era atual:

É este trabalho no cotidiano e anônimo, sem carisma, e sem grandeza visível, trabalho que implica o planejamento da própria substituição por outros em caso de impedimento prolongado ou permanente que é decisivo. Quem escamotear esses fatos poucos heroicos — para destilar os traços essenciais do mito — deixará de interpretar a realidade ao nível da consciência atual e acabará produzindo o salvador festivo, insubstituível”. (Ibid. p.34). (2018, p.135)

Autran segue citando Rosenfeld no que diz respeito ao herói hegeliano:

Para Rosenfeld, o problema da defesa de Boal do herói como personagem de um teatro atual se dá em diferentes aspectos. Um deles seria pela inadequação da concepção de que um herói de tipo hegeliano possa existir em outra época, diferente daquela que o filósofo chama de “tempo heroico”. Esse tempo seria ainda anterior à concepção do Estado burguês, tempo em que a essência do herói não teria sido apartada de si e diluída em obrigações cotidianas.

Na época heroica [...] a validade dos valores reside somente nos indivíduos que, mercê da sua vontade particular e da grandeza e atuação extraordinárias do seu caráter, se colocam à frente da realidade em que vivem. O ato justo é a sua decisão mais íntima. (Ibid. p.30)

Para exemplificar essa característica intrínseca ao herói, argumenta sobre a diferença entre punição legal e vingança.

Aquela é imposta em nome do direito codificado e se exerce através de órgãos do poder público, representado por numerosos indivíduos que são perfeitamente acidentais e substituíveis. Esta, a vingança, pode ser igualmente justa, mas ela decorre da subjetividade daqueles que se encarregam do ocorrido e que se vingam à base do

direito que fala de dentro deles. O vingador não é acidental, nem substituível. (Ele age em causa própria). (ROSENFELD, 1996, p.30).

Sobre o herói mítico Rosenfeld afirma:

[...] não se pode simplificar apenas o herói. É preciso simplificar toda a realidade que o cerca para reconstruir a época mítica... o mito elimina as inúmeras mediações de uma realidade complexa, deforma-a, portanto. Trata-se de uma redução a dimensões primitivas, de uma mistificação, portanto. Face à consciência atual, o mito, por desgraça, sempre tende a ter traços mistificadores, a não ser que seja tratado criticamente. (Ibid.). (2018, p.138)

Ter tido contado com este debate entre Boal e Rosenfeld é muito esclarecedor para pensar sobre as figuras que têm dominado o cenário político brasileiro. Principalmente porque tem a ver com o tema do vingador, que se liga ao problema do justiceiro. Contudo, apesar da argumentação de Rosenfeld ser muito assertiva, eu compreendo a busca de Boal por uma figura heroica que ajude a sociedade brasileira a celebrar a si própria, pois é muito difícil carregar um passado com mais de 300 anos de gente sendo escravizada e torturada em praça pública, e querer fazer disso uma narrativa histórica a ser lembrada com alegria. Há pessoas que ficam tentando argumentar que houve escravidão no mundo inteiro. Adoram citar Roma. Sempre Roma! Mas esquecem de estudar que o que aconteceu aqui no Brasil não foram ações ligadas a espólios de guerra. Foi um grande comércio de seres humanos e exploração de suas forças de trabalho, a partir de uma estrutura econômica pensada e estabelecida, que provocou uma das maiores diásporas da história da humanidade, segundo o historiador brasileiro Luiz Antônio Simas<sup>18</sup>, que comprometeu os alicerces de uma nação em formação. Até hoje estamos tendo que explicar uns para os outros que não, quem oferece a chibata não é a melhor opção para governar o país. Boal faz a defesa da busca por herói nacional em sua biografia:

Em Tiradentes, os críticos condenavam o culto ao herói. Brecht: “Feliz o povo que não necessita heróis.” Eu concordava, gênero e número, mas não grau. Acrescento: o Brasil não é feliz, por isso, caro Bertoldo, necessitamos de heróis! Em toda parte, a toda hora! Que proliferem, prolíferos! Heróis às mancheias! Urgente!

Para mim, o mito não é, em si, mistificador. Mito é simplificação do indivíduo histórico, guardando-se os traços essenciais do seu caráter, sua vida que, assim aparece magnificada no

---

<sup>18</sup> Mais informações sobre o historiador Luiz Antônio Simas em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Luiz\\_Ant%C3%B4nio\\_Simas](https://pt.wikipedia.org/wiki/Luiz_Ant%C3%B4nio_Simas)

que lhe atribui como essência. Torna-se mistificação quando se magnificam circunstâncias não essenciais e joga-se no lixo da história o que é importante. Guarda-se o pitoresco, perde-se o principal.

Cristo. Se mostrarem apenas seus padecimentos na cruz, estoicismo, se esconderem seu poder mobilizador popular, estarão mistificando o mito. Che, mostrando o cadáver, olhos entreabertos, rodeado de assassinos, isso é mistificação: o homem derrotado. Mostrando-se o Che herói de Santa Clara, o homem que venceu Batista, será então o mito sem mistificações. Num e noutro caso, não é necessário contar a vida inteira do herói, falar na marcenaria paterna de Jesus ou da medicina do Che – no entanto, é imprescindível selecionar o que se quer mostrar – nessa escolha, estará o mito ou ... a mistificação. (2014, pp. 277, 278)

Ao ler este debate entre estes dois grandes pensadores do teatro, que trabalharam juntos nas aulas da EAD, relaciono essa discussão a leitura *macunaímica* de Mario de Andrade sobre a identidade brasileira e me vem à mente que talvez um dos problemas de definir *heróis* na dramaturgia brasileira, é que a identidade judaica do Cristo não é tão fragmentada como a identidade cultural brasileira. Neste sentido, talvez a espiral e fragmentada narrativa de Mario de Andrade em *Macunaíma*, que acaba por revelar que, como a roupa do Arlequim, o pedaço é a unidade maior de sentido, conforme afirma Miguel Sanches Neto, em seu texto para a apresentação da edição de 2019 da Ed. UFFS, seja o melhor caminho para se encontrar um herói festejável por todos os habitantes deste país. Um herói que é ao mesmo tempo fragmentado, mas que realiza um todo em cada uma de suas partes. Essa construção de herói vem ao encontro da proposta de procedimento que descrevi acima, de trabalhar as *alas/cenas* como blocos de uma composição e de tratar o carnaval, em seu caráter de manifestação cultural multifacetada, como protagonista. Em outras palavras, apresentar o próprio carnaval brasileiro como *herói* nacional.

Ainda citando o historiador Luiz Antônio Simas, e acreditando na proposta do carnaval como um *protagonista infraestrutural*, transcrevo seu Twitter, @simas\_luiz, do dia 29 de abril de 2020:

Se a diáspora dispersa, as culturas de diáspora são, ao mesmo tempo, experiências de reconstrução constante de práticas de coesão, invenção de identidades, dinamização de sociabilidades e afirmação da vida.

Lembrando que tenho um matador no enredo da peça e uma passista que ao dançar arde de amor, acredito que esse debate sobre o conceito de herói em dramaturgia será um dos pilares dessa estrutura, ou a negação da necessidade dele.

> **O conceito de catarse:** Lendo a explicação de Boal sobre o tema da empatia, elemento importante para o desenvolvimento da catarse, ou para o impedimento dela, fiz uma lista de possíveis objetivos a serem alcançados pela metodologia ou procedimentos em experimentação, incluindo reflexões advindas deles:

- Quero que o público tenha empatia com os personagens, mas não quero a transferência, porque desejo que o público sinta-se como parte. Ou seja, que o público acompanhe o espetáculo como quem assiste ao desfile de escola de samba, dançando junto. Talvez isso seja possível pela lógica de apresentação das cenas com pequenos conflitos internos, que passam em desfile, sem uma preocupação de retorno deles, para a apresentação de uma solução.
- Ainda pensando na questão da empatia pela lógica do desfile da escola de samba, em que o protagonista e seu enredo é diluído ou fragmentado pelo samba e pelas alas com suas fantasias e alegorias, me veio a ideia de que atores diferentes interpretem a mesma personagem, com figurinos igualmente diferentes, mas com características marcantes, como acontece em um desfile, em que, por exemplo, a *ganhadeira* é representada em diferentes alas, mas as fantasias de cada ala para representar a *ganhadeira* são distintas e a atenção está voltada para uma característica dela de cada vez. Isso para que o público tenha sempre a mesma personagem, mas a veja representada por diferentes componentes da escola de samba, de modo que ela seja acompanhada descolada do ator ou atriz, mantendo a empatia no campo do alegórico, não do pessoal. Contudo, só o processo de criação e produção confirmará se esse procedimento é mesmo necessário.

Esse procedimento me fez lembrar a dinâmica de trabalho no *Tá na Rua*, em que numa relação com a música, as ações e quadros são feitos e desfeitos, num movimento em que o protagonismo nas cenas passa por um constante revezamento.

- Levando em consideração que penso numa empatia, que vou chamar de alegórica, como descrevi acima, na qual cada personagem passa a ser compartilhado por atores

diferentes, que vivem pequenos conflitos que passam em desfile sem a presença de um conflito maior, mas com a repetição de uma possível *ala-refrão*, que gere uma participação, dentro de uma mesma *ação-ritmo* que provoque um *clímax* pelo engajamento e não pela compaixão, eu poderia chamar o resultado da passagem por este *clímax* de caráter festivo de catarse? Pergunto, levando em conta que compreendo o conceito de catarse presente na Poética de Aristóteles, com sua função purificadora, por meio da qual a plateia purga, com os sentimentos de terror e compaixão, os atos pecaminosos ou os crimes cometidos pelo protagonista, passando para um estado de redenção ou graça. Contudo, se pensarmos que a jornada ou enredo que desfilará no *palco/passarela* é a trama do próprio carnaval brasileiro, através dos componentes da escola de samba, não há pecado a ser purgado. O que há é a euforia da alegria.

- Tendo em mente a questão do item anterior, me pergunto se então o erro estará mesmo em chamar a euforia ou alegria da festa de catarse? A festa ao invés de purificação individual, como acontece na transferência causada pela empatia ligada a um personagem específico, promove uma purificação coletiva pela relação. Escolhendo o estado de festa, ao invés da penitência. O que me leva a pensar que os rituais que acontecem nas seitas neopentecostais neste momento no Brasil é que levam à manutenção da catarse, através de música alta, pregações amedrontadoras, dramatizações de possessões demoníacas, desmaios e testemunhos de curas milagrosas. Através do discurso da demonização das festas multiculturais brasileiras, sobretudo de matrizes africanas e indígenas, as seitas neopentecostais apropriaram-se não apenas dos espaços burgueses de se fazer teatro, mas da própria estrutura dramática do teatro burguês. Em outras palavras, após atacarem a cultura popular em suas manifestações festivas de rua, as seitas neopentecostais, incluindo a influência da Renovação Carismática Católica, conhecida como RCC, na própria igreja católica brasileira, avançaram sobre a cultura formal ou erudita, para promover seu serviço de dominação política ou social.
- Levando em conta que o Brasil, no campo das religiões, já foi e é: xamanista (dentro das diferentes etnias indígenas com seus cultos próprios), católica, candomblecista, umbandista, judaísta, budista e por aí em diante, de acordo com cada cultura e povo que aqui se estabeleceu, o que impedirá que o Brasil se torne evangélico? Sim, é uma

expressão religiosa de influência cultural norte-americana. Sim, ela traz riscos de interferências sociopolíticas, mas assim como o funk, ela já se tornou uma linguagem de fé para as classes populares. Como experiência estética de afeto e possibilidade de dignidade já estabelecida, provavelmente ela também permanecerá por aqui, e ao que tudo indica não será uma disputa de narrativas que impedirá os males que mais essa influência estrangeira e colonizadora pode trazer. Contudo, será que depois de tantos séculos de pés dançando sobre o mesmo chão, ainda não aprendemos que o que tem permitido nosso encontro como nação é a festa? Não é à toa que também existem muitos evangélicos nas escolas de samba e nos movimentos sociais. É verdade que muitas seitas estão perseguindo artistas e isso deve ser combatido, mas talvez valha a pena ir para o combate tendo a clareza de até que ponto a irritação da classe artística com os integrantes das seitas neopentecostais não passa por uma disputa pela estética burguesa.

Para ajudar nesta reflexão, vale citar o documentário produzido pelo aclamado rapper brasileiro Emicida, *AmarElo*, que ao mostrar a gravação de seu show *AmarElo* no Teatro Municipal de São Paulo, conta um pouco de sua trajetória como artista, que o levou a esse dia no Teatro Municipal, mas não apenas ele, ele junto com a *quebrada*. Emicida, que vem se mostrando com uma das mentes mais potentes e eruditas de sua geração, traz para o seu show do candomblé ao neopentecostalismo, e transita em trocas culturais com a velha guarda do samba brasileiro e a artista transexual Pablo Bittar. Com canções como *É tudo para ontem* e *AmarElo*, que dá nome ao disco e ao show, Emicida repete incessantemente: *Tudo, tudo, tudo, tudo que nós tem é nós*.

Com o cheiro doce da arruda  
Penso em buda, calmo  
Tenso, busco uma ajuda  
As vezes me vem um salmo  
Tira a visão que iluda  
É tipo um oftalmo  
E eu, que vejo além de um palmo  
Por mim, tu, ubuntu, algo almo

Se for pra crer no terreno  
Só no que nóiz tá veno memo

Resumo do plano é baixo, pequeno  
Mundano, sujo, inferno e veneno  
Frio, inverno, sereno  
Repressão e regressão  
É um luxo ter calma, a vida escalda  
Tento ler almas para além de pressão

Nações em declive na mão desse barrabás  
Onde o milagre já  
Só prova a urgência de livros  
Perante o estrago que um sabre faz  
Imersos em dívidas ávidas  
Sem noção do que são dádivas  
Num tempo onde a única que ainda corre livre aqui  
São nossas lágrimas  
Eu voltei pra matar tipo infarto  
Depois fazer renascer, estilo um parto  
Eu me refaço, farto, descarto  
De pé no chão, homem comum  
Se a benção vem a mim, reparto  
Invado cela, sala, quarto  
Rodei o globo, hoje tô certo de que  
Todo mundo é um

Tudo, tudo, tudo, tudo  
Que nóiz tem é nóiz  
Tudo, tudo, tudo  
Que nóiz tem é  
Tudo, tudo, tudo  
Que nóiz tem é nóiz  
Tudo, tudo, tudo  
Que nóiz tem é  
Tudo, tudo, tudo, tudo  
Que nóiz tem é nóiz

Tudo, tudo, tudo  
Que nóiz tem é  
Tudo, tudo, tudo  
Que nóiz tem é nóiz  
Tudo, tudo, tudo  
Que nóiz tem é

Cale o cansaço  
Refaça o laço  
Ofereça um abraço quente  
A música é só uma semente  
Um sorriso ainda é a única língua que todos entendem  
(...)

- Voltando para o tema da catarse, o que fica para mim como intuição a ser desenvolvida na escritura da peça, é o desejo de experimentar o batismo do carnaval, como uma água que lava não os pecados, mas a desigualdade, o distanciamento. Por isso, mesmo compreendendo que o distanciamento *breschtiano* luta contra a emoção que mantém uma condição de ignorância, ou falta de consciência, primando pela emoção que vem do conhecimento, quero experimentar a emoção que vem pela relação festiva, antes de qualquer entendimento. Mas não qualquer emoção, a emoção que vem pela alegria. Nisso penso em Hamlet, em sua tomada de consciência sobre sua condição de indivíduo preso a uma estrutura social, na qual ele não pode escolher ser outra coisa que não seja ser príncipe. Sua consciência, trespassada pela dor da morte do pai, não o libertou de sua condição.
- Ailton Krenak, líder indígena, ambientalista, filósofo e poeta da etnia Krenak, que vive na aldeia próxima ao Rio Doce, em Minas Gerais, contaminado pelo rompimento da barragem de Mariana, controlada pela empresa Samarco, autor do livro *Ideias para adiar o fim do mundo*, de 2020, contou em uma entrevista ao programa brasileiro de TV, *Provocações*, de agosto de 2019, que a geração dos seus pais tinham por prática ter sempre um leve sorriso no rosto. Contou que as vezes pegava a mãe trabalhando,

desapercebidamente, e ela estava sempre com um leve sorriso no rosto. Deve haver algum segredo nisto.

Para fechar este relatório, opto por usar como ponto final o *gostinho* presente no segredo da mãe de Krenak. Este sabor que o desejo de ser alegre traz para todos os sentidos do corpo e para nossa capacidade de reflexão. Não à toa o vento no cabelo, quando se está na velocidade de um veículo em viagem ou numa brincadeira de roda, traz pelo menos duas coisas: a percepção do corpo e a alegria oriunda do prazer. Será isto a tão sonhada liberdade?

## Referências Bibliográficas

### Livros:

Aristóteles. *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

Boal, Augusto. *Hamlet e o Filho do Padeiro*. São Paulo, Cosacnaify, 2014.

\_\_\_\_\_. *200 exercícios e jogos para o ator e não-ator com vontade de dizer algo através do teatro*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1979.

\_\_\_\_\_. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. São Paulo: Editora 34, 2019.

\_\_\_\_\_. *Técnicas latino-americanas de teatro popular*, São Paulo: Editora Hucitec, 1979.

Brook, Peter. *O espaço vazio*. Lisboa: Orfeu Negro, 2016.

Benjamin, Walter. *Obras escolhidas, Vol. I*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

Brecht, Bertolt. *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

Andrade, Mário de. *Macunaíma*. Chapecó : Ed. UFFS, 2019.

### Dissertação e teses:

Lisboa, Eliane Tejera. *A teatralidade na dramaturgia lírico-épica de Carlos Alberto Soffredini*. Tese apresentada ao Curso de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para obtenção do Título de Doutora em Letras na Área de Teoria Literária. Orientadora: Profa. Dra. Vilma Sant'Anna Arêas. 2001.

Ribeiro, Paula Chagas Autran. *O Pensamento Dramatúrgico de Augusto Boal*. As Lições de Dramaturgia da Escola de Arte Dramática (EAD). Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para a obtenção do Título de Doutor em Artes.

Área de Concentração: Teoria e Prática do Teatro. Orientador: Prof. Dr. Sérgio Ricardo de Carvalho Santos. 2018.

**Peças:**

Boal, Augusto. *Revolução na América do Sul*. São Paulo: Massao Ohno Editora, 1960.

\_\_\_\_\_. *Arena conta tiradentes*. Guarnieri, Gianfrancesco. São Paulo: Editora Sagarana, 1967.

Shakespeare, William. *Macbeth*. Tradução: Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: José Olympio, 1961.

\_\_\_\_\_. *Ricardo III*. Tradução: Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ridendo C. Moraes, ebook, 2007.

SÓFOCLES, *Antígona*. Tradução de Millôr Fernandes. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

Vicente, Gil. *Auto da Barca do Inferno*. Lisboa: Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, 1983.

\_\_\_\_\_. *Farsa de Inês Pereira*. Lisboa: Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, 1983.

Correia, Natália. *Homúnculo*. Tragédia Jocosa. Lisboa: Redil, 2016.

Holanda, Chico Buarque. *Ópera do Malandro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1978.

Gomes, Dias. *O bem amado*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

Rodrigues, Nelson. *Os sete gatinhos*. Teatro Completo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

**Artigos e Letras de música:**

Vianna, Luiz Werneck. “O americanismo: da pirataria à modernização *autoritária* (e o que se pode seguir)”. Texto de abertura contido da edição da peça *Ópera do Malandro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1978.

Samba enredo da escola de samba Beija-Flor de 1989: “Ratos e Urubus, Larguem Minha Fantasia”.

Samba enredo da escola de samba Viradouro de 2020: “Viradouro de alma lavada”.

Samba enredo da escola de samba Mangueira de 2020: “A verdade vos fará livre”.

“Não existe pecado ao sul do Equador” – Chico Buarque

“Brasil, mostra a tua cara” - Cazuzza

“Milagres do Povo” – Caetano Veloso

“O estrangeiro” – Caetano Veloso

“Fora da Ordem” - Caetano Veloso

“Heróis da Liberdade” – Silas de Oliveira – Gravação Originais do Samba

<https://www.youtube.com/watch?v=PQJg04ijcQc>

### **Filmes e Vídeos:**

*Escola de Samba Alegria de viver* - Cacá Diegues - 1962

*Branco sai, preto fica* - Adirley Queiroz – 2015

*Comeback: Um Matador Nunca se Aposenta* - Erico Rassi – 2017

Documentário: *Pele de Pássaro* - Clara Peltier – 2015

Documentário: *AmarElo: É tudo pra ontem* – Fred Ouro Preto. Netflix 2020

Peça *Boca de Ouro* – Teatro Oficina – Uzyna Uzona:

<https://www.youtube.com/watch?v=URsdvd2EyB8>

Desfile da Beija-flor de 1989: <https://www.youtube.com/watch?v=WpzfJbouMMk&t=10s>

Desfile da Viradouro de 2020: <https://www.youtube.com/watch?v=W3bnk6SQZEU&t=1s>

Desfile da Mangueira de 2020: <https://www.youtube.com/watch?v=0qODUwoSU-Q>