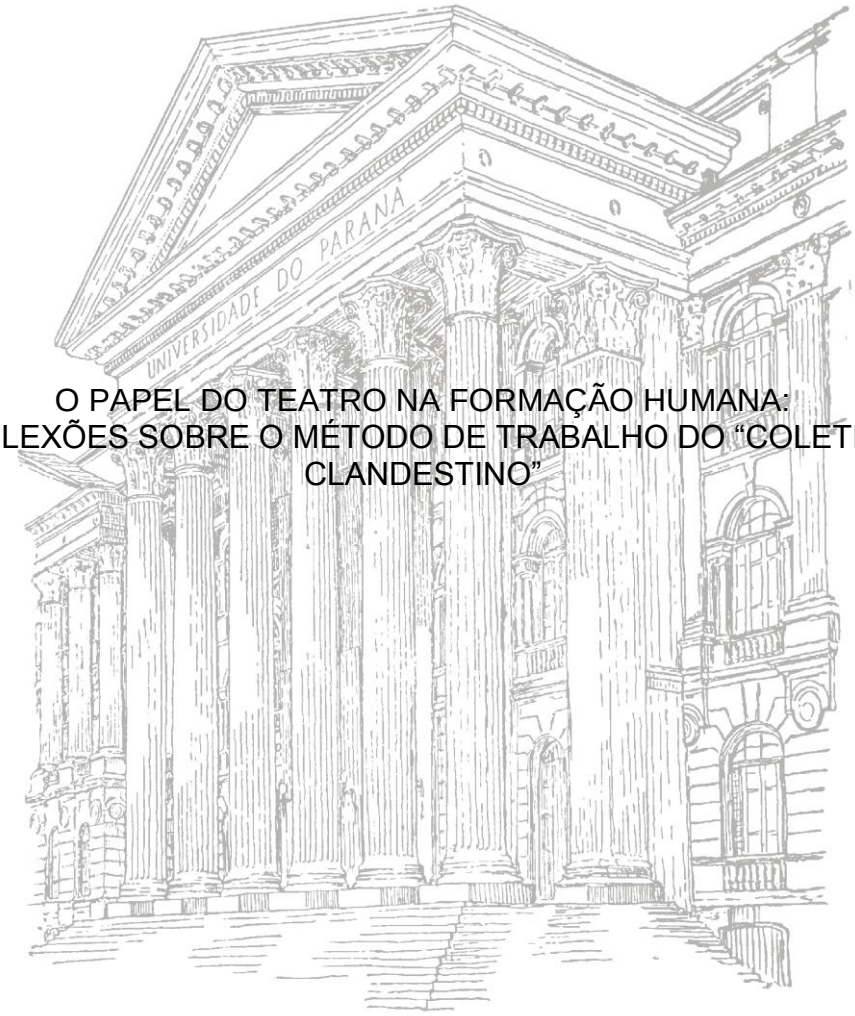
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

IGOR EMANUEL DE ALMEIDA SCHIAVO



O PAPEL DO TEATRO NA FORMAÇÃO HUMANA: REFLEXÕES SOBRE O MÉTODO DE TRABALHO DO “COLETIVO CLANDESTINO”

CURITIBA

2014

IGOR EMANUEL DE ALMEIDA SCHIAVO

O PAPEL DO TEATRO NA FORMAÇÃO HUMANA: REFLEXÕES SOBRE O MÉTODO DE TRABALHO DO “COLETIVO CLANDESTINO”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Paraná, na linha de pesquisa: Trabalho, Tecnologia e Educação, como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Educação.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Herold Júnior

CURITIBA

2014

Catalogação na Publicação
Cristiane Rodrigues da Silva – CRB 9/1746
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação – UFPR

Schiavo, Igor Emanuel de Almeida
O papel do teatro na formação humana: reflexões sobre o método de trabalho do “clandestino coletivo”. / Igor Emanuel de Almeida. – Curitiba, 2014.
185 f.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Herold Junior.
Tese (Dissertação de Mestrado) – Setor de Educação. Universidade Federal do Paraná.

1. Práticas teatrais. 2. Teatro dialético.
3. Teatro – clandestino coletivo. I. Título.

CDD 792

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

PARECER

Defesa de Dissertação de **IGOR EMANUEL DE ALMEIDA SCHIAVO** para obtenção do Título de MESTRE EM EDUCAÇÃO. Os abaixo assinados, DR. CARLOS HEROLD JUNIOR, DRª MARIA AUXILIADORA CAVAZOTTI e DRª MARGARIDA GANDARA RAUEN, arguiram, nesta data, o candidato acima citado, o qual apresentou a seguinte Dissertação: **"O PAPEL DO TEATRO NA FORMAÇÃO HUMANA: REFLEXÕES SOBRE O MÉTODO DE TRABALHO DO "COLETIVO CLANDESTINO"".**

Procedida a arguição, segundo o Protocolo aprovado pelo Colegiado, a Banca é de Parecer que o candidato está apto ao Título de MESTRE EM EDUCAÇÃO, tendo merecido as apreciações abaixo:

BANCA	ASSINATURA	APRECIAÇÃO
DR. CARLOS HEROLD JUNIOR		Aprovado
DRª MARIA AUXILIADORA CAVAZOTTI		Aprovado
DRª MARGARIDA GANDARA RAUEN		Aprovado

Curitiba, 25 de setembro de 2014.

Profª Drª Monica Ribeiro da Silva
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Educação

Profª. Dra. Monica Ribeiro da Silva
Coordenadora do Programa de
Pós-Graduação em Educação
Matrícula: 125750

Para Karla e Joaquim

Também dedico em memória dos queridos avôs:

Manoel Nunes de Almeida e Vitório Manoel Schiavo

AGRADECIMENTOS

A Karla, grande amor e inspiração, companheira de vida e de arte que me incentivou a entrar no programa e me amparou em todas as etapas deste processo, sem a qual este jamais teria acontecido.

Aos meus pais e ao meu irmão, por sempre incentivarem a continuidade de meus estudos e pelo apoio nas minhas escolhas profissionais.

A Jeferson Walaszek, pela grande amizade e parceria artística de anos, e por cuidar do pequeno Joaquim.

A amiga, professora e parceira artística Margie Rauen por tudo o que representa para nós, além, de ter sido importante em todas as etapas de minha formação acadêmica.

Às professoras Lígia Klein e Maria Auxiliadora Cavazotti, pelo exemplo de docência, coerência e clareza que inspiram tanto seus alunos.

Ao professor Carlos Herold Jr, que me deu plenas condições de realizar este trabalho, por sua paciência e por aceitar um orientando no meio do processo.

A todos os amigos artistas que integraram e integram o Coletivo Clandestino, do qual faço parte e que foi objeto desta pesquisa, sem vocês, nada seria possível.

Aos colegas de mestrado pela ajuda e apoio durante o curso e na escrita do texto.

E a todos os outros que, mesmo não estando nominalmente nestes agradecimentos, ajudaram de alguma forma a concluir este trabalho.

Realmente tengo muchísimo interés en saber por qué has venido aquí

Se lo voy a decir. Quiero hacer teatro porque quiero hacer algo por mí y por los demás. Quiero hacer teatro porque creo que sirve para comunicarse entre los seres humanos, porque creo que puede ser un camino hacia el entendimiento y hacia la comprensión. Por eso

¿Así que quieres cambiar el mundo?

Pues sí, me encantaría cambiar este puto mundo… y creo que todavía se puede cambiar

¿Sabes?, a mi también me encantaría cambiar este mundo… ¡Me encantaría

cambiar este puto mundo!

(Diálogo – Noviembre)

RESUMO

A temática desta dissertação surgiu da continuidade dos estudos acerca do Coletivo Clandestino, tendo como objetivo refletir sobre a Arte na formação humana. Para isso, toma-se campo empírico, relacionando o trabalho do Coletivo Clandestino, com algumas formas de teatro dialético surgidas no século XX. O foco é o método de trabalho exercido pelos artistas, com características fundamentadas em sua pesquisa envolvendo emancipação humana e, portanto, integradas às demandas da linha de pesquisa Trabalho, Tecnologia e Educação. Não se efetiva uma proposta educacional no campo formal nas atividades do grupo, mas, diversas formas de produção de conhecimento são desenvolvidas ao longo de seus processos criativos. Esta maneira de trabalhar busca realizar uma prática artística por meio da qual o ator e o público são considerados sujeitos ativos, que adquirem autoconhecimento durante o processo criativo e na interação entre si. A concepção que fundamenta a perspectiva da Arte como formação humana, abraçada pelo Coletivo Clandestino e expressa na relação pratico-teórica de sua produção teatral, é analisada segundo categorias destacadas do materialismo histórico-dialético. É possível concluir que o grupo realiza uma atividade artística que, se propõe a colaborar na reconstrução do conceito de transformação social, desacreditado na pós-modernidade. Consciente das limitações da arte busca-se retomar conceitos de crítica ao modo de produção capitalista na arte. Esta avança no sentido de estimular uma prática vinculada a uma formação humana com vistas à construção de um novo modelo societário.

Palavras chave: Práticas teatrais. Teatro dialético. Emancipação humana

ABSTRACT

The theme of this thesis arose from continuing studies on the Coletivo Clandestino, aiming to reflect on the Arts in human development. For this, take up the empirical field, linking the work of the Coletivo Clandestino, with some forms of dialectical theater emerged in the twentieth century. The focus is the method of work done by the artists, with well-grounded in his research involving human emancipation characteristics and thus integrated the demands of the Work Research, Technology and Education Online. Not effective an educational proposal in formal field in group activities, but various forms of knowledge production are developed along their creative processes. This way of working seeks to realize an artistic practice through which the actor and the audience are considered active subjects, they acquire self-knowledge during the creative process and the interaction between them. The conception underlying the perspective of art as human, embraced by Coletivo Clandestino and expressed in practical - theoretical relation of his theatrical production, is analyzed according to categories outlined the historical and dialectical materialism . It is possible to conclude that the group performs an artistic activity that aims to assist in the reconstruction of the concept of social transformation, discredited in postmodernity. Aware of the limitations of the art concepts we seek to resume critical of the capitalist mode of production in art. This progress to stimulate a linked to a human formation in order to construct a new model of society.

Keywords: Theatrical Practice. Dialectical theater. Human emancipation.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Até Quando? Teatro Cultura, 2004.Curitiba. Fonte: Acervo do grupo Créditos: Pedro Ribas.....44
FIGURA 2 – Até Quando? Teatro Cultura, 2004.Curitiba. Fonte: Acervo do grupo Créditos: Pedro Ribas.....52
FIGURA 3 – Até Quando? Teatro Cultura, 2004.Curitiba. Fonte: Acervo do grupo Créditos: Pedro Ribas.....83
FIGURA 4 – Até Quando? Teatro Cultura, 2004.Curitiba. Fonte: Acervo do grupo Créditos: Pedro Ribas.....84
FIGURA 5 – Até Quando?CEU, 2005. Curitiba. Fonte: Acervo do grupo Créditos: Igor Schiavo.....84
FIGURA 6 – Até Quando? Sesc Ramos, 2007. Rio de Janeiro. Fonte: Acervo do grupo Créditos: Fernando Coelho.....84
FIGURA 7 – A peça provisória sobre um INVASOR, 2013. Fringe, Curitiba. Fonte: Acervo do grupo Créditos: Mateus Tropo 98
FIGURA 8 – A peça provisória sobre um INVASOR, 2013. Fringe, Curitiba. Fonte: Acervo do grupo Créditos: Mateus Tropo 98
FIGURA 9 – A peça provisória sobre um INVASOR, 2013. Fringe, Curitiba. Fonte: Acervo do grupo Créditos: Karla Neves.....99
FIGURA 10 – A peça provisória sobre um INVASOR, 2013. CIC, Curitiba. Fonte: Acervo do grupo Créditos: Karla Neves.....100

LISTA DE SIGLAS

CEFET	-Centro Federal de Educação Técnológica
CINFOP	-Centro Interdisciplinar de Formação Continuada de Professores
CEU	-Casa do Estudante Universitário
CIC	-Cidade Industrial de Curitiba
CPC	-Centro Popular de Cultura da UNE
DCE	-Diretrizes curriculares do Estado do Paraná
EBEM	-Encontro Brasileiro de Educação e Marxismo
FAP	-Faculdade de Artes do Paraná
FENATA	-Festival Nacional de Teatro Amador de Ponta Grossa, Paraná
IFSUL	-Instituto Federal Sul-Riograndense
UFPR	-Universidade Federal do Paraná
UNE	-União Nacional dos Estudantes
UNESPAR	-Universidade Estadual do Paraná

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....**12**
1. ARTE COMO FORMAÇÃO HUMANA/ CONHECIMENTO NA PERSPECTIVA DO MATERIALISMO HISTÓRICO-DIALÉTICO.....19
1.1 ARTE E CONTRADIÇÃO 21
1.2 ARTE E EMANCIPAÇÃO HUMANA 24
1.3 ARTE E FORMAÇÃO HUMANA 30
2. ATUAÇÃO NO COLETIVO CLANDESTINO E SEUS MÉTODOS DE PESQUISA 35
2.1 ASPECTOS BIOGRÁFICOS.....35
2.2 REFERÊNCIAS PRATICO-TEÓRICAS PRESENTES NO TRABALHO DO GRUPO.....40
2.2.1 **Erwin Piscator e o Teatro Político** 41
2.2.2 **Bertolt Brecht e o Teatro Dialético** 45
2.2.3 **Augusto Boal e o Teatro do Oprimido**.....54
2.3 O TEATRO E SUAS PRÁTICAS EMANCIPATÓRIAS NO CONTEXTO BRASILEIRO.....60
2.3.1 **Centro Popular de Cultura da UNE** 63
2.4 **Teatro de rua no Brasil**.....65
2.4.1 **As práticas coletivas no contexto dos grupos: Ói Nóis Aqui Traveiz, Brava Cia e Erro Grupo** 66
3. ANÁLISE DA PRÁTICA ARTISTICA DO COLETIVO CLANDESTINO..... 74
3.1 O PROCESSO DE TRABALHO EM *ATÉ QUANDO?*.....74
3.1.1 **Etapa 1 – Prática teórica**.....75
3.1.2 **Etapa 2 – Teoria prática**.....80
3.1.3 **Etapa 3 – Exposição da obra**.....83
3.2 O PROCESSO DE TRABALHO EM *A PEÇA PROVISÓRIA SOBRE UM INVASOR* 86
3.2.1 **Etapa 1 – Prática teórica**.....89
3.2.2 **Etapa 2 – Teoria prática**.....94
3.2.3 **Etapa 3 – Exposição da obra**.....97
3.3 CONSIDERAÇÕES SOBRE AS PRÁTICAS.....101

CONCLUSÃO 111
REFERÊNCIAS..... 116
ANEXOS..... 122

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa surge como uma continuidade das pesquisas acadêmicas produzidas sobre o trabalho artístico do *Coletivo Clandestino*[1], coletivo de artistas-pesquisadores de teatro do qual sou integrante e atuante nas áreas de dramaturgia, atuação e pesquisa estética e política. O grupo foi criado em 2003 e procura relacionar o teatro a teorias criticas da sociedade com uma proposta estética política e educativa para suas obras, que incluem peças, intervenções teatrais e oficinas de teatro. As práticas do grupo já foram tema de trabalhos acadêmicos anteriores dos próprios integrantes e de outros pesquisadores, abordando processo de montagem e a utilização de tecnologias no teatro de rua[2].

O objetivo deste trabalho é refletir sobre a arte na formação humana, tomando como campo empírico o trabalho do *Coletivo Clandestino* no intuito de relacionar esta questão com algumas formas de teatro dialético surgidas no século XX e as propostas pelo grupo. Sendo foco o método de trabalho exercido pelo grupo com características fundamentadas em sua pesquisa envolvendo emancipação humana, e, portanto, integradas as demandas da linha de pesquisa Trabalho, Tecnologia e Educação.

A concepção que fundamenta a perspectiva da arte como formação humana/conhecimento, abraçada pelo *Coletivo Clandestino* e expressa na relação pratico-teórica de sua produção teatral, é analisada segundo categorias destacadas do materialismo histórico-dialético.

---

[1] O Coletivo Clandestino é composto por Igor Schiavo, Jeferson Walaszek, Karla Neves e Larissa Adamowski. Surge como Trupe Clandestino(2004-2009), entre os anos de 2009 a 2013 funde-se com o Grupo Boato e assume o nome de Coletivo BoatoClandestino, no ano de 2013 os trabalhos em conjunto são finalizados e o grupo altera seu nome para Coletivo Clandestino, detalhes oportunos serão descritos ao longo do trabalho.

[2] Para maiores informações vide: NEVES, K. **Do processo criativo de Deus ajuda os bão a uma oficina prática de teatro com vivência em Teatro-Fórum: Processo artístico do Coletivo BoatoClandestino.** Monografia (Especialização em Interdisciplinaridade em Artes e ensino das Artes) – Faculdade de Artes do Paraná. Curitiba, 2011; SUGAYAMA, S. **Um olhar acerca da tecnologia no teatro de rua: a tecnologia como meio de ação, mediando saberes, processos e fazeres humanos**. 2012. Dissertação (Mestrado em Tecnologia) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2012; SUGAYAMA, S. & QUELUZ, M. **A Tecnologia no Teatro de Rua: o trabalho "em roda" do Coletivo BoatoClandestino.** IX Jornadas Latinoamericanas de Estudios Sociales de la Ciencia y la Tecnología. 2012a.

As relações entre arte e mundo do trabalho estiveram presentes em minha trajetória acadêmica desde o Ensino Médio, onde, as aulas do curso técnico em Eletrônica do CEFET-RS (Atual IFSUL) eram alternadas com as oficinas de teatro em atividade extraclasse, do teatro amador realizado em Pelotas-RS aos cursos livres na cidade de Curitiba-PR. Durante minha graduação em Licenciatura em Teatro na FAP (Faculdade de Artes do Paraná)[3] surgem diversas inquietações que se somam as dos demais participantes do grupo: arte para quê? Para quem? O quê, como e por que falar?

Foram diversas as tentativas de transformar estas questões em nossa prática artística, não como uma tentativa de encontrar respostas, mas, utilizando as perguntas como potencial criativo para as obras do grupo. Ao entrar em contato com o materialismo histórico-dialético, novos apontamentos surgiram. As leituras do *Manifesto do partido comunista* proporcionaram ao grupo uma nova compreensão de mundo e possibilidades concretas envolvendo arte e transformação social. Aos poucos, meu trabalho acadêmico e artístico foi se desenvolvendo e a conotação pedagógica e de transformação social se entrelaçando, de tal maneira que tornaram o trabalho docente e artístico impossíveis de serem dissociados. Neste caso, é preciso enfatizar que o materialismo histórico-dialético não foi assumido como uma ideologia que contamina a arte, tornando-a panfletária ou catequizante, com a preocupação de dar uma função política, ou utilizar o teatro para tal, mas, como uma forma de apreensão da realidade, uma maneira de compreender as relações sociais. Ao refletir na sua obra uma posição tomada, o artista se posiciona em relação ao mundo em que vive, ou seja, esta tomada de posição faz parte do próprio fazer artístico, sendo o artista um marxista, anarquista, fascista, religioso, etc. E assim, passível de críticas sobre suas afirmações. Sobre as capacidades de transformação através da arte, Santaella comenta não ser possível afirmar que:

> [...]a arte pode, por si só, mudar o curso da história, mas que pode, isto sim, constituir-se de um elemento ativo dessa mudança. Não se trata de colocar em dúvida o fato de que só através da ação política as forças coletivas podem transformar a ordem social. Trata-se, contudo, de colocar sérias dúvidas sobre as tentativas de esmagar a liberdade do talento criador, quando, em nome do engajamento político, impõem-se regras de

[3] Atual UNESPAR.

> pedagogia que forçam a acomodação do artista às molduras de mensagens didáticas previamente preparadas. (SANTAELLA, 1990, p.51)

Ou seja, não se trata de uma arte comprometida, dirigida politicamente. Nesse prisma ela é uma necessidade de criação artística em produzir obras que possuam como característica de evidenciar formas de análise social, tendo a ideia de que a arte, por si só, não é capaz de transformar a sociedade, mas, é um elemento na construção de uma crítica que ambicione tal possibilidade.

O grupo se propõe maneiras de equilíbrio entre forma e conteúdo, além do que se quer expressar através de determinado trabalho artístico, é preciso analisar as maneiras possíveis de comunicação e relações a serem estabelecidas com o público. Sobre esta preocupação Santaella afirma:

> [..]o desprezo pela dimensão estética em produções – ditas artísticas engajadas – dirigidas ao povo (como se efeitos estéticos não passassem de meros traços decorativos burgueses) revela não só um profundo desconhecimento quanto ao potencial da função político-social das criações artísticas, como também um desprezo pelo próprio povo, como se a este o estético não fizesse falta. (SANTAELLA, 1990, p.42)

O que se percebe em termos de preocupação estética é justamente o que Santaella afirma: o conteúdo se configura na principal aplicação destas obras, o que, de certa maneira se qualifica num menosprezo ou num tratamento diminuído com a linguagem artística em relação à temática das obras. Não faz parte das discussões o fato de que esses traços decorativos são ofertados em grande escala às classes dominantes, que continuam se aprimorando no conhecer e no fazer artístico, consumindo as formas de arte de conceitos mais contemporâneos em relação às demais produções. De acordo com Fischer, “numa sociedade dividida em classes, as classes procuram recrutar a arte – a poderosa voz da coletividade – a serviço de seus propósitos particulares” (FISCHER, 1967, p.50). Com estas afirmações podemos definir que o interesse do capital é o de explorar a arte, com uma produção erudita e economicamente interessante às classes dominantes, com apelos de valorização de mercado e exposição social. Enquanto isto, as classes exploradas são subjugadas e submetidas aos produtos da indústria cultural, arte de massa com foco no consumo em grande escala e aos didatismos já citados, que, se

utilizam de formatos defasados em relação às expressões artísticas atuais, não representando seu próprio período histórico enquanto arte.

A arte que interessa ao capitalismo é a que possa ser consumida amplamente e com potencial lucrativo alto. Essa massificação assume a educação estética das sociedades no período de alto desenvolvimento do modo de produção capitalista, levando em conta que:

> Por arte das massas, entendemos aquelas cujos produtos satisfazem as necessidades pseudoestéticas dos homens-massa, coisificados, que são ao mesmo tempo um produto característico da sociedade industrial capitalista. Seu consumo de massa acha-se assegurado pela existência de um público potencial, quantitativamente imenso, bem como as possibilidades de aceder a tais produtos artísticos em virtude dos poderosos meios de difusão. (VAZQUEZ, 2011, p.229)

Logo, surge no campo de atuação, tanto de educadores em arte quanto de artistas, a possibilidade de com o seu trabalho interferir na aplicação dos interesses do capital na arte. Quando se afirma que o objeto, o fazer e o conhecimento artístico são fatores importantes na formação humana, isto se dá pelo potencial transformador possível na construção da relação do público com o objeto artístico, inserindo-se como forma de resistência aos interesses dominantes do capital sobre a arte e sobre sua relação mercadológica na sociedade.

Este trabalho tem como objeto de estudo a obra de arte como forma de conhecimento, no sentido de relacionar as possibilidades de articulação entre arte e educação em um campo não formal. Sendo objeto empírico de análise e reflexão o método de trabalho aplicado pelo *Coletivo Clandestino* em suas produções artísticas.

Analisando as Diretrizes Curriculares do Estado do Paraná para a disciplina de Arte, vemos uma divisão da maneira como se dá o conhecimento em arte no campo da educação formal. Esta acontece a partir de três pontos específicos: Teorizar, Sentir e perceber o Trabalho artístico. Esta divisão coloca a obra como fruto do pensamento do artista em relação à sociedade em que vive e, sobre a composição de uma obra no que diz respeito a "*Sentir e perceber*" lê-se nas DCEs as seguintes reflexões:

> Ao analisar uma obra, espera-se que o aluno perceba que, no processo de composição, o artista imprime sua visão de mundo, a ideologia com a qual se identifica, o seu momento histórico e outras determinações sociais. Além de o artista ser um sujeito histórico e social é também singular, e na sua obra apresenta uma nova realidade social. (DCE, 2008, p. 71)

As DCEs colocam a fruição da obra de arte como parte do aprendizado da disciplina. Dito de outro modo, se o ato de o aluno relacionar-se com uma obra, a maneira como essa relação se processa na individualidade de cada espectador é aceita como parte integrante em um processo pedagógico tradicional.

Diante do processo criativo do *Coletivo Clandestino*, percebe-se uma série de etapas que se configuram em práticas artísticas com uma preocupação pedagógica: leituras preliminares, seminários e debates com aprofundamento teórico estético e político, improvisações teatrais a partir de temas escolhidos, dramaturgia que se desenvolve em paralelo as etapas iniciais, criação de personagens, desenvolvimento de cenas, apresentações e posteriormente a criação de oficinas teatrais relacionadas ao trabalho do grupo e a temática da peça. As partes da peça se relacionam diretamente com princípios educativos e compõem o todo da obra., Elas são constantes e não se finalizam quando a peça teatral é apresentada, mas, são realimentadas e retomadas em um processo que permite aos atores pesquisadores avaliar e alterar a obra, aqui não mais caracterizada apenas pela apresentação teatral, mas, completada no processo criativo grupo, apresentações e oficinas.

Os textos encenados pelo grupo têm como característica sua criação a partir dos diálogos e improvisações propostos pelos integrantes do coletivo. As escolhas finais desde o primeiro trabalho do grupo reiteram as buscas em integrar arte e conhecimento com uma visão que objetiva a transformação social. O interesse se dá em evidenciar o objeto artístico com uma função pedagógica, o teatro dialético proposto pelo grupo como uma forma de conhecimento. Segundo Saviani&Duarte a relação entre arte e educação, entre o objeto artístico e o processo de conhecimento acontece:

> Se a arte propiciar aos indivíduos uma vivência subjetiva intensificada de conflitos que impulsionem a autoconsciência a níveis cada vez mais elevados, ela desempenhará uma função formadora, isto é, educativa. Por sua vez, o trabalho educativo, seja com a arte, seja com outros conteúdos, tem a mesma meta, pois, se entendermos a educação como um processo

> pelo qual os seres humanos formam conscientemente outros seres humanos, esse processo só pode se realizar em sua plenitude se lutar contra o fetichismo na medida em o fetichismo é a própria negação do ser humano como criador de sua realidade e de si mesmo. Se a arte tem uma missão desfetichizadora, o mesmo acontece com a educação que não capitule perante o fetichismo generalizado na sociabilidade contemporânea. (SAVIANI&DUARTE, 2009, p. 470)

Para encadearmos esse conjunto de reflexões, esta dissertação foi estruturada em três capítulos.

No primeiro capítulo tratarei da concepção que fundamenta a perspectiva da arte como formação humana/conhecimento, abraçada pelo *Coletivo Clandestino*, destacando categorias do materialismo histórico-dialético, contradição, emancipação humana e formação humana nas suas múltiplas correlações com a arte, especificamente com o teatro.

O histórico do grupo e sua relação com as experiências de um teatro dialético são abordados no segundo capítulo. Nesta parte da pesquisa, as possibilidades propostas no campo da educação em arte e das estéticas teatrais que se relacionam com o materialismo e com um caminho pedagógico serão descritos. Além disso, situo o trabalho do grupo em contexto histórico de um teatro crítico e, com aproximações no discurso e na relação com a arte de outros coletivos artísticos vinculados ao teatro de rua.

O terceiro capítulo da pesquisa envolve um estudo do papel da arte na formação humana a partir do trabalho do *Coletivo Clandestino*. Para tanto, serão abordadas as etapas do método de trabalho do grupo e suas relações diretas e indiretas com a formação humana, de que maneira o materialismo histórico e dialético é fundamental nas obras escolhidas para análise e como se dá esta relação com as formas de teatro que se utilizaram do mesmo.

Os processos criativos do *Coletivo Clandestino* são desenvolvidos em etapas. As etapas iniciais podem ser categorizadas como estético-pedagógicas. Elas vão desde a leitura de autores que em suas obras realizam uma análise da sociedade e do modo de produção capitalista até as leituras sobre a estética do Teatro. Dessas leituras parte-se para a construção do texto teatral, em paralelo com atividades que envolvem jogos e improvisações temáticas na sala de ensaio e/ou nas ruas. Com a peça teatral estruturada o grupo realiza intervenções teste, onde, verifica-se tanto a aplicação do conteúdo quanto a forma de representação para modificações

possíveis. O momento seguinte é a criação de oficinas relacionadas às peças, que, tratam do tema e se utilizam dos mesmos jogos e esquemas teatrais utilizados pelo grupo ao longo dos ensaios. Com intuito de aprofundar e reinventar, todas as partes são constantemente retomadas, de maneira que atores pesquisadores estão sempre envolvidos em um processo dialético que coloca o artista em constante discussão com a sua obra e o público num confronto direto com a sua realidade.

1. ARTE COMO FORMAÇÃO HUMANA/ CONHECIMENTO NA PERSPECTIVA DO MATERIALISMO HISTÓRICO-DIALÉTICO

A concepção da arte como conhecimento na perspectiva do materialismo implica a explicitação das categorias as quais devemos recorrer para melhor compreender essa concepção. Para isso elegemos as categorias da contradição, formação humana e emancipação humana.

Antes de proceder à exposição destas é preciso afirmar que, a obra de arte não se encontra em um plano diferente, ela se encontra sujeita as mesmas regras impostas a qualquer atividade humana.

Uma atividade humana, porém, diferenciada dos demais produtos do trabalho, em que sua aplicação se faz necessária à sociedade pelo fato de simplificar a própria vida. A arte produz objetos que possibilitam ao ser humano vislumbrar campos extracotidianos, seu potencial de contribuição no objetivo de transformação da sociedade, uma relação direta com a sensibilidade do ser humano e consequente fator de humanização constante do homem.

A divisão do trabalho produz consequências na arte. A necessidade de expressão não é condição exclusiva do artista, todo ser humano em sua plenitude possui esta necessidade, mas, um dos efeitos acaba por ser a divisão da arte em formas específicas (artes visuais, música, dança e teatro), propondo a especialização em determinado formato que separa artistas por sua possível aptidão dos demais trabalhadores. Marx (2007) afirma que esta separação define alguns indivíduos como artistas e os demais como apreciadores, questionando essa divisão ao considerar que em uma sociedade com outras condições ou, mesmo em uma sociedade comunista, poderia ter uma infinidade de pessoas se expressando através de sua arte. Segundo Vazquez “a concentração do talento artístico num

número reduzido de indivíduos mantém o principio da divisão do trabalho, com todos os seus males, numa esfera que, por essência, deve ser universal: a esfera da criação.” (VAZQUEZ, 2011, p.263) O autor segue, afirma que esta divisão os separa da comunidade.

Quando o homem não tem mais o controle sobre o seu trabalho ele também passa a não ter acesso às informações que precisa para transformar a si, e ao mundo ao seu redor. Neste contexto, os detentores dos meios de produção passam a dominar econômica e culturalmente a maioria da população, e isso inclui o cerceamento ao direito de informação e ao consumo de bens e insumos, deixando o ser social incapaz de evoluir no seu desenvolvimento. O próprio homem desumaniza outros homens, ele reduz as capacidades potenciais do ser humano a menos que as de qualquer animal da natureza, pois, não possui mais o controle de sua própria sobrevivência, necessita vender sua força de trabalho para o outro para manter-se. Essa redução das capacidades envolvendo o trabalho e seu desenvolvimento limita o trabalhador ao alcance imediato apenas de meios para sua subsistência. Essa condição não é de forma alguma generalista, tendo em vista que, grande parte da população não tem acesso ao trabalho e sua subsistência se torna ainda mais difícil. Sobre as possibilidades do trabalhador no modo de produção capitalista Marx comenta:

> E tudo aquilo que tu não podes, pode o teu dinheiro: ele pode comer, beber, ir ao baile, ao teatro, saber de arte, de erudição, de raridades históricas, de poder político, pode viajar, pode apropriar-se disso tudo para ti; pode comprar tudo isso; ele é a verdadeira capacidade (*Vermögen*). [...]Ao trabalhador só é permitido ter tanto para que queira viver, é só permitido querer viver para ter.(MARX, 2008, p. 142)

E, se o modo de produção interfere no fazer artístico, faz-se necessário que o artista use suas ferramentas para interferir nas lutas relativas às transformações do modo de produção. Nesse caso, Fischer (1967) afirma que numa sociedade decadente a arte deve refletir esta decadência como algo passível de ser mudado e participar, assim, deste impulso de mudança.

Podemos afirmar que o modo de produção capitalista por transformar tudo em mercadoria não age de forma diferente com a arte, e, como somente alguns

podem usufruir das benesses do capital, os demais servem como consumidores de arte, agora transformada em mercadoria conforme afirma Vazquez:

> Na medida em que se amplia a produção capitalista e em que o mundo inteiro se vai convertendo num imenso mercado, no qual tudo se compra e se vende, a obra de arte deixa de ser, aos olhos do capitalista, um objeto improdutivo – em sentido material – para se converter em mercadoria. (VAZQUEZ, 2011, p.165-166)

Seja erudita ou das massas,[4] a arte transformada em mercadoria afasta o ser humano de parte de seu processo de humanização constante e o aliena ao mercado.

A arte e sua contribuição objetivando a construção de uma nova sociedade, compreendendo suas próprias limitações sem diminuir sua importância são os conceitos aplicados pelo *Coletivo Clandestino* em seu trabalho. Neste campo de atuação as categorias aqui citadas estabelecem um parâmetro de interpretação ao exame do objeto de estudo.

1.1 ARTE E CONTRADIÇÃO

A contradição no materialismo histórico e dialético se dá pelo choque entre dois contrários, segundo Tse-Tung "a lei da contradição das coisas, isto é, a lei da unidade dos contrários é a lei básica da dialética materialista." (TSE TUNG, 2008, p.83)

A partir desta afirmação o autor continua:

> Nada existe que não contenha contradição; sem ela nada existiria. [...]A contradição é a base das formas simples do movimento (por exemplo, o movimento mecânico) e, ainda mais, das formas complexas do movimento.(TSE-TUNG, 2008, p.90)

[4] "Qual é a arte que o capitalismo, já em estado de decomposição, tem interesse em patrocinar fundamentalmente, sobretudo numa sociedade industrial e altamente desenvolvida de um ponto de vista técnico, na qual se dão as condições para estender e aprofundar o processo de despersonalização ou massificação? É precisamente a arte que podemos chamar, com toda propriedade, de *arte de massas*." (VAZQUEZ, 2011, p.228)

A contradição surge em todas as instâncias da realidade concreta, todo e qualquer movimento acontece a partir da resolução das suas contradições. De questões mais exatas, como aplicações matemáticas até as questões políticas, os conflitos são resolvidos a partir deste confronto de dois contrários, desde os movimentos mais simples aos mais complexos, dos fenômenos objetivos aos ideológicos.

No modo de produção capitalista a contradição principal se dá entre o estado e a sociedade civil: “[...] esta atribui àquele a função administrativa de resolução dos males sociais que, contudo, não podem ser superados”. (MATA, 2011, p.5)

Esta impossibilidade de transformação se dá pela necessidade de manutenção do próprio sistema capitalista. Ou seja, ao resolver contradições o próprio sistema agiria de forma incoerente, significaria a negação de uma sociedade que se funda na propriedade privada. No entanto, a situação evolui para o seguinte sentido:

> Como a política burguesa não é capaz de suprimir pauperismo, a função do Estado passa a ser a de discipliná-lo a fim de mantê-lo sob controle.[...] O Estado não existe para solucionar os problemas sociais como o pauperismo e a miséria, mas para legitimar uma sociedade ilegítima, é dele a função de garantir a propriedade privada, a iniciativa particular e o mercado. (MATA, 2011, p.5)

No sistema capitalista, todas as relações sociais são permeadas por relações econômicas. Neste contexto, evidencia-se a contradição entre as classes dominantes e as classes dominadas: uma interessada em lucrar, acumular mais riquezas materiais, e a outra lutando por sua própria subsistência e pela sua emancipação. Segundo Tse-Tung quando aplicada a lei da contradição no estudo da estrutura econômica da sociedade capitalista Marx descobriu que:

> A contradição básica dessa sociedade era a contradição entre o caráter social da produção e o caráter privado da propriedade. Essa contradição manifesta-se pela contradição entre o caráter organizado da produção nas empresas individuais e o caráter anárquico da produção na sociedade como um todo. Em termos de relações de classe, manifesta-se na contradição entre a burguesia e o proletariado. (TSE-TUNG, 2008, p.105)

A resolução da contradição principal do capitalismo e das demais que surgem a partir desta é a revolução social, com o objetivo de excluir das relações humanas a propriedade privada e seus desdobramentos.

> Contradições qualitativamente diferentes só podem ser resolvidas por métodos qualitativamente diferentes. Por exemplo, a contradição entre o proletariado e a burguesia é resolvida pelo método da revolução socialista. (TSE-TUNG, 2008, p. 97)

Segundo o materialismo histórico e dialético, isto se dá quando o homem se encontrar pleno de suas atividades humanas, no controle de suas capacidades e funcionalidades, na concretização do homem total. Mata comenta que:

> Uma sociedade assim só pode ser conquistada a partir da ação consciente dos homens em direção à superação das relações sociais capitalistas. Tal conquista só pode vir através de uma revolução, ou, do declínio da velha sociedade capitalista e do velho poder político burguês. (MATA, 2011, p.7)

A arte não é diferente das demais instancias de atuação do ser humano. Logo ela está sujeita ao confronto de contraditórios. Estes podem se situar, desde situações mais simplificadas das atividades artísticas, até as contradições impostas pelo modo de produção capitalista.

Segundo Fischer (1967) a contradição dialética é inerente à arte. Ela precisa de uma intensa experiência da realidade em sua criação e, sua forma acontece através da objetividade. Logo, é possível afirmar que a arte, não diferente das demais atividades presentes nas relações sociais, depende dos movimentos de contradição e suas resoluções para o seu pleno desenvolvimento.

Uma das contradições fundamentais na oposição entre arte e capital é a que objetiva na arte sua transformação em mercadoria. Com efeito, a contradição posta se dá entre arte e mercadoria. Desta resultam algumas das contradições que surgem nesta relação: arte erudita e arte das massas; aprendizado e aptidões naturais; financiamento estatal e financiamento privado; forma e conteúdo; realidade concreta e realidade artística.

A oposição entre arte e mercadoria se dá pela ação do capital sobre a criação artística. Ora, uma livre criação presume uma arte intimamente vinculada ao gênero

humano, objetivando a emancipação humana. Com isto, ao ser transformada em mercadoria, a arte entra em contradição com sua atividade vital, uma prática essencialmente humanizante. O artista submetido às leis de mercado não produz livremente, age conforme necessidades geradas pelo mercado, segundo Vazquez:

> À medida que se amplia a produção capitalista e em que o mundo inteiro se vai convertendo num imenso mercado, no qual tudo sem compra e se vende, a obra de arte deixa de ser aos olhos do capitalista, um objeto improdutivo – em sentido material – para se converter em mercadoria. (VAZQUEZ, 2011, p.165-166)

Esta sujeição das artes as leis da produção material capitalista altera o sentido da produção artística e, neste caso:

> O artista se vê obrigado a entrar numa relação objetiva com o consumidor, independentemente de sua vontade; [...] Com isso, estabelece-se uma contradição entre arte e sociedade ainda mais profunda [...] a contradição determinada pela incompatibilidade entre o artista e a sociedade com cujos valores e ideais não se sente solidário. (VAZQUEZ, 2011, p.167)

A liberdade de criação, condição necessária para que a arte se realize enquanto atividade humana, não é possível quando o artista submete sua prática às leis do mercado Ele se torna refém de uma produção genérica, destinada ao consumo imediato e a produção de valor de troca em detrimento do seu valor de uso. Esta alteração, fruto da contradição entre arte e mercado manipula a distribuição e a produção artística. Na adequação da arte ao capital pode-se dizer que o artista passa a trabalhar como o operário na produção fabril. Ele reúne em si, as condições técnicas para realizar uma tarefa previamente estabelecida por outro. Esta condição de geração de lucro define como prioridade na arte, que, se tenha o maior alcance de público possível, não por oportunizar seu acesso, mas, pelos possíveis valores econômicos que podem ser alcançados.

A relação capitalista da arte só se extinguirá quando o próprio modo de produção vigente for transformado. O capitalismo divide os artistas entre aqueles, eleitos para serem a representação simbólica da arte de seu tempo, notável aqui, o discurso de veneração da figura do artista em detrimento de sua realização artística, o ser iluminado, tratado pelo capital como aquele que se destaca entre os demais e

que é descartado assim que outro produto mais rentável surja. Do outro lado da divisão está o artista que resiste às condições impostas pelas leis do mercado, ou ainda, aquele que não alcançou sua composição máxima inserido no capital. Estes produzem suas obras a duras custas e ainda muitas vezes se opera sobre estes, uma dupla identidade composta pelo ser artista, e, pelo trabalhador assalariado. Na maioria das vezes os artistas que não vendem seu trabalho criativo, vendem sua força de trabalho em outras áreas, ou assemelhadas para manter sua subsistência.

As contradições da arte, como em todo choque de conceitos produz sua resolução, esta se dá no campo da arte em forma de resistência ao capital:

> O trabalho artístico somente pode salvaguardar sua essência criadora e livre quando se mantém como uma atividade improdutiva do ponto de vista econômico, isto é, quando se subtrai à lei fundamental da produção capitalista. Em suma, quando se mantém como atividade incompatível com o trabalho assalariado. (VAZQUEZ, 2011, p.188)

A arte é uma atividade humana, necessária ao homem. A contradição criada no conceito de que o artista é um ser destacado, separado dos demais seres, utilizada pelo discurso mercadológico imposto à arte no capitalismo, se resolve em uma sociedade que se encontre liberta da propriedade privada e do lucro. Segundo Marx (2007) a nova sociedade tem homens que, entre tantas outras atividades, fazem arte.

1.2 ARTE E EMANCIPAÇÃO HUMANA

Levando em conta que o capitalismo se sustenta na ideia de propriedade privada, sendo que, suas determinações definem a extração da mais-valia, do lucro atingido com a exploração do homem pelo homem como a sua determinação lógica; segundo Lopes (2010) o materialismo histórico e dialético propõe a superação do capital através da destruição desse modo de produção, com mediações direcionadas a construção de uma história humana emancipada. Estas devem ser identificadas e utilizadas de maneira que possibilitem a promoção de mudanças na dialética entre pensamento e produção no mundo do trabalho.

Segundo Mata (2011), a emancipação humana se difere da emancipação política, sendo que, a última não se trata de um estágio para alcançar a primeira,

uma vez que divide cidadão e individuo privado. Esta separação indica às relações humanas na vida privada em contraposição as condições dadas no conceito de cidadão sujeito as leis que regem a sociedade. Marx afirma que:

> Toda emancipação é redução do mundo humano e suas relações ao próprio homem. A emancipação política é a redução do homem, por um lado, a membro da sociedade burguesa, a indivíduo egoísta independente, e, por outro, a cidadão, a pessoa moral. (MARX, 2010, p.54)

Ora, a emancipação política por se tratar de uma realização estabelecida ao sistema burguês, esta condição por si, evidencia suas limitações e definições. Serve como adequação do homem ao código estabelecido para a manutenção da sociedade sob o capital, o individualismo configurado sob a forma de direito. O homem que, separado das relações com a comunidade se torna homem egoísta. Segundo Marx (2010) o homem é reconhecido como tal através dos direitos humanos. De fato, esses só reafirmam o teor privado do individuo burguês:

> Portanto, nenhum dos assim chamados direitos humanos transcende o homem egoísta, o homem como membro da sociedade burguesa, a saber, como indivíduo recolhido ao seu interesse privado e ao seu capricho privado e separado da comunidade. Muito longe de conceberem o homem como um ente genérico, esses direitos deixam transparecer a vida do gênero, a sociedade, antes como uma moldura exterior ao indivíduo, como limitação de sua autonomia original. O único laço que os une é a necessidade natural, a carência e o interesse privado, a conservação de sua propriedade e de sua pessoa egoísta. (MARX, 2010, p.50)

A emancipação política, entendida como tal, não almeja a emancipação humana. Não se trata disto, mas de estabelecer como deve se comportar o individuo na sociedade burguesa.

Para que se avance a discussão em torno da emancipação humana é preciso considerar que as condições históricas da sociedade atual apontam para a naturalização do capital como algo inerente ao ser humano, algo que não se esgota. Eternizado como o modo de produção que se manifesta separado das relações sociais e, por isto, desmembrado de um processo histórico. Essa condição que torna a propriedade privada algo não passível de modificação torna a sociedade civil incapaz de realizar a emancipação humana. Isso acontece por que:

> Em sua estrutura, a sociedade civil burguesa não pode efetivar a liberdade humana: a contradição entre capital e trabalho, a competição, o egoísmo, são óbices à liberdade; suas consequências são o aprofundamento da miséria, da exploração, da dissolução da consciência da relação vital, necessária, do homem com o mundo natural e com os demais seres humanos, a redução da subjetividade à mera necessidade prática. (MATA, 2011, p.13)

A concretização da emancipação humana só se torna possível com a destruição das contradições que regem o capitalismo, com a organização das classes trabalhadoras, principal agente revolucionário, em torno do ideal de transformação social, rompendo com a contradição máxima do capital entre sociedade civil e estado burguês, elevando o homem a sua forma mais humanizada. A real transformação da sociedade acontece quando, no âmbito das relações sociais, extingue-se a distinção entre individuo privado e cidadão, segundo Marx, a emancipação humana:

> [...] só estará plenamente realizada quando o homem individual real tiver recuperado para si o cidadão abstrato e se tornado *ente genérico* na qualidade de homem individual na sua vida empírica, no seu trabalho individual, nas suas relações individuais, quando o homem tiver reconhecido e organizado suas "*forces propres*" [forças próprias] como forças *sociais* e, em consequência, não mais separar de si mesmo a força social na forma da força *política*. (MARX, 2010, p.54)

E de que maneira surge a atividade artística neste contexto? Como atua a arte em relação a emancipação humana? Estas são questões que devem ser consideradas. Partirmos da afirmação de que o homem se torna homem na medida em que cria um mundo humano, uma concretização da atividade humana sobre a natureza, desta forma humaniza-se. A arte pode ser considerada uma expressão deste processo de humanização verificada não apenas no objeto concreto exposto ao público, mas, também no seu momento de criação.

Considerando assim as múltiplas relações que se dão em torno de uma obra artística, relações artista-público, artista-obra, obra-público e outras possíveis variantes, podem ser verificadas como parte de um conjunto de práticas da atividade artística objetivando a emancipação humana:

> A experiência de contemplar ou produzir arte interfere no universo subjetivo e objetivo dos seres na sua lida com o cotidiano, portanto, tem dimensão

> política e educativa, assim como potencialidade de desenvolvimento nos seus sujeitos/objetos de um olhar duvidoso,mais questionador e até mais crítico sobre a realidade que os circunda, podendo alçá-lo até mesmo à compreensão e defesa de uma condição humana de vida mais radicalmente emancipada. Mas para tanto outras práticas devem ser articuladas à prática artística. (LOPES, 2010, p.4)

Obviamente que, a arte, não se propõe, e nem conseguiria vir a ser, condutora de uma luta revolucionária. Ela pode ser articulada, associada a outras instâncias, outros setores e tomar parte em ações que se proponham estimular a transformação social. Todavia, seu alcance não vai além de propostas reflexivas que, combinadas à compreensão do público podem incitar tomadas de posição. Sua condição de pratica emancipatória se dá na sua apreensão da realidade, na maneira como isto se processa e se torna arte. Segundo Lopes (2009):

> [...] ao imprimir o alçar do indivíduo, da restrição do pragmatismo e da superficialidade, a um nível de maior abstração do seu mundo concreto imediato, a atividade artística ratifica sua utilidade política na construção de uma história social mais humana. (LOPES, 2009, p.14)

Seguindo a afirmação de Vazquez: “O homem é homem na medida em que cria um mundo humano, e a arte aparece como uma das mais elevadas expressões deste processo de humanização”(2011, p.97). Ou Groth, onde temos que “a práxis artística permite a criação de objetos humanos ou humanizados que aumentam a um grau superior a capacidade de objetivação humana, que já se revela nos produtos do trabalho” (2011, p.9). A discussão se efetiva na busca por uma arte que dialogue com a sociedade atual, com vistas à nova sociedade que realize plenamente a emancipação humana. Vazquez (2011) afirma que a arte em que o público é capaz de se apropriar humanamente, esteticamente de seus produtos será aquela que:

> Não se dirija a um público privilegiado nem alienado, mas ao povo. Tão somente uma arte desse tipo – uma arte verdadeiramente popular – poderá superar seu condicionamento histórico-social e estabelecer um dialogo, a partir deste agora e deste aqui, não apenas com os homens – já livres de toda alienação – do futuro. Tão somente assim uma arte poderá sobreviver às suas circunstancias. (VAZQUEZ, 2011, p.246-247)

Logo a arte de hoje deve considerar as praticas sociais da sociedade contemporânea, mas, estabelecer combinações e conjunturas visando à sociedade transformada e o homem na sua totalidade, como ser revolucionário. Esta nova sociedade não prevê que a arte se reduza a uma mera atividade profissional. Vazquez interpreta o homem emancipado como integrante de:

> uma sociedade na qual a criação artística não seja nem a atividade que se concentra exclusivamente em indivíduos excepcionalmente dotados, nem tampouco uma atividade exclusiva e única. É por um lado, uma sociedade de homens-artistas, na medida em que não apenas a arte, mas o próprio trabalho,é a expressão da natureza criadora do homem. (VAZQUEZ, 2011, p.265-266)

Destes pontos podemos afirmar que a capacidade de promover a emancipação humana está na classe trabalhadora. Ela, ao se organizar, pode tomar o poder e alterar o modo de produção, encerrando as relações de exploração as quais se submetem diariamente e extinguindo a propriedade privada. A classe trabalhadora cabe esta tarefa, desta forma não se exclui o artista da condição de trabalhador e também de explorado. Seja na sua produção criativa onde o artista submete-se ao poder econômico de empresas no financiamento de suas obras[5], na disposição em executar trabalhos ditos artísticos em troca de determinado valor ou mesmo inserido no mercado de trabalho formal, numa tentativa de suprir suas necessidades econômicas básicas. Ora, o artista encontra-se submetido às mesmas leis que exploram todo trabalhador, porém, o seu campo de atuação, no caso a expressão artística, é limitado.

É claro que nem sempre a arte mantém-se como produção do homem voltada aos interesses de uma transformação social, que o aproxima da emancipação humana, segundo Máximo:

[5] Ora, o artista não produz mais-valia direta ao empresário. O lucro para o empresário se dá em várias vias desde a exposição de obras patrocinadas, da propaganda atrelada ao projeto ou da dedução do imposto de renda. Vazquez (2010, p.81) afirma sobre o artista que "enquanto produz obras de arte destinadas ao mercado que as absorve, o artista não pode deixar de atender às exigências deste, as quais afetam, em determinadas ocasiões, tanto o conteúdo quanto a forma da obra de arte, com o que se autolimita e, com frequência, nega suas possibilidades criadoras, sua individualidade."

> A criação artística, quando atrelada às necessidades de sobrevivência ou à fetichização da própria humanidade, torna-se mercadoria e se torna um produto alienado, perdendo assim seu valor emancipador e se caracterizando como pseudo-arte, contribuindo para manter a alienação. (MÁXIMO, 2011, P.17)

Seguindo a lógica do capital temos que:

> A arte capitalista é uma arte que visa ampliar o capital, por isso secundariza as conquistas que a arte já teve no que se refere ao teatro, à música, às artes plásticas, etc. O capitalismo valoriza e propaga apenas a arte das massas, para ampliar o acúmulo de capital, o que compromete seu sentido para a humanidade. Essa "pseudoarte" é que vigora, sem contribuir na emancipação do homem. (FÁVARO, 2011, p.9)

Sabemos que o homem sob o capital, segundo Fávaro (2011), encontra-se ideologicamente condicionado. Enquanto criação humana, a arte também pode se tornar autônoma deste condicionamento, se torna recurso para auxiliar na construção da emancipação humana. Esta se verifica na arte, na mediação realizada entre individuo e vida social, superando a relação imediata com o cotidiano. Sobre a maneira que se processa a arte em todas as suas instancias:

> Assim, a arte *humaniza o homem-criador* (artista), além de *ampliar e revitalizar sua sensibilidade***:** a obra, por condensar uma cosmovisão peculiar, permite ao *homem*-apreciador atento (fruidor ativo) uma *nova consciência:* a *arte como forma de conhecimento de si* (de si mesmo, enquanto artista indivíduo humano) *do* outro (de si mesmo, enquanto apreciador intérprete) *e do mundo* que permeia e determina a vida de ambos. (PEIXOTO&SCHLICHTA, 2013, p.9)

Esta é uma concepção materialista histórica e dialética das etapas que se desenvolvem em uma produção artística. Ela considera as múltiplas relações que permeiam a obra, a sensibilidade do artista em compreender o mundo e expor sua visão. Mais do que isto, poder afirmar esta apreensão sensível do concreto e possibilitar ao público uma troca direta de experiências, não se trata de uma fragmentação e sim, de afirmar a arte para além do objeto artístico:

> Ora, do ponto de vista do materialismo dialético, produção e apreciação artística constituem duas faces, rigorosamente recíprocas e complementares, de um mesmo objeto: a arte. Assim, uma não pode ser pensada sem a outra, e toda reflexão sobre uma desemboca imediatamente na consideração da outra. (PEIXOTO&SCHLICHTA, 2013, p.13)

Estas características são fundamentais para que se estabeleçam relações entre arte e emancipação humana, onde a arte atue, de maneira a contribuir com as preposições revolucionarias que almejam a transformação social. Estas permeiam sua prática artística, aqui entendida como todas as etapas de sua atividade. Posicionar-se diante destas questões é uma escolha do artista. Fischer afirma que:

> Numa sociedade em decadência, a arte, para ser verdadeira, precisa refletir também a decadência. Mas, a menos que ela queira ser infiel a sua função social, a arte precisa mostrar o mundo como passível de ser mudado. E ajudar a mudá-lo. (FISCHER, 1967, p.58)

Esta função social da arte não se aplica apenas ao conteúdo ou possíveis doutrinas refletidas na obra. Estas se dão no campo das aparências, da superfície, da obra em exposição, no seu contato com o público e na forma como este a interpreta. Permeando o conceito de uma não separação entre os processos de produção e fruição, a arte se firma como uma prática humana.

1.3 ARTE E FORMAÇÃO HUMANA

O trabalho é a base para se analisar as sociedades. Segundo o materialismo histórico-dialético, todas as sociedades existentes até o presente momento podem ser analisadas através das relações sociais de trabalho e suas implicações no modo de produção da existência.

O trabalho para Marx é a base do desenvolvimento humano, caracterizando-se pelo processo de interação do homem com a natureza, na produção de seus instrumentos de trabalho; nos produtos alcançados e nas relações sociais estabelecidas com os outros homens. Segundo Netto e Braz “o trabalho se especifica por uma relação mediada entre o seu sujeito (aqueles que o executam, homens em sociedade) e o seu objeto (as várias formas da natureza, orgânica e inorgânica)” (NETTO&BRAZ, 2007, p. 32).

O ser humano se constrói através de sua relação de transformação da natureza. Sua existência e manutenção se dá através destas relações de apropriação da natureza objetivando, no início, sua subsistência, depois seu conforto e por fim o surgimento de novas necessidades, segundo Saviani&Duarte:

> Por meio do trabalho o ser humano incorpora, de forma historicamente universalizadora, a natureza ao campo dos fenômenos sociais. Nesse processo, as necessidades humanas ampliam-se, ultrapassando o nível das necessidades de sobrevivência e surgindo necessidades propriamente sociais. (SAVIANI&DUARTE, 2010, p.5)

As sociedades, historicamente, caracterizam-se pela modalidade com a qual se relacionam com a natureza e com os meios empregados nesta relação, ou seja, as formas de produção material da vida social se alterando também alteram as condições materiais de existência de uma determinada sociedade. Marx afirma que, "o trabalhador nada pode criar sem a natureza, sem o mundo exterior sensível. Ela é a matéria na qual o seu trabalho se efetiva, na qual o trabalho é ativo, e a partir da qual e por meio da qual o trabalho produz" (MARX, 2008, p.81). Neste sentido, o trabalho é a diferença principal entre o homem e os demais seres da natureza.

Ao não cumprir as determinações genéticas básicas de sua sobrevivência os seres humanos vão se tornando seres sociais, destacando-se da natureza o homem tem no trabalho sua atividade vital e esta "distingue-se daquelas de outras espécies vivas por ser uma atividade consciente que se objetiva em produtos que passam a ter funções definidas pelas práticas sociais" (SAVIANI&DUARTE, 2010, p.5).

Ao mesmo tempo, estas transformações da natureza em que operou inicialmente vão sendo transmitidas pela tradição oral das comunidades primitivas. Todos os avanços na interação com a natureza através do trabalho que se sucederam, foram necessariamente apreendidos, repetidos e superados geração após geração, o que, caracteriza a humanização do ser. Segundo Fávaro:

> Cada nova geração começa sua vida num mundo de objetos e fenômenos criados pelas gerações precedentes. Ocorre então uma apropriação dessas riquezas com a participação no trabalho e nas diversas atividades sociais. Assim o homem se humaniza, assimilando os resultados das atividades das gerações precedentes. (FAVARO, 2011, p. 05)

Tonet define que "todo obstáculo a essa apropriação é um impedimento para o pleno desenvolvimento do individuo como ser integralmente humano" (2006, p.3). Com isto é possível afirmar que este impedimento em uma formação humana integral torna o homem menos humano.

Este obstáculo acontece, no caso da sociedade sob o modo de produção capitalista, representada na divisão entre os detentores dos meios de produção e os

representantes da força de trabalho, ou ainda, entre burguesia e proletariado, onde uma classe explora o trabalho da outra na intenção de manter sua condição hegemônica.

Ao longo do tempo diminui a possibilidade do homem criar a si próprio e aumenta a sua dependência para com outros seres humanos, sua produção material serve as classes dominantes, o homem se afasta do produto de seu trabalho por não participar do processo de produção integralmente. Esta contradição é fundamental na direção de uma formação humana integral, se é a partir do trabalho que se dá a humanização do homem, no modo de produção capitalista, este surge como algo estranho ao trabalhador bloqueando e interrompendo este processo. Marx comenta que através disto:

> Chega-se, por conseguinte, ao resultado de que o homem (o trabalhador) só se sente como [ser] livre e ativo em suas funções animais, comer, beber e procriar, quando muito ainda habitação, adornos, etc., e em suas funções humanas só [se sente] como animal. O animal se torna humano, e o humano, animal. (MARX, 2008, p.83)

Segundo o materialismo histórico e dialético esta condição redutora do homem as suas capacidades mínimas será superada quando se efetivar uma real transformação social, pautada nos ideais de luta revolucionária tendo nos trabalhadores sua classe em ascensão, e assim:

> Superando-se as relações sociais de produção que tornam o trabalho uma atividade alienada, supera-se também a relação alienada que obriga o indivíduo a fazer da vida genérica apenas um meio para a sobrevivência. Supera-se assim a contradição entre a individualidade e a condição de ser genérico. (SAVIANI&DUARTE, 2010, p.8)

A arte surge neste contexto como uma atividade que faz parte das relações humanas desde o inicio da história das sociedades. Segundo Máximo (2011) a arte se formou como uma manifestação cultural, daí sua importância na formação humana.

Quando o homem se destaca da natureza as primeiras manifestações artísticas surgem, nas tribos em evolução são criados códigos de linguagem, combinando registros na intenção de uma comunicação comum. Neste contexto surgem os primeiros desenhos e pinturas, as primeiras experiências rítmicas e a

mimese corporal representando situações e acontecimentos. Logo a arte se desenvolve em conjunto com o processo de humanização do homem, em seu constante movimento de separação da natureza, da passagem de animal a homem.

Se no modo de produção capitalista alguns dos fatores humanizantes são retirados das classes dominadas, como é o caso do próprio trabalho citado anteriormente, com a arte ocorre semelhante situação. Dada a importância da arte no contexto da formação humana, natural que seja esta cooptada pelas classes dominantes, disto resulta a transformação da arte em mercadoria. Máximo afirma que "o limite para o desenvolvimento humano ocorre quando a arte se aliena, quando se submete à lei geral da produção mercantil, ou seja, quando se torna mercadoria" (MÁXIMO, 2011, p.7).

O artista alienado ao capital realiza uma produção ideologicamente vinculada com a manutenção da sociedade sob o modo de produção capitalista, desta forma afasta-se das intenções de formação humana. Neste sentido a arte deve se propor a superar a sua condição de mercadoria, pois, assim se posicionaria de maneira a colaborar na formação humana.

Máximo comenta sobre o momento histórico atual da arte e o modo de operá-la, de uma forma que retorne assim, suas posições de humanização:

> O contexto atual, caracterizado por relações que primam pelo apego à aparência fenomênica, faz com que o homem, no cotidiano, se relacione com um mundo heterogêneo e descontínuo.
> [...] A arte que não ultrapassa o fenômeno em vez de humanizar se desumaniza. Na medida em que se valoriza o mundo das coisas, desvaloriza-se o mundo dos homens, tornando estranho o mundo que ele próprio criou com seu trabalho; quanto mais poderoso fica o mundo exterior, mais impotente e pobre se torna o mundo interior. (MÁXIMO, 2011, p.13)

Sobre o potencial da arte Fischer afirma:

> A arte pode elevar o homem de um estado de fragmentação a um estado de ser integro, total. A arte capacita o homem para compreender a realidade e o ajuda não só a suportá-la como a transformá-la, aumentando-lhe a determinação de torná-la mais humana e mais hospitaleira para a humanidade. (FISCHER, 1967, p.57)

Essa condição da arte se funda, segundo Fischer (1967) na afirmação de que o homem quer ser mais do que apenas ele mesmo. Não lhe basta ser um individuo

separado. Sendo assim, a arte é um meio indispensável para a união do individuo com o todo, demonstra a capacidade humana para a associação e para a troca de experiências e ideias. Para que isto aconteça o homem deve ter acesso aos bens materiais e espirituais que permitam sua humanização, é necessária a transformação social, com a extinção da propriedade e da exploração do trabalho, esses fatores colaboram para as afirmações de Tonet (2006) segundo as quais para que se atinja uma formação integral se faz necessária a emancipação humana.

2. ATUAÇÃO DO COLETIVO CLANDESTINO E SEUS MÉTODOS DE PESQUISA

No presente capítulo, evidencio o processo de formação e manutenção do *Coletivo Clandestino* descrevendo todos os trabalhos realizados pelo grupo. Em seguida, os mesmos serão relacionados aos referenciais teóricos utilizados na pesquisa dos artistas ao longo dos anos, outros artistas-pesquisadores que surgiram como direção na pesquisa por uma arte que exponha as contradições do capital, produza conhecimento e estabeleça relações de proximidade com o público. Além desses, será exposto um breve contexto sobre o teatro brasileiro e o teatro de rua no Brasil, experiências contemporâneas que afirmam o contexto desse tipo de gênero teatral.

2.1 ASPECTOS BIOGRÁFICOS DO COLETIVO CLANDESTINO

A *Trupe Clandestino* de Teatro foi criada por cinco artistas[6] com interesse comum na expressão artística teatral e na criação dramatúrgica. O grupo se conheceu durante oficinas livres de teatro realizadas pela Cia Os Satyros[7] nos anos de 2002 e 2003. Essas oficinas levaram à adaptação da obra *O burguês fidalgo* de Moliére,[8]com direção de Ana Fabrício[9]. Os ensaios para a peça aproximaram os artistas que passaram a ter encontros paralelos com discussões, debates e leituras de poemas, contos e textos produzidos. Ainda em 2003 os interesses convergiram para a criação de um grupo que possibilitasse corresponder aos anseios criativos de cada um envolvendo: produção de dramaturgia, encenação e atuação.

Durante os primeiros meses, na intenção de acelerar o trabalho do grupo foram propostos roteiros com pequenos conflitos para desenvolvimento em improvisações teatrais, ou seja, a partir de pequenas histórias cômicas, os atores produziam diretamente em cena, aprofundando o que foi proposto ou seguindo

[6] Fernando Coelho, Igor Schiavo, Karla Neves, Lisania Silva, Mariana Caetano.
[7] Os Satyros é uma companhia de teatro paulista, sob a direção do diretor teatral Rodolfo Garcia Vazquez e do ator Ivam Cabral. Até o ano de 2004 a companhia mantinha uma sede na cidade de Curitiba-Pr onde eram realizadas oficinas livres de teatro e montagem de espetáculos com alunos, além de representações do elenco paulista.
[8] Jean-Baptiste Poquelin (1622-1673), conhecido por Moliére, dramaturgo e diretor teatral francês, um dos grandes nomes da comédia na história do teatro. (BERTHOLD, 2005)
[9] Professora e diretora teatral. Atualmente é docente na UNESPAR-FAP.

caminhos inesperados. Os ensaios proporcionaram a criação de cenas curtas para apresentação em bares. Mas, após algumas tentativas frustradas de encontrar locais para apresentação, o projeto foi interrompido e o grupo passou a pesquisar peças teatrais de autores brasileiros para uma encenação independente, arcando com as despesas de montagem e aluguel de equipamentos e teatro. Durante alguns meses os integrantes leram textos inéditos de autores com poucas montagens realizadas. Dentre as leituras destacou-se o texto Jingobel, do dramaturgo Claudio Simões, escolhido para pesquisa e ensaios. Paralelamente ao processo de ensaios da peça foram realizadas discussões sobre arte, interesses e propostas do novo grupo.

Após alguns meses de ensaio o grupo não encontrou no texto ensaiado as respostas para seus anseios, que agora se direcionavam para tentar encontrar um sentido para a produção artística. Era comum o questionamento acerca de qual era o sentido que deveria ter a arte, o que deveria ser expresso através do teatro. A utilização de textos formais como representantes de determinados gêneros teatrais sejam de comédia, tragicomédia, drama ou tragédia não representavam as inquietações dos artistas na busca por seu próprio caminho artístico.

Neste momento, uma série de fatores convergiu para a definição dos rumos que o grupo tomaria a partir de então. Com parte dos integrantes cursando Licenciatura em Teatro na FAP, sob influência teórica do contato com as obras de Bertolt Brecht e Augusto Boal e a formação política do cineasta Fernando Coelho resultou na busca por um texto que descrevesse o momento histórico do Brasil no ano de 2004, discutindo a luta revolucionária em comparação aos interesses de gerações anteriores. Destes anseios por um desvelamento das estruturas sociais através do teatro surgiu a pesquisa sobre o regime ditatorial no Brasil pós-1964, suas causas, implicações e efeitos na sociedade e, de que maneira a sociedade se comportava 20 anos depois do fim do regime. Durante a pesquisa, Mariana Caetano deixa o grupo e Eloá Gruetzmacher, também aluna de Licenciatura em Teatro da FAP, foi convidada a participar da montagem. As buscas direcionam o grupo para uma vasta bibliografia[10] sobre o golpe militar de 1964 foi lida e debatida pelos

[10] Vide anexos, referências de pesquisa da peça *Até quando?*

artistas, além de, palestras com as professoras Ligia Regina Klein e Maria Auxiliadora Cavazzotti e visitas ao grupo de pesquisas espaço Marx[11].

Entre os meses de Julho a Novembro de 2004 os artistas realizaram o processo criativo da peça, com ensaios de palco, reuniões de produção, criação dramatúrgica, debates e leituras sobre arte e materialismo histórico e dialético.

Durante o mês de Novembro de 2004 estreou a peça teatral *Até Quando?*[12]. A temporada aconteceu no Teatro Cultura em Curitiba, a peça foi escrita por todos os integrantes do grupo e conta a história de três irmãs com diferentes faixas etárias que apesar de viverem juntas não se relacionam entre si. A falta de energia elétrica na casa é o mote para que se estabeleça um contato entre elas, durante este tempo suas reflexões e escolhas políticas são evidenciadas como determinantes em suas posturas. A trama remontou três períodos distintos da história política e social do Brasil, a ditadura militar pós-1964, o impeachment do presidente Fernando Collor e o inicio do século XXI visto então como uma fase de estagnação da sociedade em relação ao capitalismo.

Nesta temporada o grupo assumiu a identidade de *Trupe Clandestino*. O nome surge da ideia de marginalidade do artista, da sua condição de ser independente, não vinculado, submetido a regras mercadológicas e, por isso, de certa maneira ilegal, clandestino[13]. As apresentações foram seguidas de debates com o público.

No ano seguinte Eloá Gruetzmacher e Lisania Silva deixam o grupo e Fernando Coelho passa a atuar como colaborador. Ainda são realizadas outras duas versões da mesma peça. No ano de 2005 o grupo apresentou a segunda montagem[14] do texto agregando os estudantes de Teatro Fernando Kadlubiski e Pâmela Dias, em temporada no porão da Casa do Estudante Universitário de Curitiba, escolas da rede pública do Paraná, encontros universitários dos cursos de

[11] O Espaço Marx é um grupo de pesquisa sobre as teorias marxistas, fundado, em 1999, pelas pesquisadoras Ligia Regina Klein e Maria Auxiliadora Cavazotti, sendo integrado por outros docentes e discentes do Setor de Educação e do PPGE da UFPR, e aberto à comunidade externa. Posteriormente, o Espaço Marx foi institucionalizado, passando, em 2002, por ocasião do II EBEM, a denominar-se Núcleo de Estudos e Pesquisas em Educação e Marxismo – NUPEMARX/UFPR. O referido grupo, registrado no CNPq, mantém-se em funcionamento data sob coordenação da Dra. Lígia Regina Klein.

[12] Ficha técnica e histórico de apresentações em anexo.

[13] Nome inspirado na música Clandestino do artista francês Manu Chao.

[14] Ficha técnica e histórico de apresentações em anexo.

Farmácia e Terapia Ocupacional da Universidade Federal do Paraná, estas últimas com a participação do também estudante de Teatro Adriano Rodrigues. No ano seguinte a peça é convidada a fazer parte das atividades culturais do II EBEM (Encontro Brasileiro de Educação e Marxismo), apresentação marcada pela estreia no grupo do ator Jeferson Walaszek que já havia realizado trabalhos em paralelo com os demais integrantes do coletivo de artistas. O trabalho então é encerrado e só retornou aos palcos em 2007 no festival de teatro RioCenaContemporanea, inserido na Mostra de Teatro Universitário como representante da FAP, onde se realizou a sua terceira e última montagem[15]. A versão para o festival contou com a coordenação geral de Margie Rauen[16].

O espetáculo *Nada é* surgiu de uma parceria entre a *Trupe Clandestino* e a *Cia Tibiribão de teatro de bonecos*[17], com criação e direção coletiva sob minha responsabilidade e de Eduardo Schotten, o texto escolhido foi um fragmento da obra de Bertolt Brecht, uma obra inacabada, a peça teatral *De nada, nada virá*, que teve sua dramaturgia refeita e a proposta de ser uma peça para as ruas com utilização de formas animadas. A trama conta a história de um pastor de gado contratado para cuidar de um rebanho, mas, ao longo da primeira semana de trabalho é rendido e roubado por ladrões de gado da região. A peça foi apresentada em praças e na região central de Curitiba, nos Festivais de Teatro de Curitiba em 2006 e 2007 e no II EBEM.

Ainda em 2007 foi criada a intervenção cênica *Todo Carnaval tem seu fim*[18], uma representação das condições impostas aos artistas no capitalismo. Durante 10 minutos a contradição arte-mercado vivida por um palhaço é posta em cena. O trabalho foi apresentado em mostras de teatro da FAP, escolas da rede pública a convite de professores da FAP e no Cabaré da Trip, espaço destinado a apresentação livre de palhaços e demais artistas relacionados ao circo.

Em 2008 o grupo contava com Igor Schiavo, Jeferson Walaszek e Karla Neves. Com a diminuição do número de integrantes do grupo surgiu a ideia da

[15] Ficha técnica e histórico de apresentações em anexo.

[16] Professora, artista e pesquisadora. Atualmente professora associada e artista pesquisadora na linha de Processos Criativos do grupo Pesquisa em Arte/UNICENTRO.

[17] A Cia Tibiribão é composta pelo ator-bonequeiro Eduardo Schotten e se caracteriza por montagens de teatro de formas animadas.

[18] Ficha técnica e histórico de apresentações em anexo.

adaptação do texto *Ratos e homens*[19] de John Steinbeck, a adaptação recebeu o nome *Caminho de Rato* e cumpriu pequena temporada no Espaço Cultural Arte da Hora em Curitiba, serviu como treinamento para aspectos formais que se tornariam recorrentes no trabalho do grupo como relações com o público e utilização do espaço cênico.

Karla Neves também fazia parte de outro grupo de teatro, o *Grupo Boato*[20]. Asaph Eleuterio responsável pelas composições para este grupo criou a trilha sonora para *Caminho de Rato* estreitando ainda mais as relações entre os grupos. Em 2009, a *Trupe Clandestino* e o *Grupo Boato*, na intenção de potencializar o trabalho dos grupos unem-se para realização de um trabalho conjunto. Após diversas reuniões e sugestões foi escolhido para encenação o texto *Deus ajuda os bão*[21] de Arnaldo Jabor, escrito para os extintos Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes.

A proposta sugeriu a integração da pesquisa dos dois grupos na encenação de uma peça teatral de rua. O texto foi adaptado e em março de 2010 estreou no Festival de Curitiba[22]. No mesmo ano a peça foi apresentada em praças e escolas de Curitiba e região metropolitana. O projeto recebeu o nome de Coletivo BoatoClandestino. No ano de 2011, a peça teve sua segunda montagem com mesmo elenco e foi apresentada em festivais de Teatro no Paraná e na VIII Mostra de Teatro Popular de Londrina. O grupo apresentou uma oficina para demonstração e vivência de seu processo de trabalho, para este festival foi criada a peça fórum - *Deus ajuda os bão*, a situação que envolve o personagem principal se desenvolve em uma cena de 15 minutos para ser apresentada e modificada conforme as ações do público.

No mesmo ano o grupo teve seu projeto aprovado para realização de apresentações e oficinas teatrais vinculados ao Centro Interdisciplinar de Formação

[19] Texto escrito em 1937, conta a história de George e Lennie, dois amigos trabalhadores rurais.

[20] Grupo de teatro curitibano formado em 2008 pelas alunas da FAP Juliana Leitoles, Karla Neves e Valéria Zimermann, sob coordenação do professor Francisco Gaspar. O grupo conta ainda com Asaph Eleuterio na composição sonora.

[21] A peça conta a história de Formiguinho, um morador de uma comunidade que necessita colocar uma porta em sua casa, para tal, precisa recorrer a todas as autoridades disponíveis.

[22] Vide ficha técnica e histórico de apresentações em anexo.

Continuada de Professores da UFPR em cinco cidades do interior do Paraná,[23] também neste período se une ao grupo a atriz, educadora e fotógrafa Larissa Adamowski. Em 2012 a fusão dos grupos foi mantida e as pesquisas se direcionaram para a criação de uma dramaturgia própria, após seis meses de ensaio estreou *A peça provisória sobre um INVASOR*[24] em Agosto na Praça Zacarias, em Curitiba. No mesmo ano a peça recebeu o Prêmio Funarte Artes Cênicas na Rua – 2012, com o prêmio o grupo pode realizar apresentações em 20 cidades da região metropolitana no ano de 2013, além disto, realizou apresentações em praças de Curitiba, Festival de Teatro de Curitiba, Mostra de Teatro Popular de Londrina e Encontro de Licenciatura da FAP.

Com o projeto finalizado se encerraram as atividades do *Coletivo BoatoClandestino* e a *Trupe Clandestino* retomou seu trabalho sob o nome de *Coletivo Clandestino*. Neste período foram integrados ao coletivo o ator e palhaço Mateus Tropo e Larissa Adamowski que fez parte dos projetos anteriores e continuou com o grupo.

Ao longo de 10 anos de pesquisa o grupo, ainda que, com sucessivas entradas e saídas de integrantes, conseguiu desenvolver a partir de teorias já estabelecidas a sua própria metodologia de trabalho. Pretende-se com esta pesquisa verificar de que maneira estas teorias são articuladas no campo de atuação do *Coletivo Clandestino*.

O processo de trabalho de um grupo teatral envolve várias partes, é um trabalho progressivo que ambiciona realizar uma obra a ser exposta a apreciação de um determinado público. A maneira de trabalhar do *Coletivo Clandestino* é composta também por algumas etapas: discussões iniciais, treinamento do ator, leituras e seminários, criação e verificação da dramaturgia, ensaios, apresentações, oficinas e remontagem.

Para compreensão de como surge este método é preciso levar em consideração os interesses do coletivo de artistas em uma arte que exponha as contradições do capital, de que uma proposta de trabalho é construída a partir de experimentações, ou seja, os elementos são constantemente revisados e alterados conforme necessidade.

[23] Bocaiúva do Sul, Laranjeiras do Sul, Matinhos, Palmital e Piraquara.

[24] Vide ficha técnica e histórico de apresentações em anexo.

2.2 REFERÊNCIAS PRATICO-TEÓRICAS PRESENTES NO TRABALHO DO GRUPO

A seguir comentarei os artistas precursores que se propuseram relacionar teatro e materialismo histórico e dialético. Artistas que em suas pesquisas consideraram os aspectos do conhecimento e da arte e que servem para análise dos processos do *Coletivo Clandestino* que será realizada no próximo capitulo.

Compreende-se que não foi proposta por Marx uma estética materialista da arte, mas que, ao longo do século XX, uma série de artistas e pesquisadores se propuseram a partir de sua obra considerar de que maneira a arte se relaciona com o materialismo e como, destas relações, surgem formatos artísticos com referência ao materialismo histórico e dialético. Recorro como fonte alguns dos artistas que através de suas obras são constantemente estudados pelos integrantes do *Coletivo Clandestino*. Erwin Piscator foi um dos primeiros diretores de teatro a trabalhar política e arte, forma e conteúdo com vistas a conscientização das classes. Brecht concatenou os estudos de Piscator e outros de forma a criar um teatro épico, materialista na sua essência, conforme explicitarei a seguir. Boal entregou ao público os meios de produção do teatro e ampliou as discussões de Brecht. As experiências brasileiras que se fazem presente são comprometidas com fatores de conscientização, conhecimento, ampliação das relações com o público, além de, historicamente aproximar a pesquisa do grupo ao contexto do teatro brasileiro. Os CPC, o Teatro de Arena de São Paulo, experiências de alguns grupos de teatro de rua são colocados como parte destes mesmos pressupostos.

2.2.1 **Erwin Piscator e o Teatro Político**

As escolhas iniciais do *Coletivo Clandestino*, no ano de 2004, apontaram um caminho muito aproximado entre o ideário de Piscator e a peça teatral *Até Quando?*, primeira montagem do grupo. Principalmente no que se refere a construção dramatúrgica, utilização de adereços e evolução cênica dos atores.

Na construção dramatúrgica optou-se por estabelecer um período histórico, com dados reais e um discurso direto. De forma clara e objetiva foi realizada uma análise histórica do desenvolvimento político do Brasil no período de 1964-2004, com os personagens em segundo plano e o discurso ideológico de forma quase integral no texto.

A composição cênica das cenas da primeira montagem do *Coletivo Clandestino*, ou seja, a movimentação e as ações dos atores não teve a mesma importância que o discurso, ainda que, com relações estabelecidas com os princípios teóricos de Brecht expostos mais a frente, deixando clara a preocupação naquele momento com a utilização do teatro como possibilidade de ação que objetiva a transformação social.

Podemos dizer que o teatro como instrumento de transformação social surgiu com Piscator em suas primeiras experiências com o teatro político na Alemanha da década de 1920. Para Piscator (1968) a arte e a política constituíam dois caminhos que se estendiam lado a lado. A revolução russa[25] influenciou diretamente o sentimento do artista, para ele, já ocorrera uma mudança e não era possível contentar-se com a arte como finalidade em si. Por outro lado, continuava a não ver o cruzamento dos dois caminhos, onde deveria surgir um novo conceito de arte, um conceito vivo, combativo, político. Para ele, ainda era necessário acrescentar a esse sentimento um conhecimento teórico que formulasse claramente tudo aquilo que ele ansiava, e esse conhecimento quem proporcionou foram as experiências da revolução russa.

Acabou por fundar após algumas experiências o “Teatro Proletário”. Este não se contentava apenas criar encenações para proporcionar arte aos proletários, mas sim, uma propaganda consciente. Não se tratava de um teatro para o proletariado e sim de um teatro do proletariado. Abdicou radicalmente a palavra arte do seu método de trabalho, as peças eram apelos com os quais queria intervir no cotidiano e fazer política. O que pretendia era uma ligação muito mais íntima com o jornalismo, com a atualidade do dia a dia, um teatro documental e histórico. Esta pretensão foi vista também na primeira montagem do *Coletivo Clandestino*. O

[25] A revolução russa de 1917 reivindicava os interesses da grande massa de operários explorados e retirou a autocracia do comando do estado. O poder ficou nas mãos do Partido Bolchevique que impôs o regime socialista soviético.

processo histórico pelo qual a sociedade se movimenta foi posto em cena de maneira literal, como na passagem a seguir, em que, podemos observar a preocupação em evidenciar uma situação histórica concreta de acordo com o ponto de vista dos artistas:

> **Mais velha** – Já vai longe o tempo que o LULA era do povo. Em 89 a Globo colocou e depois tirou o Collor de lá, em 2002 puseram o LULA lá. Eles não só escolhem o presidente como estão sempre do lado do poder, desde que foram paridos pela ditadura. Vocês perdem tempo com um monte de coisas é só tiram o foco da mudança essencial. O sistema é que é caótico, não tem solução. Porque é que vocês têm tanto medo de falar em revolução socialista? (COELHO et al, 2004, p.14)

As escolhas realizadas por Piscator acabaram por introduzir um novo fator no seu trabalho: o pedagógico. O teatro não devia mais agir apenas sentimentalmente no espectador, especular apenas sobre a sua disposição emocional; pelo contrário, em plena consciência, voltava-se para a razão do espectador. Não devia tão somente comunicar elevação, entusiasmo, arrebatamento, mas também esclarecimento, saber, reconhecimento. Piscator (1968) considerava o teatro uma forma de propagar os ideais revolucionários do proletariado. Podemos tomar como exemplo mais uma vez a peça *Até quando?,* onde, temos a exposição dos ideais do *Coletivo Clandestino* feita de maneira direta. Na seguinte passagem podemos observar estas intenções na crítica ao capitalismo:

> **Mais velha** – A última vez que eu estive em Cuba, logo na chegada no aeroporto de havana tinha um outdoor que estava escrito, “hoje mais de 500 milhões de crianças vão dormir na rua no mundo inteiro,nenhuma delas é cubana” isso está bom pra você? Me diz qual pais capitalista com uma ou duas exceções que pode falar isso?
>
> **Do meio** – E a liberdade do povo de poder falar, e a liberdade de impressa, aqui no Brasil a gente é livre.
>
> **Mais velha**- Claro, aqui no Brasil o povo é livre. Livre pra morrer de fome, se você estiver caído na sarjeta ninguém vai te fazer nada, você pode morrer de fome em paz nesse país livre. Justamente porque o capitalismo funciona perfeitamente!
>
> **Mais novo** – Podia funcionar, não fossem as pessoas que estão no poder. Com as devidas reformas o capitalismo podia ficar mais humano.

> **Mais velha** – Nenhuma reforma vai mudar o fato de que esse sistema funciona pela exploração do homem pelo homem. (COELHO et al, 2004, p. 14)

Piscator utilizava os mais diversos recursos tecnológicos em suas peças teatrais: cenas simultâneas, plataformas, imagens, placas, projeções e legendas visavam facilitar a comunicação com o público. A experimentação desses recursos foi realizada pelo *Coletivo Clandestino* em suas peças iniciais. Procurou-se, por exemplo, utilizar placas de maneira simbólica, para definir o espaço que acontece a ação ou os personagens atuam, causando um estranhamento entre o texto direto e cotidiano e os elementos cênicos (figura 1).

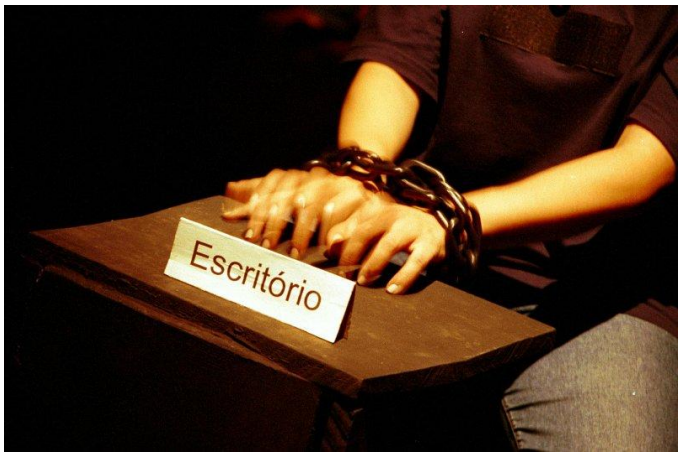


Figura 1 – Até Quando? Curitiba, 2004. Fonte: Acervo particular – créditos: Pedro Ribas

A utilização de placas e legendas se deu nos dois trabalhos iniciais do grupo, na indicação do espaço como vimos acima e, na apresentação de personagens com placas fixadas em suas roupas definindo classe social ou função. Em situações históricas como na colagem de textos em frente ao teatro, com notícias extraídas dos meios de comunicação que evidenciem a exploração capitalista, ou ainda, em relação ao público durante sua participação em cena.

Segundo Konder (1967), essas determinações de Piscator demonstram a certeza e a clareza de um conteúdo voltado para resistir e agir contra o modo de produção capitalista, ainda que sem um rumo estabelecido para sua arte:

> Piscator procurou fazer uma arte politicamente empenhada ao máximo. E as experiências de Piscator são elucidativas, sobretudo pelo seu radicalismo. Elas nos mostram que, para o artista, ter clareza quanto à

> direção não significa, automaticamente, ter segurança quanto aos caminhos. (KONDER, 1967, p.129)

O trabalho de Piscator emerge após diversas ações realizadas com seus companheiros de militância política, manifestações de rua, intervenções teatrais de agitação e propaganda com a proposta de conscientização política do povo.

Durante a década de 1920 criou companhias de teatro[26] com a intenção de levar aos palcos seus ideais sócio-políticos. Lutou por um teatro que tivesse influencia imediata e direta na transformação da vida, suas peças foram verdadeiros manifestos políticos contrários à burguesia e a exploração do homem.

> Piscator criou uma forma teatral mais aperfeiçoada, com base na estrutura da "revista". Esta forma teatral conduzia a uma das características fundamentais do teatro alemão moderno a que já se pode chamar "teatro documento" ainda que Piscator a designasse por "teatro didáctico": uma estruturação episódica, em quadros ligados por canções, e apresentada por um "Compère" ou "Comère", representando a Burguesia e o Proletariado, e centrada na explicitação de acontecimentos da história social recente. (VASQUES, 2007, p.11)

Em seu teatro o conteúdo esteve à frente de qualquer aspiração estética. Ainda que considerado vazio artisticamente e subordinado a propaganda política, percebeu-se nele um precursor do teatro épico, aprofundado após por Brecht. Foi um inovador nas questões cenográficas e de utilização de recursos tecnológicos que até hoje são postos em cena e esteticamente aceitos e apropriados pelas mais variadas formas de teatro. Ressignificou diversos elementos, aparelhou o teatro com suporte tecnológico e, sobre seu estilo:

> Piscator se pronunciou repetidas vezes sobre a questão de como definir seu estilo especifico. Sua proposta, explicava ele, era intensificar o efeito ao grau máximo, pelo uso dos meios extrateatrais. Crucial para a intensidade do efeito era que a escolha correta do tema deveria ser idêntica ao efeito político. O efeito de propaganda desejado não poderia ser conseguido na falta de uma peça suficientemente forte, nem com uma montagem técnica que transmitisse meramente uma lição de objetivos estáticos. (BERTHOLD, 2005, p. 502)

Ainda que se afirme o conteúdo acima da forma em suas obras, ficaram estas contradições em relação a sua construção cenográfica, que, transparece uma

[26] Segundo Eugenia Vasques "Só nos 20, fundou e dirigiu o Teatro Proletário (1920), o Teatro Central (1923), foi director do Volksbühne (1924-1927) e criou, entre 1927 e 1929, duas Companhias de curta existência– a Piscatorbühne nº 1 e a Piscatorbühne nº2." (VASQUES, 2007, p.6)

preocupação estética, em artimanhas cênicas, que, mesmo subordinadas à propaganda ideológica representavam claramente a busca por uma forma de se fazer um teatro político, formador ou pedagógico. Segundo Posada (1970) ele rompeu com as estruturas dramáticas e seu teatro deveria dar informações, esclarecimentos, conhecimentos, este rompimento o aproxima nas suas inquietações por um teatro épico de Brecht, pois, para este o teatro deveria relatar.

2.2.2 **Bertolt Brecht e o Teatro Dialético**

O contato com a obra de Brecht se deu no caminho artístico dos integrantes do grupo aqui pesquisado, antes de sua formação, ainda que, com pouco aprofundamento e ligada mais a dramaturgia do que a teorias teatrais, com algumas leituras e encenações amadoras. Dramaturgo, diretor teatral, um pesquisador, bastante influenciado pela obra de Piscator, considerando-a segundo Konder (1967) como responsável pelo esforço mais radical de conferir ao teatro um caráter pedagógico. Conforme suas teorias foram sendo estudadas aumentou o interesse dos artistas em experimentar suas possibilidades de trabalho. Viu-se na obra de Brecht os princípios para a realização de um trabalho, não na cópia de um método, mas, um referencial a se apoiar no desenvolvimento de processos de trabalho próprios referente às buscas e ao tempo histórico do *Coletivo Clandestino*.

Na intenção de realizar um teatro referente à sua época Brecht transformou o teatro ao romper com alguns pontos da poética aristotélica[27]:

> Duas são as razões principais da sua oposição ao teatro aristotélico: primeiro, o desejo de não apresentar apenas relações inter-humanas individuais -objetivo essencial do drama rigoroso e da "peça bem feita", - mas também as determinantes sociais dessas relações. Segundo a concepção marxista, o ser humano deve ser concebido como o conjunto de todas as relações sociais e diante disso a forma épica é, segundo Brecht, a única capaz de apreender aqueles processos que constituem para o dramaturgo a matéria para uma ampla concepção do mundo. O homem concreto só pode ser compreendido com base nos processos dentro e através dos quais existe.
> [...]A segunda razão liga-se ao intuito didático do teatro brechtiano, a intenção de apresentar um "palco cientifico" capaz de esclarecer o público sobre a sociedade e a necessidade de transforma-la; capaz ao mesmo

[27] Aristóteles (1996), filósofo grego, define três pontos fundamentais para a realização do teatro em sua poética: ação, tempo e espaço. Devendo ocorrer a ação em um espaço definido durante um período de tempo.

> tempo de ativar o público, de nele suscitar a ação transformadora. (ROSENFELD, 1985, p.147)

Suas peças de cunho marxista receberam muitas criticas por serem consideradas subordinadas a questões políticas. Sempre buscou afirmar o seu trabalho como algo em que forma e conteúdo eram considerados impossíveis de serem separados ao ponto de subjugar sua obra como apenas construções formalistas ou propaganda política. Posada afirma que para Brecht, "o conteúdo, que fora da obra, como matéria prima, é algo, não é nada sem a forma. Não se deve falar de conteúdo separado da forma." (POSADA, 1970, p. 217) Ele também é considerado uma referência no trabalho de muitos artistas, pois, levou até o teatro os reflexos da sociedade no ser humano. Com ele, as mazelas da sociedade capitalista foram colocadas no palco, em temas como exploração do homem pelo homem, efeitos da guerra, preconceito, violência, entre outros.

Suas contribuições dramatúrgicas e estéticas foram muito valiosas, tendo sido pesquisadas e difundidas no mundo inteiro. Segundo Aderbal Freire no prefácio da edição brasileira do livro "*Estudos sobre teatro*" de Brecht:

> Agora, com sua obra completada, apesar das obras inacabadas [...] Bertolt Brecht saía da categoria dos homens e passava para a categoria dos mitos. E deixava um legado que ia ser lido, catalogado, editado, re-editado, estudado, escrafunchado, e, finalmente: confundido, incompreendido, malbaratado. Para aos poucos, ser finalmente bem medido e bem pesado, razoavelmente compreendido, e criar a estrutura sobre a qual fundar uma etapa fundamental da eternidade do teatro. (FREIRE, 2005 *apud* BRECHT, 2005, p. 10)

Suas pesquisas o direcionaram de maneira que sua obra pode ser dividida em fases distintas, na juventude com influências do ideário expressionista, das peças didáticas, onde se propunha um marxismo esquemático, com vistas a educação política dos atores e a resolução de questões político-ideológicas através de textos e ensaios. E o teatro épico, sua grande alteração da estrutura teatral objetivando realizar um teatro dialético.

A preocupação com a maneira de se contar uma história, a utilização da narrativa, nas relações com o público aproximaram sua pesquisa de um caráter pedagógico, segundo Desgranges:

> O caráter pedagógico do teatro épico brechtiano estaria centrado na resposta criativa do espectador às narrativas apresentadas, na sua interpretação do evento, na compreensão particular dos fatos trazidos à cena. Um teatro que afirmava a própria característica dialógica do evento, em que o espectador é convidado a empreender um ato produtivo, artístico em sua relação com a cena. (DESGRANGES, 2005, p.9)

Brecht considerava o teatro uma fonte de instrução para as camadas mais exploradas:

> [...] Mas há outras camadas da população "que ainda não tiveram a sua vez", que estão descontentes com a situação, que têm um grande interesse prático pela instrução, que querem se orientar a todo custo, que sabem que sem instrução estão perdidas.
> [...] Não fora esta possibilidade de uma aprendizagem divertida, e o teatro, em que pese toda sua estrutura, não seria capaz de ensinar.
> [...]O teatro não deixa de ser teatro, mesmo quando é didático; e, desde que seja bom teatro, diverte. (BRECHT, 2005, p. 68)

Propôs que os grupos que fossem trabalhar com suas peças deveriam sempre estudá-las, compreendê-las por meio da linguagem teatral e adaptá-las para sua própria realidade, eram trabalhos em movimento. Um constante processo dialético serviria para evitar a cristalização da obra. Seus textos geralmente tinham como tema as relações sociais, a maneira como o ser humano se desintegra sob o modo de produção capitalista. No período da história vivido por ele, segundo Konder:

> A crise trouxe consigo, entretanto, a possibilidade da sua superação. Permanecendo no campo especifico do teatro. Brecht esforçou-se por definir os elementos que manifestam essa possibilidade e por indicar os meios capazes de concretizá-la. (KONDER, 1967, p. 138)

Em seu teatro existiu uma busca constante de desvelar as formas de repressão utilizadas pelo capital, e, demonstrar o homem como agente transformador da realidade. O público foi posto em confronto com as contradições do modo de produção capitalista, a reflexão acerca das condições do homem sob as leis do capital eram o seu objetivo.

Segundo Posada "a arte não foi, para Brecht, um produto da criação do espírito humano, mas um ramo da produção. Portanto, se muda a estrutura, temos uma verdadeira mudança de função da arte correspondente à transformação geral." (POSADA, 1970, p.99) Com isto, entendemos que seu trabalho implicava em uma

modificação da estrutura teatral em todos os seus sentidos, explorando questões referentes à relação com o público, dramaturgia e encenação, essa transformação era um ponto fundamental. Buscou realizar suas experiências utilizando as mesmas estruturas do palco italiano[28], mas, as utilizou para realizar a crítica a este espaço, desnudando além das engrenagens sociais em que estamos inseridos os mecanismos cênicos, os aparatos utilizados na construção da ilusão no teatro.

Sua busca o levou a pesquisa de um gênero, um estilo teatral que pudesse traduzir suas inquietações, esta investigação o direcionou até uma estética determinada que, para Brecht, segundo Konder "não bastava "renovar" a forma do teatro tradicional e dar uma feição pessoal nova a estrutura arcaica: era preciso criar uma nova estrutura, um novo gênero, que, à falta de melhor designação, ele chamou de teatro épico". (KONDER, 1967, p.139)

Esta modificação se deu com o teatro épico, desta forma rompeu em definitivo com as tradições do teatro dramático[29] na busca por um teatro dialético e materialista:

> Brecht sustentava que o "teatro dramático" era o codificado por Aristóteles para a tragédia. Deveria culminar no êxtase menor da "catarse", logo após o que o espectador, já calmo, voltava para sua casa. Ao contrário a teoria e a prática de Brecht estão vinculadas mais a comédia, tal como fez Aristófanes, com sua tendência picaresca e o prolongamento provocador da obra, com comentários dirigidos ao público, e sua tendência ao desagradável. (ARIAS, 2006, p.6)

Nos seus conceitos a ideia de um teatro que torne o público uma testemunha do que acontece em cena, o homem se torna objeto de análise, modifica e é modificado, os acontecimentos em curva, o ser social determina o pensamento. Cada parte de sua história é parte de um conjunto de relações sociais. Buscou construir uma técnica que utilizasse a realidade, sem disfarces e emoções, o ator que domina as vertentes de seu personagem combinando épico e dramático. Brecht analisou a necessidade de se produzir um teatro onde o ator tem a função de representar uma das possibilidades, até conhecer e questionar as outras variantes

[28] Palco italiano - é o palco em que os espectadores assistem a apresentação de maneira frontal. Este palco tem uma cortina que é fechada para mudança de cenário, tempo ou final da apresentação.

[29] O teatro dramático para Brecht (2005) se caracteriza, entre outros pontos, por envolver emocionalmente o público, ter o homem como ser imutável, curso linear dos acontecimentos, pensamento que determina as ações, público passivo.

de um acontecimento, função social e representação histórica. O ator não constrói seu personagem como se fosse ele mesmo o próprio, deveria representar com o conhecimento de todas as variantes do personagem e de que maneira ele se torna um resultado social e não apenas individual, segundo Brecht “não é no extraordinário, mas sim no banal e no cotidiano que encontramos o elemento determinante da evolução social; nas condições sociais dos homens e não no indivíduo.” (KONDER, 1967, p.46)

Segundo Brecht (2005) o teatro precisava mostrar o ser humano como o resultado do conjunto de todas as condições sociais. Para ele somente a forma dialética seria capaz de chegar a este resultado, com um ponto de vista materialista ele procura a partir da evolução do capital uma resposta da arte sobre a condição humana.

O trabalho do ator tem um objetivo político, pretendia utilizar o teatro como forma de ajudar na transformação da sociedade, contribuindo para a educação do espectador e não se isolando da vida real em prol da ilusão. Segundo Brecht, o ator “representa de maneira que a quase todas as frases poderão seguir-se juízos críticos da parte do público e quase todos os seus gestos poderão ser examinados”. (BRECHT, 2005, p.82) Deve, ainda, conhecer os problemas da sociedade e ter uma visão pessoal do mundo. Segundo Rosenfeld o ator:

> Em cada momento deve estar preparado para desdobrar-se em sujeito (narrador) e objeto (narrado), mas também para "entrar" plenamente no papel, obtendo a identificação dramática em que não existe a relativizacão do objeto (personagem) a partir de um foco subjetivo (ator). (ROSENFELD, 1985, p.161)

A proposta de Brecht avançou até o seu principal ponto: o efeito de distanciamento. Com este recurso ele modificou a estrutura de relações entre personagens e público. O distanciamento foi a maneira encontrada por ele de propor uma nova forma de recepção ao teatro:

> O objetivo do efeito de distanciamento é distanciar o “gesto social” subjacente a todos os acontecimentos. Por “gesto social” deve entender-se a expressão mímica e conceitual das relações sociais que se verificam entre os homens de uma determinada época. (BRECHT, 2005, p.109)

O distanciamento se dava de varias formas dentro de uma encenação de Brecht, no trabalho do ator, que, não apareceu mais como uma exteriorização sentimental, como proposto no teatro dramático. O ator deveria atuar e ter consciência de sua atuação, podendo criticar seu personagem. A quebra da quarta parede[30], música que ressalta, comenta um fato, quebras de cena, parábolas, placas, narrativas, projeções e imagens. Serviam como artifícios da estrutura teatral para um bloqueio no envolvimento emocional do público em relação ao texto encenado, fazendo com que reflita sobre as situações postas em palco. Em um processo que historiciza o objeto analisado, no caso, determinada cena interrompida e comentada por algum dos elementos citados. Suas cenas se completavam em si mesmas, ainda que conectadas ao texto na sua totalidade continham significado próprio, o que ajuda na ideia de constante reflexão do público. A narrativa servia para colocar a história apresentada no tempo passado, como algo já acontecido. Ele retirou o fator "aqui e agora" do texto, ou seja: o espectador era convidado a refletir sobre algo que ele está vendo ser representado em um palco, não como algo real, isto torna a reflexão mais consciente e produtiva.

Sua técnica de representação foi alcançada mediante um efeito de distanciamento que objetivou não produzir qualquer atmosfera mágica no ambiente de apresentação. O ator deve deixar claro seu gesto de mostrar, a quarta parede é rejeitada e o ator volta-se diretamente ao público.

Utilizou também de outros recursos com vistas a tornar o seu teatro crítico e reflexivo, foram utilizados títulos para as cenas, placas e projeções.

A exposição de títulos das cenas foi utilizada pelo *Coletivo Clandestino*, como em *Nada é*: "**Ator** – A ascensão do nada, ou, quando o nada passa a ser tudo!" (SCHIAVO&SCHOTTEN, 2005, p.8) E em *a peça provisória sobre um INVASOR*: "**Artista** – Anunciamos a cena provisória sobre interação com a plateia." (SCHIAVO, 2012, p.15)

[30] O espaço cênico onde convencionalmente os atores desenvolvem suas ações é composto por três laterais reais: as duas laterais por onde os atores entram e saem de cena conhecidas como coxias, o fundo do palco que pode ser usado na composição do cenário ou com cortinas. A quarta parede é a frente do palco caracterizando-se em um obstáculo imaginário entre personagens e público do qual um não se relaciona diretamente com o outro.

As quebras literárias propostas por Brecht são constantemente utilizadas nas obras do grupo, como um anexo no texto servem para contrapor o caráter ilusório da peça e propor a reflexão sobre determinado fato. Segundo Rosenfeld:

> São pequenas ilhas que criam redemoinhos de reflexão. O espectador, graças a elas, não é engolfado na corrente do desenvolvimento da ação. O processo é suspenso na visão estática da situação. O público toma a atitude de quem "observa fumando." (ROSENFELD, 1985, p.158)

.

No processo de trabalho do *Coletivo Clandestino* estas quebras surgiram como definições conceituais conforme observamos em *Até quando?* (figura 2)

> **Professor** – A classe trabalhadora produz um produto líquido que pode ser vendido por mais do que ela recebe como salário, ou seja, o trabalho excedente toma forma de lucro para o patrão. Este processo de exploração especifica do sistema capitalista é a extração da mais valia.
> **Do meio** – Ficou didático demais, não menospreza.
> **Mais novo** – Ficou meio didático, mas, é isso mesmo. (COELHO et al., 2004, p. 9)

Figura 2 – Até Quando? Curitiba, 2004. Fonte: Acervo particular – créditos: Pedro Ribas

Ao realizar este tipo de inserção o grupo buscou ironizar um tom didático dispensado ao texto. Foram trabalhadas ainda outras maneiras de se tratar um conceito, através de metáforas, parábolas e nas relações com o público. A partir destas experiências o grupo procurou desenvolver conceitos semelhantes, mas,

alterando formas de apresentação no texto e na cena. E na intenção de tornar a ação menos didática, os trabalhos seguintes utilizaram cada vez mais o recurso da paródia, que, segundo Rosenfeld (1985) é utilizado por Brecht nas relações entre forma e conteúdo:

> Outro recurso é a paródia que se pode definir como o jogo consciente com a inadequação entre forma e conteúdo. Se atravessadores ou *gangsters* exprimem as suas ideias sinistras ou hipócritas no estilo poético de Goethe ou Racine o resultado é o choque entre conteúdo e forma; a própria relação inadequada torna estranhos o texto e os personagens, obtendo-se o violento desmascaramento que amplia o nosso conhecimento pela explosão do desfamiliar. (ROSENFELD, 1985, p.156)

Retirada a ideia de definições literais, na peça seguinte, a quebra aparece então como uma paródia, expondo contradições sociais:

> **ATOR** - Este é o Nada, que apesar de ter título de eleitor, carteira de trabalho, rg, cpf ,mulher grávida, cinco filhos, torcer pela seleção, e também não saber quem matou o personagem da novela.
> Assim como todo ser considerado humano difere-se dos demais de sua espécie por não ter casa, emprego, Televisão e Coca- Cola e é socialmente considerado "O nada", aqui simplesmente vulgo Senhor Silva. (SCHIAVO&SCHOTTEN, 2006, p.5)

Em *Deus ajuda os bão* as interrupções aconteciam com um discurso social ameno e serviam como bloqueio de fluxo do trabalho, um corte na ação para evitar que o público se sensibilize demais e perca o foco das contradições apresentadas na peça teatral. Em seguida a história retoma seu curso:

> **FORMIGUINHO** – Tá bom moço, já ouvi, to entrando. O dona Xixo, tudo bom com a senhora, sabe o que é, é que eu to querendo botar uma porta na minha casinh...
> **XIXO** – Sem condição meu querido!
> **FORMIGUINHO** – Mas por quê?
> **XIXO** – Como assim por quê? To dizendo que não e é não
> **FORMIGUINHO** – Mas tem que ter um motivo?
> **XIXO** – Zóio, mostra o motivo pro formiguinho aí
> (Zóio mostra arma)
> **XIXO** – Não fui eu que fiz os motivo, eles já vieram assim de fábrica formiguinho, só tem que ser assim.
> **FORMIGUINHO** – Mas tem que ter alguém que eu possa falar?
> **XIXO** – Não.
> **FORMIGUINHO** – Não mesmo?
> Silêncio constrangedor
> **XIXO** – Não.
> **MÚSICO- (música)** E assim termina a historia do Formigo.
> A atriz não disse o texto porque não lembrou.

> **FORMIGUINHO** – Mas tem que ter alguém que eu possa falar?
> **XIXO** – Não.
> **ATOR –** Caramba menina, como que você esquece o texto? Está todo mundo olhando.
> **ATRIZ –** Eu não me lembro.
> **MÚSICO-** Mas logo que a atriz se lembrou mandou o Formigo falar com seu doutor... seu doutor. (SCHIAVO, 2009, p.6)

Em *a peça provisória sobre um INVASOR*, o recurso foi utilizado em todas as cenas. A todo instante o público deveria saber que se trata de teatro. Não compartilhar das emoções do personagem, mas, se manter em condições de observar, refletir e participar da obra. Como podemos verificar pelos dois trechos a seguir:

> **ARTISTA** – Olha aí fica difícil alguém acreditar que você é ator.
> Hoje este ator vai morrer aqui, tudo bem, eu sei que vocês podem até não conhecer ele, talvez tenha alguém aí que não acredite que isso seja combinado, que ele é um ator de verdade, mas ele é.
> Gostaríamos neste momento oportuno de lembrarmos a todos que: a fim de evitarmos possíveis futuras situações desagradáveis, declaramos que: A trama aqui representada se ambienta em uma praça, de uma terra inventada. Personagens e instituições aqui representadas só dizem respeito a citada terra e sua peculiar forma de vida. Qualquer semelhança com pessoas ou fatos reais, é triste coincidência. (SCHIAVO, 2012, p.2)

E logo na sequência:

> **ARTISTA** – As praças na terra do cada um por sí são motivos de grande disputa política e social, por lá são vistas lideranças, autoridades e a sociedade local. O país há muito tempo foi colonizado, morto e sepultado. O nosso ano: 1254
> O povo local impressiona por sua total desumanidade, o dinheiro é o santo pelo qual se reza e vocês vejam, nesta sociedade pessoas são exploradas, morrem de fome e ninguém se importa. (SCHIAVO, 2012, p.2)

As experiências com as técnicas propostas por Brecht se deram, ao longo dos anos, de várias formas, com relação ao processo de trabalho desenvolvido pelo grupo. Detalhes pertinentes serão analisados no próximo capítulo.

2.2.3 Augusto Boal e o Teatro do Oprimido

Com integrantes cursando Licenciatura em Teatro e a pesquisa para a realização da peça *Até Quando?* (2004), o grupo conheceu a obra de Augusto Boal,

utilizada, desde então, como referência na sistematização do processo de ensaios das peças, na utilização do espaço cênico e nas relações com o público.

No teatro profissional brasileiro as experiências mais significativas envolvendo arte e politização, emergiram com o grupo Teatro de Arena de São Paulo, que, transformou o teatro realizado no Brasil. Fundado no ano de 1953 o grupo se desenvolveu realizando encenações de autores estrangeiros. Com a chegada de Augusto Boal, diretor de teatro que havia desenvolvido seus estudos fora do Brasil e a criação de seminários de dramaturgia, a trajetória artística do grupo se modificou. Dessas práticas, surgiram inquietações de conotação política, relacionando forma e conteúdo, que culminam na montagem, em 1958, de *Eles não usam Black Tie*[31] de Gianfrancesco Guarnieri, com direção de José Renato. A peça alterou a maneira de pensar e fazer teatro do Teatro de Arena, por meio dessa experiência com uma dramaturgia nacional, que, ao tratar de relações familiares em seu primeiro plano, tem como foco a exploração do trabalhador e uma discussão sobre o compromisso político da classe trabalhadora. A utilização do espaço cênico em formato de arena possibilitava ao público diferentes visões da obra. As obras seguintes trataram de questões sociais do Brasil e, após o golpe militar de 1964, com as novas transformações ocorridas na sociedade, as peças passaram a explorar o tema da liberdade. Nesta fase foi criada a principal modificação no fazer teatral proposto pelo Teatro de Arena: O sistema Coringa.

Boal (1988) afirmou que o sistema coringa foi o principal salto na questão da forma teatral pesquisada pelo grupo, reunindo em si todas as etapas anteriores do trabalho do Teatro de Arena. Sobre o sistema coringa, Neves afirma:

> O sistema Coringa é determinado pelas características atuais da nossa sociedade, especificamente pela plateia. Surge da necessidade de analisar o texto e revelar esta análise para o público, mostrar o ponto de vista de quem escreveu ou adaptou. A tentativa de soluções propostas para o mesmo problema, através de regras novas e convenções em teatro, permite ao público perceber as possibilidades de jogo. As funções do Coringa permeiam atores e espectadores, a pesquisa no Arena continua buscando a forma teatral e desenvolvendo a função do Coringa, pensando em cada texto as modificações necessárias que determina a estrutura e a proposta fundamental para cada tema o sistema de utilização do Coringa e sua função necessária.(NEVES, 2011, p.9)

[31] A peça conta a história de uma família de operários durante uma greve, o conflito se dá quando o filho do líder da greve decide não participar do movimento.

Surgiu, portanto, no inicio da década de 1970, aquela que seria uma das maiores experiências teatrais de conscientização através do teatro[32]. Utilizando dialeticamente a obra de Brecht e tendo como princípio fundamental a relação opressor-oprimido e a entrega dos meios de produção teatral a classe trabalhadora, nasceu o Teatro do Oprimido, cujo criador foi Augusto Boal.

O Teatro do Oprimido é considerado uma referência mundial do teatro mundial, por sua forte ligação com a educação emancipatória, surgido a partir de inquietações sobre o método de Brecht e da experiência do Teatro de Arena.

Boal trabalhou durante quase 10 anos a frente do Teatro de Arena, onde dirigiu montagens que se tornaram referências da história do teatro brasileiro. Escreveu textos, dirigiu peças em outros grupos e sua obra se solidificou no caminho de um teatro crítico, que exponha, assim como em Brecht, as engrenagens e aplicações do capital sobre as pessoas. Seus textos ora se utilizam de metáforas, ora são diretos na denúncia social. Ele comenta a influência de Brecht em sua obra a partir de trabalhos realizados:

> Foi nessa experiência com Brecht que comecei a pensar em desenvolver, em *não-atores,* todas as potencialidades atorais que todos nós possuímos. Foi quando comecei a pensar que, se tudo aquilo que um elefante faz, todos os elefantes fazem, porque então seriam os seres humanos tão especializados que alguns seriam cantores, outros pintores, outros campeões de futebol ou natação, e a massa, a maioria, o povo, seria relegada a condição de apenas espectadores? (BOAL, 2013, p.2)

No início dos anos 1970 por consequência da ditadura foi obrigado a se exilar. No Peru foi convidado a trabalhar em um projeto de alfabetização através das artes e dos conceitos da Pedagogia do Oprimido de Paulo Freire[33].

> Boal encontra na Pedagogia do Oprimido de Paulo Freire a base para sua pesquisa, a prática da liberdade, a educação como prática da libertação, a relação opressor e oprimido na sociedade, uma pedagogia em que a

[32] Com centros de difusão em mais de 70 países, é a forma teatral com função social mais difundida e praticada no mundo. Disponível em <http://www.ctorio.org.br>

[33] A Pedagogia do Oprimido foi criada por Paulo Freire tendo em vista uma nova relação entre professores e alunos. Fundada na ideia de divisão social entre opressores e oprimidos, se propõe a uma prática educativa onde o conteúdo desenvolvido leva em consideração o contexto de vida dos alunos.

> reflexão oportuniza a prática pela liberdade do ser humano enquanto sujeito de sua história. (NEVES, 2011, p.10)

Inspirado por estas experiências, Boal trabalhou em diversos países e compôs uma série de oficinas teatrais na intenção de criar seu método de trabalho:

> Para tanto, sistematizou o Teatro do Oprimido, que poderia ser chamado de Teatro do Diálogo que, partindo da encenação de uma situação real, estimula a troca de experiências entre atores e espectadores, através da intervenção direta na ação teatral, visando à análise e a compreensão da estrutura representada e a busca de meios concretos para ações efetivas que levem à transformação daquela realidade. Um Método teatral que se baseia no princípio de que o ato de transformar é transformador. [...]Um Método que busca, através do Diálogo, restituir aos oprimidos o seu direito à palavra e o seu direito de ser. (SANTOS, 2014)

O Teatro do Oprimido possui várias técnicas e sua intenção é a de, através do teatro, formar cidadãos atuantes dentro da sociedade, que tenham consciência de sua condição de socialmente oprimidos e que tenham condições de pensar criticamente e lutar para desfazer sua condição de explorados.

Augusto Boal criou um método teatral que tem na sua essência uma função pedagógica, ao tratar o seu teatro como acessível a atores e não atores. Retirou os meios de produção da arte, no caso específico do teatro, da mão de produtores culturais e artistas profissionais e os entregou ao público, que agora deixou de ser passivo e se tornou agente criador. Tratando o teatro como uma parte significativa do processo da formação humana ele avançou no caminho por uma arte integrante da vida e não como objeto de adoração ou veneração.

Dividido em várias técnicas especificas como: Teatro Invisível, Teatro Imagem, Teatro Jornal, Teatro Fórum e Teatro Legislativo[34]. Cada uma das técnicas corresponde a maneiras diferentes de tornar os meios de produção teatrais acessíveis ao espectador, que então, passou a ser considerado como espect-ator.

[34] O Teatro invisível é uma das técnicas de teatro do oprimido de Augusto Boal e, se caracteriza por ações performáticas nas ruas com a intenção de denuncia ou protesto sem que o público envolvido tenha consciência de se tratar de uma intervenção teatral. Teatro Imagem é a representação imóvel das situações de opressão, ao analisar a imagem as condições de opressão são evidenciadas. Teatro Jornal é a representação de notícias reais com a proposta de debater e analisar determinada notícia envolvendo relações de opressão. Teatro Fórum sintetiza a obra de Boal, o público assiste a uma cena curta que apresenta as relações de opressão, nos momentos em que o público não concordar com algo pode interromper, propor e até mesmo substituir os atores em cena. Teatro Legislativo estimulando o contato entre política e sociedade, uma experiência de participação social na gestão pública.

O espect-ator é o elemento transformador de seu teatro. Com ele rompeu-se, de vez, os limites entre palco e espectadores, o público faz parte da cena. Ele não só é convidado a refletir sobre o que vê, mas, passa a agir sobre os acontecimentos de uma trama. No Teatro do Oprimido a transformação social passa pelo conhecimento da classe trabalhadora, esse potencial modificador se torna viável com o seu ensaio através da prática teatral.

O *Coletivo Clandestino* ao longo dos anos experimentou e criou sua maneira de agir a partir da obra de Boal, no próximo capitulo serão analisados estas utilizações. Neste momento, cabe uma pequena descrição de alguns exemplos. Na relação entre atores e espectadores em *Nada é* (2005) foi proposta a utilização de um elemento do público na composição da primeira cena, representando um personagem, essa função era limitada a utilização de alguns adereços e da leitura de textos. Em *Deus ajuda os Bão* (2009) o personagem Formiguinho após tentar alcançar seu objetivo acaba morto, em seguida abre-se uma quebra:

> **Capanga quebrando para ator/atriz** – Ô galera, final ruim, final ruim.
> **Atriz** – É gente que clima ruim a gente vai deixar aí pro pessoal que tá assistindo.
> **Ator** – E daí, tu acha que alguém aqui vai acreditar que ele sozinho conseguiu botar a porta?
> **Ator** – Eu acho que o povo podia se unir e ajudar ele a colocar a porta, num lance assim de comunidade unida e tal.
> **Atriz** – (para ator) A ingenuidade é uma virtude de poucos.
> **Ator** – Olha só, sem essa de licença poética, se fosse real era isso mesmo, e a gente nem encheu ele de sangue...
> **Atriz** – Acho que podia refazer pra não ficar chato, tá todo mundo olhando se quisessem ver ele se dar mal não estavam aqui, tinham comprado a tribuna.
> **Ator** – E porque a gente não pergunta para eles?
> **Atriz** – Pode ser.
> **Ator** – Então pessoal, o que vocês acham? O formiguinho consegue colocar a porta ou não? (SCHIAVO, 2009, p.17)

Neste caso o público foi colocado em confronto direto com o acontecimento, o poder de decisão sobre o destino do personagem é dos espectadores. Em *A peça provisória sobre um INVASOR* (2012) a relação com o público aumentou, e, o mesmo transita nas condições de espectador e ator diversas vezes ao longo da história. Como na seguinte passagem onde o público, a partir de suas experiências sociais deveria descrever os objetivos que o herói hipotético criado na peça teria:

> **INVASOR** – Boa tarde meu povo. O que eu falo agora?
> **Artista** – Tá no texto.

> **INVASOR** - Não tem nada no texto.
> **Artista** - Agora a gente precisa saber o que um herói fala.
> **Artista1** – O que um herói deveria falar?
> **Artista** – Eu não sei, achei que estava no texto, eu nem conheço um herói de verdade, você conhece? Você conhece?
> **Artista1** – Eu nunca vi um, nem sei pra quê serve.
> **Artista** – E o que a gente faz?
> **Artista1 –** Eu já sei, vem todo mundo aqui.
> **Artistas - ANUNCIAMOS A CENA PROVISÓRIA SOBRE INTERAÇÃO COM A PLATEIA**
> [...]**Artistas** – (para público) O que um herói devia fazer por esta terra?(SCHIAVO, 2012, p.17)

A proposta de Boal, antes de questões temáticas, conteúdo político, superação das contradições do capital ou ainda da relação opressor-oprimido, é uma forma de se fazer teatro destinada a todos, pressupondo a dramatização como parte da formação humana. Essa formulação por si só já é um ato político e cultural de grande importância acadêmica e artística. A arte não só deve fazer parte do cotidiano do ser humano, mas, o fazer artístico deve ser parte integrante do conjunto de ações sociais realizadas no cotidiano.

O Teatro do Oprimido é uma proposta de modificação na criação teatral. Amplia a discussão iniciada em Brecht acerca da transformação dos meios teatrais e do tratamento dado ao conteúdo na obra. Se para Brecht o teatro deveria expor as contradições do capitalismo, em Boal, o próprio público é levado a expor a ação do capital em seu cotidiano. O conteúdo evolui com a participação do público, que toma o lugar do personagem ou indica o que deve ser feito:

> Brecht propõe uma Poética em que o espectador delega poderes ao personagem para que este atue em seu lugar, mas se reserva o direito de pensar por si mesmo, muitas vezes em oposição ao personagem. No primeiro caso, produz-se uma "catarse", no segundo uma "conscientização". O que a *Poética do Oprimido* propõe é a própria ação! O espectador não delega poderes ao personagem para que atue nem para que pense em seu lugar: ao contrário ele mesmo assume um papel protagônico, transforma a ação dramática inicialmente proposta, ensaia soluções possíveis,debate projetos modificadores: em resumo, o espectador ensaia, preparando-se para a ação real. (BOAL, 1988, p. 138)

Seu método de trabalho se tornou uma referência nas práticas educacionais por ser direcionado à classe trabalhadora, vindo a ser integrante em currículos do

ensino da disciplina de Arte do ensino básico em vários estados do Brasil[35]. A sua prática é facilitada pela utilização de jogos teatrais. Estes jogos não implicam a sua aplicação apenas por especialistas em teatro, ou seja, não é necessário um professor ou diretor de teatro. Qualquer pessoa com interesse em praticar pode utilizar o método. Por meio de jogos e vivências, ampliou a discussão de forma a superar, de certa maneira, as teorias de Brecht, que se mantém em Boal como referencial em dramaturgia e análise social, mas, com uma utilização prática mais voltada ao objeto artístico finalizado, a apresentação da obra, do que ao treinamento/exercício dos atores. Segundo Peixoto:

> Partindo de uma revisão crítica do mutante significado do teatro através da história da luta de classes, Boal propõe um novo caminho que afirma ser até mesmo mais avançado que a prática teatral de Brecht, cujo teatro, contrariando inúmeros estudiosos, ele também considera catártico. Pois a proposta de Boal implica num espectador que não se detenha em limites do pensamento crítico. Ele procura abolir a própria noção de espectador, na medida em que este poderá e deverá agir e atuar, protestar e transformar, durante o próprio ato da representação, fazendo desta participação ativa a própria razão de ser da mesma. (PEIXOTO apud BOAL, 1980, p.16)

Brecht propunha utilizar os meios do teatro considerado burguês para criticá-lo e modificá-lo. A proposta do Teatro do Oprimido sugere uma abertura do espaço de representação e com uma profunda alteração no modo de fazer teatro.

2.3 O TEATRO E SUAS PRÁTICAS EMANCIPATÓRIAS NO CONTEXTO BRASILEIRO

Após breve descrição das teorias pesquisadas pelo *Coletivo Clandestino* procuro me deter nas experiências teatrais brasileiras, especificados pelas que a sua maneira se propõem a discutir a ação do capital sobre o homem em sua arte, apontando contradições e objetivando a transformação da sociedade.

Faz-se necessário, neste momento, uma pequena digressão sobre as origens do teatro brasileiro por considerar fundamental no contexto histórico em que se encontra inserido o *Coletivo Clandestino*.

[35] No Paraná, se encontra inserido nas Diretrizes Curriculares da disciplina de Arte (2008) e no Livro Didático Público de Arte – Ensino Médio(2006) criado como material de apoio a disciplina.

Os impulsos iniciais do teatro no Brasil se deram com as missões jesuítas e os processos de catequização dos índios e da população local, um teatro focado na intenção de forçar a inserção cultural do povo colonizador e/ou mediar conflitos. Um teatro sustentado nos ideais de classe dos povos que colonizaram o Brasil, uma tentativa em vários setores por parte da chamada *Companhia de Jesus* de ideologização em larga escala. Como parte do programa dos jesuítas tem-se a utilização de elementos da cultura dominada na imposição cultural para facilitar o processo de catequização do homem. Segundo Bittar e Junior:

> Para "crescer e expandir-se", os valores ocidentais precisavam ser transmitidos de forma a serem aceitos e, para tal, os jesuítas recorreram às práticas mais condizentes com a cultura daqueles que eram o seu objeto de conversão. Observando seus costumes, logo perceberam o forte traço lúdico da sua cultura e talvez por essa razão começaram a investir em atividades centradas principalmente na música, na dança, na "teatralidade" da vida tribal repleta de rituais, movimentos, cores, sons para que, por meio delas, o cristianismo fosse assimilado usando-se os próprios valores dos índios, ou seja, todo o empenho dos jesuítas nessa forma de catequese é "cristianizar" os valores indígenas. (BITTAR & JUNIOR, 2002, p.11)

Os séculos seguintes são de poucos registros e poucas produções teatrais no Brasil, Magaldi (2004) afirma que esta situação ocorre devido ao fato de nos séculos XVII até a primeira metade do século XVIII, serem apontadas novas condições sociais no país, não cabia aos centros a produção do teatro jesuítico e com nativos e portugueses em constantes guerras e conflitos, não havia espaço para um desenvolvimento pleno de atividades artísticas. Somente com o patrocínio oficial que levou à construção de diversos edifícios teatrais no Brasil na segunda metade do século XVIII é que a estrutura teatral começava a ser desenvolvida no país, levando em conta, também, o fato de até então as apresentações contarem com salas improvisadas e espaços emprestados para tal fim.

O teatro como produto do trabalho criativo do artista só se desenvolveu no Brasil ao longo dos séculos XIX e XX, com a vinda de companhias de teatro estrangeiras e a criação e circulação das companhias locais. No século XIX o objetivo civilizador da arte foi constante no teatro brasileiro, Magaldi (2004) cita o principal ator da época João Caetano como alguém que via no teatro um modelo de educação no sentido do patriotismo, moral e bons costumes. O mesmo ator citou as dificuldades enfrentadas pelos artistas de teatro da época: a falta de locais

específicos para treinamento do ator tornava-o instintivo e sem muitos recursos de interpretação; a presença de um público cativo nos teatros brasileiros fazia com que se esgotasse, rapidamente, o interesse pelas mesmas peças teatrais, gerando um custo alto de produção na tentativa de levar sempre novos trabalhos ao público após curtas temporadas. Neste período as companhias viajavam pelo interior do Brasil com várias peças em seu repertório, para poderem assim, manter-se em temporada por períodos de grande duração nos locais de apresentação.

Com o processo de industrialização no Brasil aconteceu uma série de ações do chamado teatro de agitação e propaganda.[36] No inicio do século XX, atividades teatrais de formação se destacavam no interior dos movimentos operários. Aqui se percebe uma diferença clara de desenvolvimento entre o chamado teatro profissional e o teatro amador no inicio do século XX. Enquanto nas camadas populares, operários e trabalhadores da indústria brasileira o teatro seguiu seu rumo com uma função pedagógica, de conscientização das massas acerca da sua condição de explorados dentro do modo de produção capitalista, nas artes oficiais, reconhecidas como tal pela sociedade, emergia o teatro de costumes, de revista, com seus temas amenos e leves.

O teatro operário surgiu com a chegada dos imigrantes europeus para o trabalho na industrialização do Brasil, conhecedores dos ideais de um movimento já consolidado em seus países de origem eles trouxeram para o Brasil formas de resistência à exploração do homem e utilizam de diversas maneiras para propagar seus conceitos. O teatro aconteceu inicialmente com representações em suas línguas de origem, principalmente na representatividade dos italianos e seus conceitos anarquistas[37], mas, assumiu também outras funções:

> O teatro torna-se também, além de meramente didático, uma forma de facilitar o agrupamento. Engloba a aprendizagem, o lazer e a aspiração artística dos operários. Começa a ser motivado por outros grupos étnicos, como os espanhóis e os portugueses (esses bem mais numerosos no Rio de Janeiro). A tendência ideológica predominante na segunda metade do século XX entre o proletariado europeu vai permanecer em São Paulo até

[36] Teatro de agitação e propaganda, ou, agit-prop, se caracteriza por ser um teatro de propaganda revolucionária que visa estimular a luta por melhorias de trabalho ou uma revolução social. Forma de teatro característica do inicio do século XX em países como Rússia, Alemanha e Inglaterra que se dissemina para outros continentes conforme se ampliam seus processos de industrialização.

[37] O movimento anarquista caracteriza-se por objetivar o fim de todas as formas de governo e formas de hierarquia.

> 1930. Não só o teatro como toda a atividade cultural da classe será inspirada nos diversos teóricos do movimento libertário. (VARGAS, 1980, p.22)

Parte integrante das festas promovidas pelas associações operárias, o teatro realizado pelos operários encenava, em sua maioria, textos de autores estrangeiros adaptados para o cotidiano local. Não havia preocupação em criar uma dramaturgia nacional, os utilizados eram suficientes nas relações políticas que se propunham. As contradições do capital, a exploração do homem na fábrica eram temas destas obras, os grupos formados por trabalhadores de diversos setores e faziam parte das atividades oficiais das associações.

No teatro profissional as experiências mais significativas se deram com o grupo do Teatro de Arena de São Paulo, já citado. Mas, no inicio da década de 1960, o próximo passo na pesquisa, segundo alguns dos integrantes do Teatro de Arena seria a popularização da arte, com muitas discussões, reuniões e definições sobre os rumos que o grupo tomaria. Os integrantes Francisco de Assis e Oduvaldo Vianna Filho resolveram deixar o grupo e suas aspirações de um teatro popular os levaram por novos rumos no Rio de Janeiro até a criação dos Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes.

2.3.1 Centro Popular de Cultura da UNE

Este movimento nasceu ligado a União Nacional dos Estudantes no ano de 1961 e reuniu diversos artistas e intelectuais[38] com o intuito de elevar a conscientização da população por meio das artes, com proposta de atividades em teatro, cinema, música e artes plásticas.

> [...] é preciso compreender que o CPC, com objetivo de contribuir para a conscientização popular, efetivamente aspirava a se constituir uma nova vanguarda, a partir de conceitos, nem sempre bem explicitados ou defendidos de elementos esparsos de uma estética marxista (em termos de teatro, simplificando bastante: mais Piscator, isto é, comício e agitação, do que Brecht, ou seja, reflexão e crítica). (PEIXOTO, F. 1991. p. 11)

[38] Entre os participantes destacam-se os nomes de Ferreira Gullar, Carlos Scliar, Oduvaldo Viana Filho, Leon Hirszman, Carlos Estevam, Carlos Diegues.

O grupo pretendia fomentar as expressões artísticas de maneira verticalizada. Segundo as bases teóricas do movimento, naquele período histórico que o Brasil vivia era necessária a criação de uma arte de cima para baixo, para o consequente surgimento das artes nas classes trabalhadoras. Por se tratar de uma primeira experiência de grande formato, é preciso considerar os problemas neste percurso. A classe trabalhadora subjugada como não possuidora do fazer artístico, o discurso impositivo dos artistas ainda que equivocado, foi produzido na busca por inserir o trabalhador na criação artística com vistas na transformação da sociedade.

A participação dos artistas foi intensa e em pouco tempo diversos núcleos foram criados pelo Brasil. A participação social e política de intelectuais e artistas vinha crescendo, tendo em vista suas inquietações com a situação do país[39]. Os núcleos vistos como uma oportunidade de dar vazão a sentimentos revolucionários.

Não se podem resumir as ações do CPC somente à apresentação de peças teatrais. Além disso, nos seus poucos anos de existência suas atividades foram: conferências; debates; seminários; espetáculos musicais; edição de um calendário com ilustrações de expressivos artistas plásticos; teatro em comícios; teatro na rua e em caminhões; teatro em universidades e sindicatos; teatro em ligas camponesas e congressos operários; produção e gravação de discos; edição de coletâneas de poemas; coleção de livros sobre questões políticas e produção de filmes.

Este movimento que, na sua essência, foi um multiplicador devido a grande quantidade de artistas e intelectuais que trabalharam juntos procurou-se encontrar caminhos para que as manifestações culturais não ficassem resumidas aos interesses da classe dominante. É claro que, em um contexto tão amplo, as opiniões eram divergentes e não havia uma forma especifica ou conteúdo fechado em si nas atividades do grupo:

> O espaço cepecista era bastante heterogêneo, porque a própria formação política e cultural dos seus integrantes era diferente. Essa divergência pode ser encontrada nas obras teatrais, pois enquanto uns criaram obras de agitação, aproximando das teorias de Piscator, outros usando os mesmo elementos cênicos (coros, slides, vozes, músicas) realizaram uma dramaturgia mais voltada para as problemáticas colocadas por Brecht. A forma empregada e os conteúdos valorizados pelos autores mostram que

[39] Os anos que antecederam o golpe militar de 1964 foram de muita tensão política no Brasil, com trocas de governo e uma economia fragilizada. O governo de João Goulart entre os anos de 1961 até 1964 buscou promover as reformas de base, que incluíam reforma agrária, educacional, fiscal, eleitoral, urbana e bancária, o que acaba agravando a tensão e culminando na sua deposição forçada pelos militares.

> alguns artistas pensavam no teatro como instrumento pedagógico, não colocando o problema do teatro popular, ao passo que outros estavam discutindo o teatro como expressão da sociedade, ou seja, a arte teatral nacional, elaborada com linguagem brasileira e para os interesses do país, e nesse sentido o popular deveria ser discutido. (TORRES, 2008, p.145)

Com o golpe militar, em 1964, a sede da UNE foi incendiada e a entidade dissolvida com repressão e metralhadoras, com vários de seus membros presos. O CPC é então encerrado e seus integrantes se separam, não sem antes entrar para a história como uma das maiores experiências de conscientização popular da história do Brasil.

2.4 TEATRO DE RUA NO BRASIL

O teatro praticado nas ruas remonta as primeiras manifestações teatrais, que, de uma forma ritualística sempre estiveram ligados a utilização do espaço aberto, sendo considerada a forma que proporciona maior acesso ao público, podemos afirmar segundo Berthold (2005) que as primeiras apresentações nas ruas se dão nos rituais de tribos primitivas, onde a representação poderia se dar além da dança e do teatro de arena em formato de procissão e cortejo.

No Brasil tomo como referência, além do trabalho já citado dos CPCs, a mobilização de grupos e artistas que no período final da ditadura militar (1964-1984), se moldaram na resistência ao golpe militar e com intenções políticas em suas obras. Segundo Carreira (2000) o Teatro de Rua no Brasil no início da década de 1980 caracterizava-se pela busca de um mote ideológico e suas aspirações foram concretizadas na utilização das teorias de Piscator, Brecht e Boal, tornados ícones de uma geração de artistas teatrais que, aliados as organizações políticas e sindicais se propuseram a criar espaços para realização de atividades teatrais populares e militância política.

O teatro realizado nas ruas por si só é uma forma de transgressão, retira do espaço fechado, privado e se posiciona junto ao povo, acessa camadas da população que o teatro tradicional não consegue, não há cobrança de ingressos, o público não se encontra na obrigação de assistir uma peça até o final se configurando numa forma teatral que amplia as possibilidades de acesso à cultura.

As formas populares costumam recriar mitos, lendas e contos tradicionais do folclore brasileiro, enquanto que, as criações com funções políticas se dão com a intenção de uma possível conscientização das condições em que o ser humano se encontra, submetido às leis da exploração capitalista. Procuro me deter a algumas destas, não por se tratar de atividades teatrais pesquisadas diretamente pelo *Coletivo Clandestino*, mas, por aliar conhecimento, estética teatral e abordagem de determinadas visões de mundo que surgem como afirmação da busca por uma arte com preocupação social.

O teatro de rua é uma forma de teatro que não possui grande apelo comercial, não atrai financiamentos de capital privado, durante muito tempo esteve relegado a condição de uma arte menor. A criação de financiamentos estatais específicos aconteceu após muita reivindicação de artistas e produtores, sendo direcionado em editais de nível nacional, mas, ainda poucos estados e municípios contam com financiamento focado no teatro de rua. O artista de rua se encontra na mesma condição dos demais artistas e trabalhadores, ou seja, está sujeito as leis do capital, entretanto, ao não se submeter a patrocínios privados, pode desenvolver um trabalho com maior liberdade na escolha de temas e formas.

Para breve análise desta forma de teatro recorro ao histórico e a proposta de trabalho dos grupos *Ói Nois Aqui Traveiz*, coletivo de artistas do Rio Grande do Sul fundado em 1978, que representa o contexto de retomada do teatro de rua no período final da ditadura militar. *Brava Companhia*, coletivo de São Paulo que pesquisa o teatro e relações sociais e o *ERRO Grupo* de Santa Catarina, grupo que pesquisa a interação com a plateia na rua e desespetacularização das manifestações teatrais.

2.4.1 As práticas coletivas no contexto dos grupos: Ói Nóis Aqui Traveiz, Brava Cia e Erro Grupo

No final da década de 1970, movimentos e manifestações voltaram a tomar as ruas. Com a participação ativa de alguns artistas no movimento estudantil, surgiram novas ideias e o ato de apenas representar já não era suficiente: necessitava-se uma participação mais ativa dos artistas na sociedade. Sobre isso, o diretor Paulo Flores comenta: “comecei a achar que o teatro tinha que participar do

momento político brasileiro. Percebi que só me sentiria completo se me envolvesse no processo de criação, porque queria colocar no palco minhas inquietações, os meus questionamentos" (FLORES *apud* ALENCAR, 1997, p.25)

Destas inquietações surgiram montagens de peças politicamente engajadas e o contato estabelecido com Júlio Zanota, ator, ex-militante de esquerda com treinamento de guerrilha no Peru que acabara de voltar ao Brasil com intenções revolucionárias. Eles então resolvem aliar as experimentações de cena que Flores aspirava com a estrutura anárquica da dramaturgia de Zanota. Com o apoio de um colega de Flores, Rafael Baião, que compartilhava dos mesmos pensamentos sobre teatro e a tradução em cena das insatisfações deles com o momento histórico do país, formaram o grupo *Ói Nóis Aqui Traveiz* com mais sete colegas.

Segundo Alencar (1997) a intenção dos artistas era, e ainda é, atingir o público não só pela via intelectual, mas, também pela sensibilidade, buscando uma interpretação menos técnica e mais emotiva. O que se quer nessa proposição é reduzir o texto, valorizar o gesto e utilizar um repertório com temas políticos ligados à realidade brasileira. Sob forte influência de Brecht e Antonin Artaud[40], o grupo busca em suas obras um processo dialético na utilização dos dois teóricos. Na época de sua fundação realizaram diversas críticas a cena teatral local, por considerarem o teatro praticado em um período de se rediscutir a sociedade brasileira, voltado apenas à diversão e ao entretenimento. Suas ações chegaram a incluir a invasão de teatros e espaços durante apresentações para contestar artistas e suas obras.

A fundação do grupo se deu nos moldes de uma cooperativa, onde todos são responsáveis e não se admitia nenhum tipo de subvenção (comercial ou estatal) para que o trabalho do grupo não se tornasse simples mercadoria, os membros passaram a viver em uma comunidade, na tentativa de fundir arte e modo de viver.

Após as primeiras peças, o caráter anárquico do grupo não permitiu mais a figura de um diretor central. A pesquisa se dava em conjunto e a figura do diretor teatral se fundia com a dos atores tornando-o parte da engrenagem do trabalho artístico: muito mais alguém que coordena ações e não aquele que criaria, individualmente, e imporia as suas ideias ao restante do grupo.

[40] Antonin Artaud, poeta, ator, dramaturgo, escritor, roteirista e diretor de teatro francês, preconizava um retorno ao ritual como essência do seu teatro.

Para o grupo uma peça só começa na estreia, podendo tomar rumos desconhecidos ao longo da temporada de apresentações, dependendo da interação do público. A obra se torna algo em movimento, algo passível de transformação. No processo de criação, todos podem assumir qualquer função, por interesse e disponibilidade de tempo, e mesmo se destacando em determinada área, não são considerados especialistas (diretor, cenógrafo, figurinista, etc.) e sim atuadores.

As trilhas sonoras de seus espetáculos são criadas pelos atuadores e executadas ao vivo. Segundo Alencar (1997) se faz constante no trabalho do grupo a utilização de máscaras, bonecos, pernas de pau, clowns e cortejos, uma preocupação com os recursos de imagem na intenção de evidenciar a plástica de um espetáculo teatral. São utilizados conceitos de Artaud, como o retorno aos velhos mitos, a marcação do espaço em todos os planos possíveis, linguagem física à base de signos e não mais de palavras e, principalmente, o envolvimento material do espectador, mantendo-o num banho constante de luz, imagens, movimentos e ruídos.

Alencar (1997) comenta que o ator deve ser lúcido e ambicionar contribuir para mudar a sociedade, mudando primeiramente a si próprio: em cena, deve atuar como se fosse a última vez que tivesse algo a comunicar aos demais; nada resultará definitivo, tendo em vista a participação do público, as modificações cênicas serão constantes. Ele deve ser espontâneo, estar livre de condicionamentos artísticos e preconceitos. Para isso, antes de partir para o trabalho físico, o elenco passa por um trabalho de sensibilização, para poder se comunicar com a plateia em todos os níveis: corporal, sensorial e intelectual. Busca despertar o inconsciente do ator para que este construa uma cena com muito mais organicidade. Seus trabalhos costumam ser fortes e agressivos, fazendo com que algumas pessoas se retirem de suas apresentações. Sobre os conceitos de trabalho Beatriz Britto, integrante do grupo afirma:

> Para o Ói Nóis o teatro é um lugar de invenção e experimentação, um meio de transformação, de mudança de mentalidades, a nível social e também individual. Seu trabalho de investigação sobre a linguagem procura uma lógica diversa da cultura dominante, que provoque um estranhamento em relação à percepção usual de mundo e que seja expressão das contradições da sociedade na qual está inserido. (BRITTO, 2014)

Após se apresentar em diversas manifestações de rua, o grupo voltou seus interesses para realizar interferências cênicas no cotidiano através do teatro de rua. A partir daí, o grupo se envolveu diretamente com manifestações populares, apresentações em greves e outras formas de reivindicação dos direitos dos trabalhadores.

Ao nome do grupo foi acrescentada a nomenclatura de *Tribo de Atuadores*. Ao assumir esta postura levaram em consideração que tribo conjuga uma sociedade com base na comunidade e camaradagem, já atuadores significa para eles uma fusão de artista e ativista político.

Após a montagem de vários espetáculos, tanto em espaços fechados como de rua e, na metade dos anos 1980 seus trabalhos começam a ser reconhecido com premiações e críticas como a de Alberto Guzik: “Em 17 anos de crítica, nunca passei por uma experiência tão asfixiante quanto Ostal (...) O espectador tem a possibilidade de tornar-se testemunha de um projeto que leva (acho que pela primeira vez no Brasil) O teatro de Antonin Artaud às ultimas consequências” (GUZIK *apud* ALENCAR, 1997, p.119).

Ainda nesta mesma época o grupo investiu nas suas propostas de teatro popular, realizando oficinas e experimentos cênicos regulares e gratuitos, além de apresentações em todos os bairros de Porto Alegre, ainda realizou apresentações para arrecadar fundos para movimentos sociais e movimentos grevistas.

Ao longo dos anos o grupo realizou diversas ações pedagógicas, que foram desde oficinas de formação de atores até a proposta denominada *Teatro como instrumento de discussão social*. Segundo material de divulgação do trabalho:

> [...] o teatro é instrumento de desnivelamento e análise da realidade; a sua função é social: contribuir para o conhecimento dos homens e ao aprimoramento da sua condição.Num mundo marcado pela exclusão, pelo pensamento único, pela desumanização e pela barbárie, cada vez mais é vital e necessário denunciar a injustiça, as vendas de opinião, o autoritarismo, a mediocridade e a falta de memória. Esta é a defesa que o Ói Nóis faz: O teatro como resistência e manutenção de valores fundamentais que diferenciam uns de outros: a solidariedade, a honestidade pessoal e a liberdade fazendo um teatro a serviço da arte e da política, que não se enquadra nos padrões da ética e da estética de mercado. O teatro como um modo de vida e veículo de idéias: um teatro que não comenta a vida, mas participa dela! (FOLDER Terreira da Tribo: O Teatro como Instrumento de Discussão Social)

Este projeto aconteceu com a intenção de estimular a criação de grupos culturais nas comunidades periféricas da cidade de Porto Alegre. Além desta etapa no trabalho do *Ói Nóis Aqui Traveiz*, também existe o projeto *Caminho para um teatro popular* que, segundo Aguillera (2005), procura apresentar os espetáculos do grupo desde 1988 em comunidades, vilas, parques e praças de Porto Alegre e do interior do estado. Com ele busca-se uma conscientização social e o combate a colonização e a massificação cultural. A partir da experiência realizada nas oficinas ao longo de 20 anos foi criada a *Escola de Teatro Popular da Terreira da Tribo para formação de atores* no ano 2000, tendo como fundamentos além do ensino da atuação a interferência do artista no meio social e a ética no desenvolvimento profissional.

A *Brava Companhia* é um grupo paulista de teatro de rua, fundada em São Paulo no ano de 2007, uma dissidência de um grupo anterior criado em 1998. Após o encerramento das atividades deste, uma nova companhia de teatro foi criada, com peças agressivas, caracterizadas por apontar as contradições da sociedade sob o modo de produção capitalista, temas históricos e com análise política envolvida. Produziram peças teatrais com grande discussão social, sobre o trabalho do grupo afirma Miorim:

> Dentre os princípios norteadores do trabalho da Brava está o de fazer um teatro crítico, que não se paute na disputa de mercado que atualmente existe dentro das artes e que engessa a criatividade, a livre expressão e a reflexão acerca do que tem sido realizado e exposto para o público. Nesse sentido, seus integrantes buscam um teatro de qualidade, com densas reflexões acerca do humano e das relações sociais da sociedade moderna, na tentativa de desmistificar sentimentos, prazeres e comportamentos impostos por uma indústria cultural massificante que corre em busca da perpetuação de seus valores mercantis. A Arte da Brava está na contramão de tudo isso. (MIORIM, 2011)

A atuação da *Brava*, segundo Miorin (2011), está relacionada à negação do que é dado como fato, desmistificando o que é visto como verdade. O grupo atua de maneira horizontal; não existe hierarquia e todos possuem poder de escolha e decisão na produção das obras e na condução do grupo. Suas ações são espetacularizadas, não deixando duvidas sobre a natureza de sua representação, utilizando-se figurinos, adereços e instrumentos musicais na busca por uma expressão artística de qualidade.

Sobre o processo criativo e a estrutura de trabalho temos a seguinte descrição:

> A partir do que a Companhia julga ser importante pesquisar e discutir no momento. Para chegar a essa decisão, várias conversas são realizadas entre todos os integrantes, até que se decida por um mote para a montagem. Algumas funções também são decididas (quem dirige, quem atua, quem cuidará dos cenários, etc) e, a partir daí, todos partem para a pesquisa de informações sobre o que será discutido. Após algum tempo de pesquisa (teórica, sonora, visual, iconográfica, etc), todo o material levantado é levado para a sala de ensaio e transformado em pesquisa prática, por meio de jogos e improvisações. Nesse momento, a montagem começa a se materializar de fato, e é também quando começa a se esboçar uma idéia de dramaturgia, músicas, cenários, figurinos, etc. (BRAVA, 2010)

Trata-se de um grupo de pesquisa teatral, com desenvolvimento de um método de trabalho conjunto que permite aos seus integrantes uma atuação em todas as áreas na produção de cada espetáculo teatral. Fazer teatro na rua se torna escolha política, por não se tratar mais de um espaço público nas regiões centrais de cidades grandes, mas, um local com impedimentos e burocracias, antes públicos, hoje proibidos ou com requisitos burocráticos para a realização de apresentações artísticas. Esta escolha também parte do fato de, nas periferias, as praças são a forma mais acessível de se realizar apresentações, são poucos lugares que oferecem auditórios ou teatros. De maneira geral as salas existentes são espaços vinculados a igrejas ou a redutos eleitorais. Estas práticas possibilitaram ao grupo desenvolver seu trabalho de maneira que, as problematizações propostas em seus trabalhos são postas em relação direta com a classe trabalhadora, o que, permite avaliações e trocas constantes entre artista e público.

. A utilização da rua se mantém transformadora por quebrar o fluxo cotidiano do local, a rua. O Teatro se realiza nas ruas antes destas se tornarem corredores para veículos motores ou centros comerciais, a realização teatral nos dias atuais se torna subversiva no encadeamento de ações codificadas que acontecem nas ruas movimentadas de uma cidade grande. Em seus sete anos de trabalho a *Brava Companhia* produziu quatro peças teatrais e dois experimentos cênicos e aprofundou seu método de trabalho:

> Mas é possível identificar alguns elementos que são recorrentes em nossos trabalhos, e que tem marcado a estética do atual momento histórico do grupo: um humor anárquico que não poupa nem a si mesmo da crítica, o

> trabalho físico e gestual – com ênfase no *gestus* brechtiniano, a narrativa épica, inclusive com a utilização de músicas que apóiam essa narrativa, e o entendimento do teatro como uma arte que possui uma função social. (ALMEIDA, 2010)

A função social da arte é a base do trabalho da *Brava Companhia*, uma forma de teatro que exponha, que reflita sobre o modo de produção capitalista, a vontade de criar uma obra que seja acessível e compreensível a qualquer público.

Seguindo a ideia de quebra de fluxo cotidiano, podemos considerar o trabalho do *ERRO Grupo* uma proposta diretamente voltada às possibilidades de intervenção no movimento cotidiano das ruas. O *ERRO Grupo* foi criado em 2001 em Santa Catarina por artistas que tinham como objetivo interferir no cotidiano das ruas e na utilização de múltiplas formas artísticas.

> O grupo, através da construção de situações, pesquisa a união das linguagens artísticas, o performer, a invasão do espaço público e a diluição da arte no cotidiano. Nessa prática situacional, o ERRO interfere nos fluxos cotidianos, na paisagem urbana e nos meios de comunicação, procurando outros modos de viver e de inserção na cidade. Através da busca por uma linguagem artística fronteiriça, o ERRO pesquisa a exploração do espaço urbano a partir de seus significados, ambientes, arquiteturas, discursos e a criação de possíveis situações e relações entre as pessoas que circulam pelas ruas.(ERRO Grupo, 2014)

O grupo de artistas se caracterizou por intervenções urbanas que alteram a relação entre teatro e a rua, utilizando técnicas de apropriação do espaço público propondo novas formas de condução de uma peça teatral de rua. As relações com a *performance* são evidentes: suas ações são desenvolvidas com um fluxo que pode ser interrompido e alterado pelo público a todo instante. Suas obras se fundam na ressignificação de elementos culturais, alterando padrões e comportamentos a partir de situações cotidianas potencializadas via representação cênica. A condução das peças teatrais do grupo com deslocamento pelas ruas, tramas paralelas em diferentes pontos, são algumas das modificações propostas na busca por um teatro que na imprevisibilidade da recepção à obra se relacione cada vez mais com o público.

Bennaton (2009) afirma que as obras do ERRO grupo costumam se dar em rotas de transição, em ruas movimentadas onde o fluxo de pessoas torna tudo muito rápido, obrigando público e atores a se reposicionarem a cada novo movimento. Não há espaço para contemplação, o público está em conjunto com os atores numa

ação constante. Deslocamento, ocupação e invasão são constantes nas peças do *ERRO Grupo*, em relação às questões de conteúdo de uma maneira geral. Percebe-se a preocupação de confundir realidade e ficção evidenciando esquemas e regras da sociedade de consumo. Sobre as condições do grupo em constante enfrentamento com o mercado afirma Bennaton:

> Neste sentido, por um lado, o intercâmbio de procedimentos estratégicos de resistência a situações enfrentadas por coletivos artísticos ou políticos estabelece um diálogo entre praticantes dessas ações coletivas em espaços urbanos, ao criarem estratégias operacionais, que transgridem, de alguma maneira, o poder do mercado e suas instituições reguladoras. Por outro lado, as alternativas são diversas para se obter recursos financeiros trabalhando paralelamente com outras profissões, dividindo a prática no grupo com outra fonte de renda, ou buscando financiamento através de instituições, fundações, organizações, órgãos governamentais, entre outras, que possibilitem, diretamente, recursos ao grupo diretamente. Entre esses extremos configura-se alguma lógica do mercado, ambos estão relacionados à questão da prioridade, da divisão de tempo, da submissão às formas de obtenção de capital e à sua subversão, seja direta ou indiretamente. O que resta aos coletivos é insistir nos procedimentos estratégicos operacionais para potencializar suas ações nos espaços urbanos mesmo sob essas condições. (BENNATON, 2009, p. 147)

Configuram-se, assim, as escolhas do *ERRO Grupo* como uma forma de resistência às ações do capital sobre a produção artística. Isto se dá em relação à postura dos artistas, que ao submeterem sua força de trabalho em outras funções podem realizar uma arte independente de imposições mercadológicas.

3. ANÁLISE DA PRÁTICA ARTÍSTICA DO COLETIVO CLANDESTINO

O *Coletivo Clandestino* caracterizou-se pela produção das peças teatrais: *Até quando?(*2004/07), *Nada é* (2006/07), *Caminho de Rato* (2008), *Deus ajuda os bão* (2010/12) e *A peça provisória sobre um INVASOR* (2012). Além de oficinas relacionadas às peças, palestras, a intervenção cênica *Todo carnaval tem seu fim* (2007) e a peça Fórum de *Deus ajuda os bão* (2011).

3.1 O PROCESSO DE TRABALHO EM *ATÉ QUANDO?*

Esta obra teve sua primeira encenação desenvolvida no ano de 2004, e desta resultaram ainda outras duas versões nos anos de 2005 e 2007. Representou o marco inicial das atividades do grupo, com as primeiras incursões no campo do teatro dialético e com fortes influências do teatro combativo dos anos 1960, no Brasil.

Serão consideradas para proceder com esta análise três montagens da peça teatral. Foram nas montagens realizadas em 2004 que surgiram os primeiros marcos da pesquisa do grupo. Em 2005 com novos integrantes, novos paradigmas e outras possibilidades de utilização do espaço cênico também foram praticados. No ano de 2007 os ensaios foram retomados para realização de pequena temporada, sendo as discussões retomadas e ampliadas, resultando em novas alterações na obra. A escolha de tratar diferentes montagens de uma mesma obra em relação a outra, se justifica na medida em que, nesta dissertação, pretende-se refletir sobre o método de trabalho do grupo, pressupondo-se o seu conjunto integrado de ações em cada obra.

A primeira versão representou a estreia do grupo após mais de um ano de pesquisas[41], as expectativas cumpridas após um longo período de trabalho. Em 2005 houve uma nova formação e uma recriação da obra com alterações mais direcionadas para a encenação. A versão seguinte ficou concentrada na alteração da dramaturgia e em novas possibilidades de utilização do espaço cênico.

[41] O grupo foi criado em Junho de 2003. A estreia de *Até Quando?* se deu no mês de Novembro de 2004.

As etapas de trabalho foram desenvolvidas desde o primeiro processo criativo de *Até Quando?* e diversos pontos se repetem ao longo dos anos, enquanto outros são reavaliados e substituídos quando verificada a necessidade para realização da obra.

3.1.1 Etapa 1 – Prática teórica

Na produção de *Até Quando?* esta fase foi determinante na construção do trabalho do grupo realizado até os dias atuais. O momento de encontrar possíveis referenciais teóricos para o teatro que se desejava realizar e, os rumos que seriam propostos na construção da dramaturgia resultaram em muita pesquisa envolvendo leituras, palestras, vídeos e discussões.

Das primeiras leituras, já direcionadas para um teatro crítico em relação a sociedade, foram apontadas as referências principais em relação as teorias do teatro: Piscator, Brecht e Boal. A incursão nos métodos, estudos e preposições destes artistas motivou o grupo em relação ao teatro que seria produzido.

Este período se caracterizou por ser mais voltado para um aprofundamento teórico em relação ao trabalho dos artistas e a peça a ser desenvolvida. No caso especifico desta obra podemos afirmar que as buscas teóricas se deram na direção do Materialismo histórico e dialético, do teatro político e da história do Brasil.

O contato inicial com o materialismo histórico e dialético se deu a partir da leitura do *Manifesto do Partido Comunista* de Karl Marx. Desdobrada a leitura na realização de seminários e discussões, o grupo relacionou sua vontade de construir sua arte manifestando as inquietações da classe trabalhadora, posicionando-se de forma a estimular que o público questione sua própria condição social e, objetive a superação de sua alienação em relação ao capitalismo. A emancipação humana apareceu como elemento norteador no trabalho do grupo, era preciso desenvolver uma arte que se posicione enquanto integrante de um conceito de transformação social, e este conceito se deu com o materialismo histórico e dialético.

As leituras para a construção do texto se concentraram nos clássicos do marxismo, história do golpe militar de 1964 e a repressão sofrida pelos contrários ao regime. Eram realizadas leituras semanais e, destas eram extraídos pontos para

analisar durante as reuniões. Esses seminários aprofundaram o conhecimento sobre os temas abordados na dramaturgia.

A luta revolucionária foi a principal discussão travada no grupo na criação de *Até Quando?*, quais os limites do artista em relação ao potencial da arte como elemento de transformação social? De que formas a sociedade reagia a exploração capitalista? Como os grupos ditos revolucionários realizavam suas ações políticas? Como agiam os movimentos sociais no Brasil?

Desta investigação resultou a dramaturgia da peça, com foco nas contradições existentes entre luta revolucionária e ações assistencialistas, partindo dos pressupostos de que essas ações, no texto da peça são caracterizadas pelas atividades de movimentos sociais, organizações não governamentais e agremiações estudantis. Não travamos de fato algo a ser considerado como uma proposta de revolução, que almeje uma transformação social real.

A construção do texto se deu em reuniões especificas para a escrita pautada na afirmação de que a sociedade se encontrava em um estágio de estagnação, enquanto assiste passiva e considera algo natural a exploração capitalista. Ao relacionar três gerações distintas através dos personagens da peça o grupo procurou contrapor o discurso de compreensão de uma ação revolucionária nos diferentes contextos históricos.

Concomitante a pesquisa bibliográfica o grupo se reunia para definição das funções e atividades para a produção da peça teatral: direção, elenco, cronograma de reuniões, compra de material, locação de espaço teatral, material e meios de divulgação. Esta divisão se deu por interesses individuais e não por especialização. Cada integrante escolheu a função que mais lhe interessava pesquisar naquele momento. Existe aqui uma relação direta com o trabalho do grupo porto alegrense *Ói nóis aqui Traveiz*, tanto na construção coletiva da obra quanto na manutenção do grupo.

Demais funções técnicas eram realizadas ou projetadas coletivamente, tais como: cenografia, maquiagem, figurinos, adereços e trilha sonora. Com isto, definiu-se que a direção da peça caberia ao autor e a Fernando Coelho, que também integraria o elenco.

O texto finalizado segue alguns pressupostos: uma dramaturgia que retire todo e qualquer elemento que possa atrapalhar o discurso proposto, utilização de

distanciamento brechtiano em todas as cenas a fim de manter o público constantemente atento às reflexões propostas.

Em 2005, após as saídas de Lisania Silva, Eloá Gruetzmacher e Fernando Coelho o grupo trabalhou com dois novos integrantes: Fernando Kadlubiski até 2006 e Pâmela Dias até 2008. Com isto foram retomados os ensaios e o grupo se propôs realizar uma nova montagem de *Até Quando?* no porão da Casa do Estudante Universitário de Curitiba.

A cada nova versão da peça, uma série de fatores contribuíram para a modificação da obra, as ideias dos novos integrantes, a escolha dos locais de apresentação e o aprofundamento teórico e prático dos integrantes remanescentes. No decorrer das atividades do grupo não existiram distinções de nenhum sentido, diferenças de cachês, por tempo de grupo ou experiência teatral, por exemplo, todos tiveram responsabilidade nas escolhas realizadas. Com isto, se tornou possível realizar processos criativos igualitários na composição do coletivo de artistas. Segundo Piscator(1968), Brecht (2005) a peça teatral não se encerra com sua apresentação, não deve ter limite de tempo, pode estar sempre subordinada a transformação e renovação.

Para que não se dilua o processo anterior, novamente o recurso de leitura com seminários foi utilizado e a bibliografia serviu como referência aos novos participantes. Os encontros para debate dos temas continuaram semanais e em horários diferenciados em relação aos ensaios, mas, serviram para um aprofundamento nas teorias utilizadas pelo grupo.

Em 2006 o ator Jeferson Walaszek, então colaborador, integrou-se ao *Coletivo Clandestino* e no ano seguinte *Até Quando?* foi selecionada para o festival RioCenaContemporanea como espetáculo representante da FAP. Para a participação no festival a peça foi retomada, após reavaliações e sob a coordenação de Margie Rauen o grupo decidiu realizar alterações no texto e na utilização do espaço cênico.

Sobre as alterações realizadas no texto elas aconteceram sempre como tentativa de finalizar a trama de uma forma mais coerente em relação as atitudes anteriores dos personagens. A relação entre eles se dá em forma de oposição, cada atitude ou discurso de um é refutado imediatamente pelos demais. No final alteram-se as relações entre os personagens, seus discursos se afinam subitamente, na

intenção de dar um tom romanceado, com influencias da teledramaturgia. Isto possibilita potencializar o efeito final da peça, que consiste no retorno a inércia inicial da trama, com os personagens em um estado de transe que, se configura numa representação da sociedade perante o capital. Para que o final tenha esta conotação, não é possível que se aponte soluções, a condição de parte integrante em um conjunto de ações que objetivam a emancipação humana não se aplica direcionando o público como na seguinte passagem, que foi ensaiada, mas, extraída da versão final do texto:

> **Do meio –** Porra, a gente podia fazer alguma coisa.
> **Mais nova –** É, você tem experiência, a gente podia começar expropriando pela empresa dela (risos) Não, agora é sério vamos agir.
> **Mais velha –** Não sei, eu já me desiludi muito com tudo isso.
> **Mais nova –** Não, a gente não pode continuar sentado sem fazer nada.
> **Do meio –** Ele tem razão.
> **Mais velha -** Vamos montar um movimento que não fique só no discurso, que não seja só de modinha, que saia da sala de reuniões, eu posso dar aulas na periferia, vamos começar pela cultura.
> **Mais nova –** Depois a gente pode dar aulas de formação política pra essa galera.
> **Mais velha –** E formar pessoas que possam fazer o mesmo que a gente, pra quando esse povo estiver bem indignado a gente toma o poder e acaba com essa burguesia miserável, só quando o povo tomar consciência que a gente só perde nessa relação opressor-oprimido, e que não é justo esse pais estar sendo destruído pelo imperialismo e por essa globalização.
> **Mais nova –** Vamos ligar pra todo mundo que a gente conhece e começamos essa semana ainda.
> **Mais velha –** Eu posso conseguir umas salas na faculdade pra gente ensinar o povo que vai difundir a ação.
> **Mais nova –** E vamos procurar os centros comunitários pra chamar o povo.
> **Mais velha** - O dever de todo revolucionário é fazer a revolução.
> Volta a luz. Silêncio. TV volta automaticamente durante o horário da novela. Elas sentam e voltam a assistir TV. (Mimeo)

O trecho escolhido para finalizar a peça foi o seguinte:

> **Do meio** – Acho que podemos dizer que uma coisa temos em comum.

Mais novo – O quê?

Do meio – A indignação com esse mundo.

Mais novo – Verdade, até você que achava que vivia no mar de rosas já se ligou.

Mais velha – E você? O Senhor da teoria.(sorri)

Mais velha – Nossa você ainda usa cabelo puxado pra trás,era eu que penteava antes, lembra?Você chorava, reclamava, achava que eu tava judiando.

Do meio – Também, você me dava escovada.

Mais velha – Nem doía.

Do meio - Doía sim, e o Roberto que vivia cheio de piolho. E a gente não podia chamar ele de piolhento.

Mais velha - Há quanto tempo eu não te dou um abraço.

Mais novo – Há quanto tempo a gente não se abraça.

Do meio – Acho que podíamos fazer algo juntos.

Mais novo – Também acho.

Mais velha – A gente podia começar uma revolução.

Do meio – Pelas pessoas que não se conhecem.

Mais novo – Pra todo mundo se conhecer, perceberem quem está ao seu lado.

Mais velha – Quem dera, faltasse energia mais vezes.

Mais novo- A gente podia começar jogando a TV pela janela.

Mais velha – E mandar desligar a luz.

Do meio – Podia, a gente ia poder conversar mais.

Mais velha – O ópio do povo.

Mais novo – O pão e o circo.

Do meio – Liberdade.....liberdade.

Volta a energia no meio da euforia delas, coringa liga a TV e elas sentam pra assistir entre pedidos de silêncio e comentários da novela...luz vai baixando ate apagar. (COELHO ET al, 2004, p.18)

A opção por este trecho se deu pela possibilidade de conduzir um efeito melodramático a cena, e, através desta técnica, estabelecer o estranhamento. Um discurso que se esvazia quando se efetiva o retorno dos personagens a condição de dominados culturalmente pelo capital tenciona o público a refletir sobre a luta revolucionária que objetiva a transformação social.

3.1.2 Etapa 2 – Teoria prática

Durante as atividades práticas que envolveram os ensaios de todas as versões da peça o trabalho dos atores norteou-se sob os seguintes eixos: a teoria da peça didática de Brecht; jogos para atores e não atores com vontade de dizer algo através do teatro propostos por Boal. Estes pontos foram abordados nos ensaios que ocorreram em paralelo com a construção da dramaturgia durante a primeira montagem, nas demais, se tornaram a aplicação prática das teorias estudadas, com o texto variando pouco.

Cada reunião do grupo era dividida da seguinte maneira: preparação vocal, preparação corporal, jogos de aquecimento, trabalho com cenas, debate final. Nas duas primeiras partes atividades técnicas, exercícios que se repetem a cada encontro com a intenção de treinar a voz e o corpo dos atores. Os jogos de aquecimento eram as aplicações das técnicas de Boal, o trabalho com cenas a aproximação com Brecht. O debate final servia para discutir as atividades realizadas no encontro, uma auto-avaliação seguida de encaminhamentos da sequência do trabalho.

Os exercícios cênicos propostos durante os encontros procuraram experimentar estas duas linhas, neste primeiro momento do trabalho do grupo eram testados na prática as teses dos teóricos pesquisados sob o contexto dos artistas envolvidos. Ou seja, uma composição que concatenou o interesse dos artistas aplicados sobre as teorias estudadas, criando uma terceira via, que podemos considerar ser a via própria do grupo. Por se tratar de uma proposta integrada, estes exercícios, ou jogos, foram relacionados diretamente a construção da dramaturgia. Assim como o grupo utilizou as referencias bibliográficas, as práticas também apontaram possibilidades para a criação da dramaturgia.

Seguindo a proposta de Brecht (2005) sobre a utilização de suas peças didáticas, o grupo se apropriou do ideário brechtiano de forma que a estrutura de realização da proposta de Brecht se manteve. Segundo Koudela:

> A experimentação com a peça didática reside antes em testar a constituição do sujeito na intersecção de forças sociais (históricas) e individuais transistóricas. É este projeto que promove o exame crítico da percepção física do gesto e de seus conteúdos. (KOUDELA,2001, p. 20)

Ao tratar cenicamente determinado texto o ator se coloca em contato com determinada realidade, afim de, ele mesmo vivenciar determinada situação, mantendo-se em condições de refletir sobre a mesma. Mesmo as alterações realizadas nestes exercícios cênicos seguem uma rotina apontada por Brecht (2005) como fundamental na realização do teatro dialético: a utilização de suas teorias deveria ser adaptada ao contexto histórico e social dos atores que se proporem a trabalhá-la. Partindo destes pressupostos, por indicação dos diretores da peça, os atores construíam cenas com conflitos de natureza ideológica similar ao que se pretendia na dramaturgia da peça, ou seja, seguiram uma condução que remontava ambientes e situações citadas na peça, ou, em seu contexto histórico. A relação estudo teórico e aplicação direta na cena teve como objetivo fortalecer a compreensão dos atores sobre o conteúdo abordado.

Os exercícios de Boal propõem a quebra de opressão, são pertinentes a dramaturgia da peça onde o jogo opressor-oprimido se dá constantemente, com personagens buscando sua afirmação uns sobre os outros. Foram utilizados jogos de aquecimento ideológico, integração do elenco, utilização do corpo e da voz. Nos jogos de aquecimento ideológico Boal (1976) propõe:

> O teatro apresenta imagens extraídas da vida social segundo uma ideologia. É importante que o ator não se aliene, por mais especializada que seja determinada técnica. O ator deve ter sempre em mente que atua, que apresenta aos espectadores imagens da luta social entre as forças reacionárias da burguesia e as forças progressistas das classes trabalhadoras, seja qual for o disfarce com que esta luta apareça na fábula da obra. É necessário que o ator tenha sempre presente a missão progressista de sua tarefa, o seu caráter pedagógico, o seu caráter combativo. (BOAL, 1976, p.91)

Este discurso de Boal motivou o trabalho do grupo rumo a um teatro que se afirma parte integrante rumo a emancipação humana e, portanto necessária a formação humana. O aquecimento ideológico se dividiu em quatro pontos que foram experimentados pelo grupo diretamente: Dedicatória, leitura de jornais, evocação de um fato histórico e lição. O primeiro ponto representa dedicar cada apresentação a alguém que tenha se posicionado contra a burguesia, na visão do grupo este ponto representava glorificar atos heroicos individuais, por mais que, em causas coletivas. A leitura de jornais foi experimentada na segunda versão da peça. Em exposição no teatro notícias da semana que, de alguma forma representassem a exploração dos

trabalhadores. No inicio da peça os atores liam notícias com sonorização realizada ao vivo, concretizando-se numa ideia adaptada por não existir a discussão após a leitura. A evocação de um fato histórico se concretiza na dramaturgia da peça que trata de situações históricas e, nos exercícios que tratam de cotidiano ou fatos históricos. A lição, parte proposta por Boal, não se aplica ao trabalho de criação do grupo por promover uma explicação sobre algum fato histórico ou conceito teórico diretamente antes ou após determinado jogo teatral durante os ensaios. Este ponto foi retomado na criação das oficinas de metodologia do trabalho do grupo.

As escolhas apontaram para uma interpretação naturalista, televisiva e estática no plano de realidade dos personagens em tempo real e, para um efeito de distanciamento na interpretação dos tipos aplicados nas quebras de cena ou nas lembranças temporais. Estas escolhas objetivaram manter o público consciente dos dois planos, mas, confuso em relação a realidade demonstrada. A intenção do grupo em conduzir o público de forma que estabeleça uma relação de empatia com o pensamento dos personagens, para no final estranhar e poder refletir, tem sua primeira experiência em *Até Quando?*, essa proposta foi desenvolvida na dramaturgia do grupo ao longo dos anos. Nesta peça observou-se que o efeito da empatia acabou não se efetivando devido ao grande número de quebras durante o texto, o que acaba por se configurar numa aproximação maior com as teorias de Piscator (1968) conforme citado anteriormente, onde, deve-se retirar tudo o que atrapalhe o público de compreender um determinado discurso.

A trilha sonora não foi composta para o espetáculo. Pois, como se trata de uma produção independente, isso elevaria os custos da montagem. Consistiu em um estudo das músicas representativas dos momentos históricos refletidos na peça, que, de alguma maneira se efetive um dialogo com o texto e a cena aproximando-se assim das ideias de Brecht. O cenário foi proposto de uma maneira que realizasse um contraste entre as ações e textos e o mobiliário cênico. Ora, se existe um texto e uma ação naturalista, o cenário é composto por formas geométricas que se configuram nos móveis necessários. Numa proposta que se propõe a realizar pressupostos de Brecht, conforme comenta Rosenfeld sobre a utilização do cenário deve ser: “[...] anti-ilusionista, não apoia a ação, apenas a comenta. É estilizado e reduzido ao indispensável; pode mesmo entrar em conflito com a ação e parodia-la.” (ROSENFELD, 1985, p.159)

Os adereços serviram para facilitar a identificação de situações e personagens, sendo complementar a indumentária. O figurino da peça remetia a uniformes de trabalhadores. Na primeira versão foi composto por calças jeans e camisetas azuis com uma tira de velcro no centro para que, placas e adereços concretizassem a composição. Nas versões seguintes foi substituído por uniformes de operários na cor laranja, aumentando o contraste entre texto-ação e recursos cênicos.

As relações de interação foram ampliadas na segunda versão, sendo facilitadas pela escolha do espaço cênico, cenas aconteciam com atores se misturando ao público, sentados entre eles os textos ficavam mais diretos. Como exemplo a cena em que é exposto um encontro de organização estudantil, onde, os atores conversavam com o público e o tornava parte da reunião.

3.1.3 Etapa 3 – Exposição da obra

Esta etapa corresponde ao momento de trazer a obra ao público, foram realizadas apresentações, oficinas, debates e as remontagens. No caso de *Até Quando?* criou-se três encenações diferentes da obra, com alteração de elenco, modificações na dramaturgia e na utilização do espaço cênico, além de, uma utilização dos referenciais teóricos com maior propriedade devido ao aprofundamento das pesquisas.

A primeira versão da peça foi apresentada no Teatro Cultura em Curitiba, sendo apresentada também no Colégio Estadual do Paraná e em congressos do curso de Farmácia e Terapia Ocupacional na UFPR.

Figuras 3, 4 – Até Quando? Teatro Cultura, 2004. Curitiba. Fonte: Acervo do grupo Créditos: Pedro Ribas

A segunda versão foi apresentada na Casa do Estudante Universitário de Curitiba e no II EBEM.

Figura 5 – Até Quando?CEU, 2005. Curitiba. Fonte: Acervo do grupo Créditos: Igor Schiavo

Em 2007 as alterações na peça se deram para a temporada de apresentações no RioCenaContemporanea.

Figura 6 – Até Quando?Sesc Ramos, 2007. Rio de Janeiro. Fonte: Acervo do grupo Créditos: Fernando Coelho

A primeira temporada da peça promoveu debate ao final de uma das apresentações com integrantes de movimentos sociais, estudantes universitários e participantes do Espaço Marx, onde foram discutidos os temas da peça, uma análise política e não artística. Na segunda temporada os debates foram previstos para todas as apresentações, mas, devido a pouco público a maioria foi cancelada e ocorreram apenas duas conversas, que, neste caso serviu para discutir tanto as propostas cênicas quanto o ideário político da peça. Em 2007 durante o RioCenaContemporanea o grupo realizou debate com os jurados da mostra universitária e demais integrantes de outras companhias de teatro. Não existe nos arquivos do grupo o registro desses debates, por isto, as afirmações aqui surgem apenas como comentário, com o intuito de fortalecer a discussão sobre a maneira de trabalhar do grupo.

É possível afirmar que estas conversas serviram para que os artistas fortalecessem suas ideias e se tornaram a primeira manifestação de interatividade. Ainda que, realizadas fora da ação cênica, demonstraram a necessidade de uma relação maior com o público.

As apresentações de *Até Quando?* se realizaram em diversos espaços teatrais, na primeira temporada em palco frontal com proximidade das primeiras fileiras do teatro. Na segunda temporada, ainda que representada em um espaço não convencional a utilização também se deu frontalmente com pequenas diferenças na forma de interação com o público no começo da peça teatral. O público ao chegar ao porão da CEU se deparava com uma instalação cênica que remontava a um teatro de agitação e propaganda, com faixas, mural com notícias de violência e repressão policial. A responsabilidade de recepção do público era do personagem *Bilheteiro*, revezado pelos atores colaboradores Eduardo Schotten e Jeferson Walaszek, que, então os conduzia para as escadas onde os demais atores realizavam sons incidentais. Na terceira versão a peça foi representada em três locais diferentes com propostas de utilização do espaço cênico distintas. Uma sala pequena com arquibancadas adaptadas e a peça representada em formato de semi-arena, onde o espectador se relacionava a partir de ângulos diferentes com a história. Uma sala teatral com palco italiano e uma distancia grande entre atores e público e outra sala com arquibancadas móveis e maior proximidade.

O público nas apresentações de *Até Quando?* de maneira geral se caracterizou por ser um público especifico, iniciado nas questões propostas pela peça. As reflexões se deram na forma de reafirmação de partes do ideário político de estudantes, professores, integrantes de movimentos sociais ou interessados em política de uma maneira geral. A intenção do grupo de poder falar diretamente com os trabalhadores, com as classes exploradas no sentido de contribuir para a emancipação humana se esvaziou por se tratar de público que já investigava a temática da peça. Por se tratar de um espaço cênico localizado o grupo não conseguia acessar seu público alvo, o que viria a se modificar com as produções para rua, que, permitem sua representação praticamente em qualquer local escolhido para tal.

3.2 O PROCESSO DE TRABALHO EM *A PEÇA PROVISÓRIA SOBRE UM INVASOR*

Este trabalho se caracteriza por ser o segundo e último trabalho realizado em parceria com o *Grupo Boato*. Esta união recebeu o nome de Coletivo BoatoClandestino, ocorrida entre os anos de 2009-2013, sendo responsável pela produção de *Deus ajuda os Bão*[42] e *A peça provisória sobre um INVASOR*, duas peças de teatro de rua.

Este período representou 69 intervenções teatrais em praças, ruas, vilas, bairros, comunidades, calçadões, escolas, universidades, bibliotecas e festivais de teatro.

A escolha pela utilização da rua como espaço cênico ampliou o acesso do grupo ao público consideravelmente, além de, facilitar o aumento no número de apresentações devido ao baixo custo de produção. O grupo já havia realizado duas temporadas com a peça *Nada é*, mas, com estas duas peças, solidificou-se uma produção direcionada para o teatro de rua. Podemos elencar os seguintes pontos que tornam a rua o espaço de pesquisa do grupo:

1 – Acesso ao público que não costuma assistir teatro;

[42] Sobre o processo criativo do grupo em *Deus ajuda os bão* ver NEVES (2011)

2 – As relações interativas são potencializadas na rua;

3 – Para o grupo, no atual contexto histórico as intervenções de rua e de espaços não convencionais condizem mais com uma arte que objetiva a transformação social;

4 – A rua é um ambiente imprevisível, possibilitando ao artista questionar a sua obra a cada apresentação;

5 – Maior autonomia econômica para a realização de um teatro independente.

O primeiro ponto diz respeito ao público que o coletivo pretende relacionar sua obra. Sabe-se que a classe trabalhadora possui menos tempo para realizações ou apreciações artísticas devido ao alto grau de exploração capitalista ao qual se encontra exposto, ou ainda “diversão é o prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio. Ela é procurada pelos que querem se subtrair aos processos de trabalho mecanizado, para que estejam de novo em condições de enfrentá-lo.” (ADORNO, 2009, p.18)

Ora, se no começo das atividades o público era restrito a pagantes que se dispuseram a sair de suas casas e assistir a uma peça de teatro, geralmente com algum interesse no tema da peça, ou seja, dotado de algum conhecimento prévio sobre as questões abordadas. Nas ruas o espectador é o trabalhador que passa durante seu horário de intervalo ou no período entre um serviço e outro; o mendigo que habita o local, desempregados e todo tipo de pessoa explorada pelo sistema capitalista que, ao se depararem com uma obra artística em seu caminho, podem participar de um evento extracotidiano com a possibilidade de estimular seu conhecimento sensível, artístico e político.

As relações de interatividade entre a obra e os espaços cotidianos que ela interfere, pode ser potencializada. Em um espaço teatral convencional com cadeiras e bilheteria, diversos recursos inibem a participação interativa na representação. Efeitos de iluminação, delimitação de espaço e posição que estão dispostas as cadeiras de um teatro, deixando o espectador passivo perante o que assiste. Mesmo com interação direta dos atores não se tem certeza se o retorno é possível ou se trata de uma quebra de quarta parede simples. Nas ruas a interação é quase que parte natural de uma encenação, as diversas interrupções que acontecem em um cenário urbano contribuem para que o público se torne agente transformador da

cena. Isto se dá pelo artista invadir o espaço do público, e não, o seu contrário. A cena se torna parte do fluxo urbano, não criando divisões espaciais entre atores e quem passa na rua.

Esta invasão do espaço urbano por parte dos atores viabiliza um acesso ao público de forma integrada com suas próprias ações cotidianas, o artista se encontra subvertendo a ordem estabelecida no espaço público. O ritmo que se dá diariamente nas ruas não prevê a criação artística. A rua se torna seu espaço de representação, modificação, ocupação quando a própria prática artística em ambientes tradicionais já não reconhece a arte enquanto algo transformador. Com isto o artista deixa de habitar o espaço limitado por relações mercadológicas, aqui caracterizadas pela caixa teatral, a apresentação após o pagamento de determinado valor, locação do espaço e de material, confortos da sala entre outros. Na rua ele se coloca em uma condição de modificação do espaço estabelecido, subvertendo a estrutura formada que determina os acontecimentos de uma praça, rua ou calçadões como parte do trajeto de trabalhadores na concretização de sua condição explorada ou mera exploração do comércio local. O teatro sem formalidades, sem autorização para acontecer, interrompe o fluxo, modifica trajetórias, que joga com o público e deixa que o jogo modifique o contexto.

A imprevisibilidade do que pode acontecer na rua é motivo de constante prontidão dos atores. Eles devem saber lidar com isto, e, se dispor a jogar com a plateia. Compreender as relações que se estabelecem entre teatro-rua e artistas-público-rua. O teatro não faz parte daquele espaço e nele deve ser integrada sua composição, ou seja, deve saber dar corpo ao seu trabalho a partir dos elementos pré-estabelecidos. O público não está posto como tal, é a existência da realização teatral que o cria, assim como o mesmo ao interferir na obra modifica a ação teatral. O ator em estado de atenção, consciente de sua atividade, utiliza estas variantes da rua a seu favor, a realização de sua obra se completa nas reações provocadas em quem se relaciona com o trabalho artístico.

Sobre a autonomia financeira do trabalho teatral proposto para as ruas, pode-se afirmar levando em consideração as experiências vivenciadas no próprio grupo. Salas teatrais e locação de espaços para ensaios representam um custo muito elevado na produção de uma peça teatral, com a prática transferida para as ruas os recursos podem ser realocados ou mesmo não existirem. A possibilidade de

representar em qualquer espaço amplia as condições de apresentação do grupo colaborando para um maior acesso as obras artísticas. Para um grupo que se mantém colaborativamente, onde, custos e possíveis lucros são divididos homogeneamente a rua se torna o espaço mais viável para a manutenção de um trabalho. A substituição dos valores arrecadados com bilheterias se dá pela tradição do chapéu no teatro de rua e por participação em editais e projetos estatais.

Este trabalho do *Coletivo Clandestino* estreou em Setembro de 2012 na cidade de Curitiba, circulou por praças da cidade no mesmo ano. Em 2013 as apresentações aconteceram em bairros de Curitiba, na IX Mostra de Teatro Popular de Londrina, Festival de Curitiba e Encontro de Licenciatura em Teatro da FAP. Ainda no primeiro semestre começou a temporada em 20 cidades da região metropolitana da capital paranaense, resultado do prêmio Funarte Artes Cênicas na rua- 2012. Esta série de apresentações permitiu ao grupo deslocar-se por locais com pouco ou nenhum acesso ao teatro, estabelecer contatos e dialogar com grupos e iniciativas teatrais locais, resultando em oficinas posteriores ampliando de certa forma a produção teatral e trocas artísticas.

3.2.1 Etapa 1 – Prática Teórica

A abordagem proposta em *A peça provisória sobre um INVASOR* reuniu, assim como no trabalho anterior, as necessidades artísticas dos integrantes do grupo, estas apontaram para a intervenção teatral no espaço urbano.

Alguns tópicos são mantidos na pesquisa continuada do grupo sobre um teatro dialético, neste caso, as leituras e seminários a partir de referenciais definidos permitiram o dialogo artístico entre os artistas envolvidos. O aprofundamento, questionamento, apontamento das contradições existentes nas teorias discutidas e de que maneira o grupo se relaciona com estas correntes teóricas.

Seguindo estes parâmetros, podem surgir na construção de um debate autores de mais variados estilos, pensamentos, desde filosofia, arte, política, literatura e história que podem surgir como contraposição de determinado conceito, utilizados ou refutados durante o trabalho.

Para que se inicie um processo criativo, ao longo dos anos, o grupo optou por um debate envolvendo arte e política, realidade concreta e realidade artística,

superação em forma e conteúdo do trabalho anterior. Partindo destas discussões constantemente retomadas retira-se o que se deseja pesquisar a cada novo trabalho.

Neste caso os debates apontaram para uma reflexão sobre o artista inserido no espaço urbano, a utilização do fluxo de funcionamento espacial da cidade em contraposição ao trabalho do artista. As discussões indicaram novas possibilidades de utilização do espaço, e, após as experiências anteriores o grupo se propôs avançar a pesquisa sobre interação e deslocamento agregando a espetacularização da sociedade.

A sociedade espetacular tratada por Debord foi posta em debate:

> A alienação do espectador em proveito do objeto contemplado (que é o resultado da sua própria atividade inconsciente) exprime-se assim: quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos ele compreende a sua própria existência e o seu próprio desejo. A exterioridade do espetáculo em relação ao homem que age aparece nisto, os seus próprios gestos já não são seus, mas de um outro que lhos apresenta.
> Eis porque o espectador não se sente em casa em parte alguma, porque o espetáculo está em toda a parte. (DEBORD, 2009, p.26)

Ora, se o espetáculo está em todo lugar, como o artista se posiciona e ambiciona uma relação direta com o espectador de um espetáculo constante? Este ponto foi constantemente retomado, rediscutido e pensado em torno da contradição que surge entre o fazer artístico na cidade, e, a mesma como um espaço já espetacularizado.

Expandir a interatividade com o público na obra do grupo é o fator determinante para a proposta cênica de *A peça provisória sobre um INVASOR*. Tenta-se responder as questões citadas, experimentou-se o rompimento com os limites espaciais de uma peça de teatro de rua, a intervenção do fluxo cotidiano na composição cênica, uma peça itinerante, não estática, em que elenco e público transitem no espaço urbano integrado a cena.

A *performance*, entendida por Schechner (2006) como representação de toda ação cotidiana ou extracotidiana, é diferenciada por seus processos. Esta leitura instigou o grupo na avaliação de novas formas de interagir com o público.

Ainda reverberou na pesquisa do grupo as teorias tratadas na primeira obra do *Coletivo Clandestino*, Piscator, Brecht e Boal. A construção dramatúrgica não se

fez sobre um discurso realista, que evidencie o discurso ideológico como em Piscator, mas, remonta um ideário poético espelhado em ações realistas.

O estranhamento brechtiano se efetivou no trabalho do grupo, sendo pressuposto a cada nova obra, outros fatores são considerados a cada encenação: o gesto social evidencia o corpo cotidiano em relação ao capital, contém em si a representação desta condição. Divisão das cenas em partes completas, ou seja, uma estrutura que permita ao público uma compreensão do contexto da peça a cada cena. A intenção aqui é a de que, ao compreender o espaço urbano como local transitório, esta estrutura de cena permite que mesmo o espectador que se relaciona com a obra por breves instantes estabeleça reflexões sobre o tema em evidencia. Segundo Sugayama:

> Escrever um texto considerando o sujeito passante da rua, que pode vir a se tornar, mesmo que momentaneamente, plateia; desconsiderar sua permanência durante todo o espetáculo, mas, considerar a necessidade de compreensão da essência da história contada, é acrescer valor técnico ao trabalho artístico executado. (SUGAYAMA, 2012, p.91)

O efeito de distanciamento permite ao ator construir seu personagem de maneira comentada, considera-se que a interpretação na rua se dá de maneira que o ator consegue criticar a ação do personagem na sua exposição ao público.

A propriedade é o tema abordado em *A peça provisória sobre um INVASOR*. Ao estabelecer diversos planos para a discussão do tema foram realizadas discussões com o objetivo de apontar possíveis estruturas dramatúrgicas. Concretizada esta etapa na escolha de relacionar a história de um grupo impedido de apresentar sua peça pelas autoridades locais, numa analogia as dificuldades encontradas para se obter autorizações para realização de obra artística em logradouros públicos. A trama deveria apontar para a criação de um herói e depois sua destruição enquanto ser social, absorvido pelo sistema. Outros dois pontos são fundamentais neste momento: o grupo definiu que esta história se passaria em uma terra fictícia, transportando a história para outro local e época tornaria possível o contraste entre realidade concreta e realidade artística. O segundo ponto diz respeito a finalização do texto, que, deve deixar evidente, assim como nos trabalhos anteriores, o confronto entre o imaginário poético que se espera no final de uma peça teatral e a realidade concreta exposta.

Para a encenação considerou-se os pressupostos de Boal em sua *Estética do Oprimido*, que se funda na construção cênica a partir da imagem, do som e da palavra. Esta proposta aprofundou a pesquisa do grupo na teoria de Boal e propôs a experimentação de alguns dos pontos considerados definitivos em sua obra.

A construção da dramaturgia se formou nas discussões e improvisações, sendo que, a cada nova parte concluída o grupo realizou leituras e considerou sua manutenção ou alteração até que se considerou concluída a etapa das impressões iniciais.

A divisão de funções relacionada a afinidade de pesquisa na área técnica continuou sendo utilizada no grupo, e, nesta montagem seguiram as definições do trabalho anterior: 1 diretor, 5 atores, 1 músico. O cronograma de trabalho neste estágio do grupo previu de 4 a 5 reuniões semanais, dependendo das necessidades do período, divididas especificamente: Ensaios de peças em repertório e novos processos, reuniões de produção, preparação corporal, preparação vocal/musical. Aqui cabe pequena consideração deste trabalho em relação a produção de *Até Quando?*, nesta etapa de desenvolvimento do grupo aumentou-se o número de reuniões e ampliou-se os encontros de treinamento dos atores. Feito considerado pelo grupo muito importante na formação de um trabalho que se concretiza através da pesquisa.

As funções ficaram assim definidas: criação dramatúrgica por Igor Schiavo, Direção, Figurino e maquiagem por Karla Neves e composição musical por Asaph Eleuterio, com algumas músicas criadas pelo grupo ou indicadas na dramaturgia. No elenco: Asaph Eleuterio, Igor Schiavo, Jeferson Walaszek, Juliana Leitoles, Larissa Adamowski e Valéria Zimermann.

As opções de figurino apontaram para elementos que demonstrassem as relações entre personagens opressores e oprimidos, sendo eliminado todo adereço desnecessário nesta relação. A maquiagem buscou compor o estranhamento e relações de território e propriedade.

A composição musical estabeleceu pontos de integração com a obra de Brecht, com as músicas executadas ao vivo pelos atores comentando e criticando a cena disposta, como na seguinte passagem:

> **MÚSICA 10 – A construção de um herói**
> **Junte uma pessoa politizada/ E alguns casos de ação com a polícia**

> **Duas colheres de barba fechada/ Uma foto de camuflagem/ com marca de bala perdida**
> **Construa seu herói,**
> **Uma boa equipe de marketing/ Cinco polêmicas ou pontos de vista**
> **Não se esqueça de untar a forma/ com um tablete de opiniões/ de não sei mesmo quem me disse**
> **Construa seu herói,**
> **Junte tudo no forno/ espere 20 notícias**
> **Sirva como exemplo/ com muitas mentiras**
> **E esta é a receita/ nós te garantimos**
> **Sua fala pronta / e um bom exemplo de vida**
> **Não perca mais tempo / construa seu herói.**
> *(construindo figurino e postura do INVASOR)*
> **Artista –** Agora sim, temos um herói minha gente.
> **Artista1** – Pedimos aplausos para o INVASOR. (ELEUTERIO in SCHIAVO, 2012, p.16)

Esta utilização da música no teatro permite potencializar a forma de conduzir a história e a leitura da obra pelo público, pode surgir ainda como quebra de cena objetivando possíveis reflexões.

A interatividade com o público foi prevista na dramaturgia através de indicações de momentos onde os atores necessitam desta relação como no trecho a seguir:

> **Artistas** – O que um herói devia fazer por esta terra?
> **Artista2** – Pra começo eu acho que um herói não fica aí em cima não.
> *(artistas perguntam a plateia sobre o que um herói deveria fazer, após as repostas INVASOR discursa utilizando indicações do público)*(SCHIAVO, 2012, p.17)

Outros momentos da peça permitiam a resposta dos espectadores, ao final da peça o público devia escolher, a partir de três personagens que representam instituições opressivas, qual deveria corromper o herói. Esta escolha dirigida foi inserida no texto com o interesse contrário ao de uma realização com final apoteótico de exaltação do herói, o público está constantemente avisado que ao chegar ao fim, o personagem heroico está fadado ao fracasso.

A peça cumpriu temporada em 2012 na cidade de Curitiba, e, após este período inicial as reuniões foram retomadas e alterações no texto foram propostas. Por se tratar de uma obra exposta na rua de maneira itinerante tornou-se necessário uma readequação no tamanho dos finais passíveis de escolha.

Em 2013 além das apresentações o grupo teve a oportunidade de aplicar uma oficina de metodologia de trabalho, realização artística já presente em trabalhos anteriores. O plano de atividades previu a sistematização, um apanhado

dos jogos e exercícios que fundamentaram a criação da peça. Esta prática aumenta a relação entre a obra e o fazer artístico aproximando o espectador para uma condição de criador artístico.

Foi proposta uma experiência acerca do processo de trabalho servindo-se de elementos e técnicas utilizadas ao longo da criação e desenvolvimento de "*A peça provisória sobre um INVASOR*". Por se tratar de uma obra aberta considera-se o processo criativo como algo em constante transformação. A oficina refletiu as etapas praticadas, selecionadas e adaptadas pelo grupo, abordando imagem, som e palavra, técnicas de distanciamento de Brecht, experimentação do espaço público, deslocamento e interatividade.

3.2.2 Etapa 2 – Teoria prática

Com as funções definidas e assumidas pelos integrantes do grupo e o aumento na carga horária de trabalho semanal da equipe, as reuniões eram divididas conforme a utilização do tempo em cada etapa do trabalho e se encerravam sempre de maneira que se pudesse discutir e avaliar o que foi feito.

Os ensaios das peças em repertório eram conduzidos por Karla Neves, são peças que o grupo já trabalhou, mas, não representa com frequência, partindo disto podem ser retomados e expostos ao público sempre que necessário. Sobre processos novos, estes dizem respeito a produção de novas peças ou na remontagem da peça em processo.

O trabalho vocal a cargo de Asaph Eleutério se divide em duas etapas: o treinamento vocal dos atores, com preparação da voz e exercícios de canto; o ensaio das músicas das peças apresentadas pelo grupo. Estas, pressupõem a dificuldade de alcance e encaixe da voz na rua e a utilização de instrumentos musicais na composição musical das peças.

O treinamento corporal do grupo considerava o estado de prontidão corporal no teatro de rua algo fundamental no trabalho do ator. Juliana Leitoles desenvolveu o processo gradual de condicionamento físico e expressão corporal do elenco.

Uma grande dificuldade no trabalho de grupos independentes de teatro é a manutenção de um local próprio para a realização de seu trabalho, o espaço de ensaios utilizado pelo grupo neste período foi resultado de uma parceria com outras

seis entidades culturais para dividir os custos do local, a estrutura contava com espaço cênico com iluminação e som, casa para reuniões e cozinha, espaço externo onde o grupo treinou a composição cênica da peça em espaço similar aos que a peça propunha.

Estas práticas em maior número se constituíram parte fundamental na preparação do elenco enquanto atividades teóricas e práticas, na relação dos atores entre si, com o público e com a própria rua:

> Ainda que a montagem de um espetáculo seja necessariamente resultado de um trabalho em equipe, o lugar da percepção do ator no processo de compreensão da rua, e na operação do momento da performance, é central. Por isso, um ponto também central na preparação desse ator diz respeito ao desenvolvimento de uma atenção que possa captar os acontecimentos da cidade, suas intensidades e dialogar com estes como quem lê um texto. (CARREIRA, 2011, p.22)

Compreender as estruturas de funcionamento da rua para tornar o trabalho mais aproximado de um diálogo possível entre a obra e o fluxo da cidade, com isto, a observação cotidiana explora o potencial criativo do ator na condução de suas ações.

Durante o primeiro período de ensaios o grupo experimentou jogos teatrais na intenção de apontar recursos para a dramaturgia. Destes jogos foram mantidas situações ou diálogos para a construção do texto. O trabalho físico do ator neste período era tratado de forma mais cuidadosa, servia ainda como pesquisa e sistematização para a prática nas ruas. O mesmo caminho seguido na preparação vocal do grupo, com horário especifico entre os dias de ensaio, de forma sistematizada e organizada a fim de preparar as músicas executadas na peça e o canto dos atores.

O processo criativo da obra buscou estabelecer relações com a Estética do Oprimido, na construção das cenas experimentou-se a teorias de Boal no que se refere a imagem, som e palavra. A aplicação se deu a partir do momento em que o texto era posto a experimentação, para cada nova cena os atores deviam propor uma sequencia de imagens corporais, estas, representar os gestos sociais contidos no texto. Aqui se pode afirmar um exemplo de como o grupo constrói sua prática, da combinação de teorias estudadas, o cruzamento das referencias cria novas experiências.

A palavra surge como elemento que define a cena, o ator nomeia as cenas de acordo com o que cada uma representa enquanto processo de desumanização, exploração, violência, corrupção são alguns exemplos de representação. Os atores deviam procurar no texto identificar estas formas de atuação do capital sobre o ser humano para que, em sua atuação tenham consciência do que se critica. Aqui surgem elementos brechtianos que ajudaram na hora de compor a encenação: leitura do texto em terceira pessoa, evidenciando a distancia entre ator e personagens; transposição do texto para o passado, ampliando a narratividade da cena; historicização dos acontecimentos, os atores devem dar caráter de acontecimento histórico a cena.

A composição musical foi feita a partir de indicações da dramaturgia e improvisações do elenco, em um processo semelhante à construção do texto, parte-se destes pontos para a elaboração final das músicas da peça. A criação da trilha experimentou as indicações de Brecht (2005), para quem a música era parte importante no contexto dramatúrgico e cênico de uma peça teatral, elemento capaz de ampliar as relações estéticas e reflexivas de uma obra.

Durante o processo criativo de *A peça provisória sobre um INVASOR* foram experimentados tratamentos cênicos com o objetivo de ampliar as relações com o público, a ideia de deslocamento emerge destas intenções, o ator integrado ao espaço urbano, tornar a obra itinerante, não limitar-se ao espaço de representação delimitado foi a escolha.

Todas as cenas construídas de maneira que o espaço de representação fosse desconstruído em um local e reposicionado em outro, esta movimentação do elenco altera a recepção teatral tradicional, o público não se encontra em posição de conforto, acompanha a cena e os atores, a maneira como se desloca a cena inclui o espectador na ação. Os atores inseridos nos espaços de aglomeração do público, os textos por vezes acontecendo em paralelo, direcionados apenas para determinados grupos para que a interação acontecesse de uma forma mais direta, numa experiência que permite a ação do público sobre a peça. Nos ensaios esta movimentação era tecnicamente simulada, levando em consideração as ações realizadas durante os trajetos, períodos de preparação para a cena seguinte.

Após as primeiras apresentações o grupo avaliou a obra e as conclusões apontaram para uma diminuição no tempo de execução, com isto, optou-se pela

reformulação das cenas finais, consideradas longas e com textos que poderiam ser excluídos sem prejudicar a evolução e a compreensão da peça teatral. O texto evolui por onze cenas até que o público recebe o poder parcial de escolher o final da peça entre três possíveis, parcial tendo em vista que, todos os finais apontam para a desconstrução do herói, ou seja, ainda que se deseje um final considerado satisfatório ele não existe enquanto escolha cênica. Com isto os finais são reduzidos para dinamizar a peça e manter o público atento.

3.2.3 Etapa 3 – Exposição da obra

Antes de iniciar as apresentações da peça o grupo solicita autorizações aos órgãos responsáveis pela administração dos logradouros públicos de Curitiba. É oportuno neste momento um breve comentário sobre esta prática, nesta mesma cidade, e, com espetáculo anterior o grupo sofreu tentativas de cancelamento de suas apresentações por escolher espaços públicos em que a prefeitura deixa o poder de decisão sobre o espaço com administradores locais, que, por interesses comerciais no local não permitem qualquer tipo de atividade que possa porventura diminuir sua lucratividade.

O período de estreia da peça coincidiu com as movimentações eleitorais na cidade o que se tornou justificativa para a não liberação de autorizações para utilização dos espaços públicos. Com isto o grupo optou por não mais solicitar autorização para exposição de seus trabalhos, esta escolha tornou o grupo vulnerável a ações repressivas, ficou tratado então que o grupo, se interpelado a respeito de liberação para uso do espaço encerre a apresentação e se retire para evitar o confronto desnecessário.

As primeiras apresentações ocorreram em locais próximos a aglomeração de cabos eleitorais, com o grupo já acostumado a escolha de espaço fixo que facilite o seu trabalho, seja com boa acústica ou que não interrompa o fluxo, estas primeiras incursões em uma prática teatral com deslocamento foi desafiadora, os atores precisavam estar onde o público estava. Nestes movimentos iniciais surgiram apontamentos para discussão no grupo: o som se propagava de maneira diferente tornando difícil o encontro de vozes durante as músicas; os deslocamentos precisavam atrair o público, estimulá-lo a continuar com o grupo.

Figura 7,8 – A peça provisória sobre um INVASOR, 2013. Fringe, Curitiba. Fonte: Acervo do grupo Créditos: Mateus Tropo

Ocupar, invadir, desestruturar o fluxo cotidiano da cidade através da intervenção cênica permite ao artista o contato direto com seu público, nas vias públicas o artista é instigado a estabelecer relações com a imprevisibilidade do espaço e incorporar a sua obra.

O fluxo urbano é integrado na peça porque o ator não se encontra em uma posição de diferença em relação ao espaço, ele constrói de acordo com o que a rua dispõe. Se no inicio a movimentação dos atores foi definida com o reconhecimento do local e suas possíveis utilizações, com o tempo o grupo passou a gerir estas possibilidades ao longo da apresentação. Esta escolha se justificou numa integração orgânica do artista com a rua, a prontidão do ator e a interpretação distanciada permitia que o rumo da ação tomasse caminhos inesperados. A alteração do espaço de representação para fora de palcos proporcionou uma nova construção através da intervenção no cotidiano das ruas. A participação mais ativa do público se deu logo nas primeiras apresentações. Com as cenas acontecendo

junto ao público a interatividade se deu de várias maneiras: conversa com os atores, gritos, entradas em cena. Os estímulos promovidos pelos atores provocavam reações imediatas.

Como exemplos mais significativos desta ação do espectador na obra é possível citar três fatos, dois ocorridos durante as apresentações no Festival de Curitiba e um em apresentação na Cidade Industrial. No festival durante uma das cenas os atores solicitaram ao público as indicações do que um herói deveria fazer por aquela terra, com isto, o personagem INVASOR, representado por Juliana Leitoles discursou inserindo as sugestões recebidas e, ao final resolveu cantar um rap, neste momento, um dos espectadores, se posicionou junto ao grupo e pediu para cantar, o que imediatamente foi aceito e o mesmo entrou em cena para cantar. Uma música de sua autoria, que falava sobre sua condição de morador de rua, sem teto, invisível aos olhos da sociedade. Neste caso a obra se tornou mediadora entre o ser explorado na sua condição máxima e a própria sociedade, representada naquele momento pelo público presente. No mesmo contexto, porém, em outra apresentação quando, ao final da apresentação o público devia decidir de que maneira o personagem INVASOR seria corrompido incorporado pelo capital, uma senhora que assistia a peça decidiu por levar o personagem embora, ela tomou a atriz pelos braços e deslocou-se rapidamente solicitando a ajuda do restante da plateia. Aqui os atores, na figura dos personagens opressores da peça em estado de prontidão, aproveitaram-se do fato de o restante da plateia não estar bem certa sobre o que deveria fazer e improvisaram textos, objetivando desmoralizar e desqualificar a pretensa ação revolucionária fortalecendo o discurso opressor.

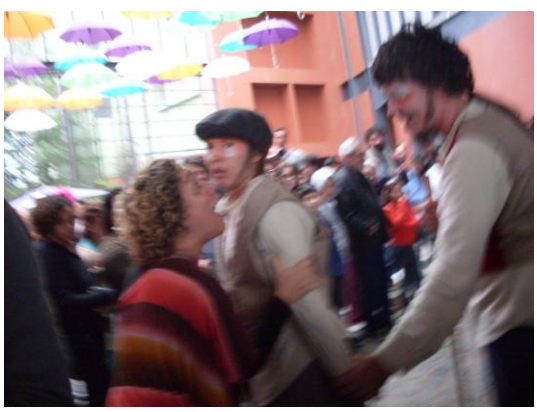


Figura 9 – A peça provisória sobre um INVASOR, 2013. Fringe, Curitiba. Fonte: Acervo do grupo Créditos: Karla Neves

O terceiro e último exemplo veio a acontecer na apresentação na Praça Nossa Senhora da Luz, no CIC em Curitiba, o bairro concentra o parque industrial curitibano e a praça recentemente havia virado sede de uma Unidade Paraná Seguro.[43] No momento em que a ação dos personagens análogos a policiais, se voltou para a agressão e tortura do personagem INVASOR, sob acusação de estar ocupando uma área que não lhe pertencia e causando desordem. Neste momento um grupo de crianças que acompanhava a peça se revoltou e atacou os atores. A cena sofreu a interferência direta dos espectadores e a solução para diluir o conflito se deu com a morte do personagem torturado e a evasão dos personagens que o agrediam.

Figura 10 – A peça provisória sobre um INVASOR, 2013. CIC, Curitiba. Fonte: Acervo do grupo Créditos: Karla Neves

As situações apontadas corroboram para a compreensão de que a interatividade promove maiores reflexões sobre a obra, exige prontidão e respostas imediatas dos atores sendo facilitada e até mesmo potencializada através do rompimento da relação palco-plateia.

Desde o trabalho anterior foi incluído no processo criativo a organização de oficinas teatrais, com o objetivo de o público experimentar etapas condensadas da produção da peça. Através de jogos e exercícios procura-se fazer com que os participantes vivenciem as experiências travadas ao longo do processo criativo. O material constituinte da oficina se deu através de notícias sobre o universo da peça

[43] As unidades Paraná Seguro são unidades policiais com o objetivo de reprimir a violência e o tráfico em regiões de alto risco.

selecionadas pelos participantes, criação de sequência de imagens representando a notícia, seguida de construção de sons e palavras onde a proposta se encerrava com a interferência no espaço público. Estruturada a oficina em 10 partes:

1 – Apresentação e biografia do grupo;

2 – Exercícios de interação dos atores;

3 – Construção de imagens corporais – Cotidiano/extracotidiano;

4 – Teatro jornal – aquecimento ideológico;

5 – Composição musical;

6 – Categorizar a notícia;

7 – Construção de imagens corporais – figurativo/abstrato;

8 – Intervenção urbana - registro em vídeo;

9 – Apresentação e debate sobre as intervenções;

10 – Análise e avaliação da oficina teatral.

Esta oficina foi desenvolvida para sua aplicação agregada as apresentações da obra, porém, com o cumprimento da temporada de apresentações na região metropolitana de Curitiba em 2013 e o encerramento das atividades referentes a este trabalho, esta oficina foi aplicada apenas uma vez, na XIX Mostra de Teatro Popular de Londrina para integrantes de outros grupos participantes do festival, artistas locais, estudantes de teatro e demais pessoas interessadas em arte.

3.3 CONSIDERAÇÕES SOBRE AS PRÁTICAS

Todos os processos criativos partiram da necessidade artística do grupo em compartilhar histórias que, de alguma maneira, provoquem a reflexão em relação à sociedade em que nos encontramos inseridos. Uma proposta que relacione arte e conhecimento, exemplificados no conteúdo de uma obra teatral com elementos históricos e propostas de mobilização em torno de uma possível transformação social, nas oficinas em que se vivencia a metodologia do grupo ou mesmo nos processos internos da equipe de trabalho.

O conceito de arte como uma forma de conhecimento e com potencial de transformação social, segundo Vazquez:

> Enquanto, segundo concepção ideológica, o artista dirige-se para a realidade a fim de expressar sua visão de mundo, e com ela sua época e

> sua classe, ao passar-se do plano ideológico para o cognoscitivo sublinha-se, antes de mais nada, sua aproximação à realidade. O artista aproxima-se dela afim de captar suas características essenciais, a fim de refleti-la, mas sem dissociar o reflexo artístico de sua posição diante do real, isto é, de seu conteúdo ideológico. Nesse sentido, a arte é meio de conhecimento. (VAZQUEZ, 2011, p.29)

A relação existente entre este movimento de captação das características do real e a expressão final configurada na obra de arte pressupõe uma tomada de posição por parte do artista em confronto com a realidade, essa relação entre arte e conhecimento se forma na maneira com que o artista desenvolve e expõe sua obra.

Segundo Vazquez:

> [...] o conhecimento que a arte pode nos dar acerca do homem, este conhecimento só pode se atingido por um caminho específico que não é, de modo algum, a imitação ou reprodução do concreto real, a arte vai do concreto real ao concreto artístico, chamemo-lo assim. O artista tem diante de si o imediato, o dado, o concreto real, mas não pode permanecer neste plano, limitando-se a reproduzi-lo. A sociedade humana só lhe revela seus segredos na medida em que, partindo do imediato, do individual, eleva-se ao universal para depois voltar novamente ao concreto. Mas este novo individual, ou concreto artístico, é precisamente o fruto de um processo de criação, não de imitação. (VÁZQUEZ, 2011, p. 31)

Ora, se considerarmos esta trajetória realizada pela arte, é possível definir que o processo criativo de um artista pressupõe a expressão de sua analise do concreto real. Ela não se reduz a mera reprodução, afinal esta forma de produção exige a relação individual-universal para que se chegue ao concreto artístico. Ainda que estas definições pareçam óbvias, é preciso que se compreenda que a arte é uma atividade de práticas variadas, conceitos e definições muito amplos e distintos, uma afirmação como esta conceitua a arte através dos diferentes conceitos estéticos e políticos do artista, pois, assim se consegue delimitar o que o Vazquez (2011) chama de concreto artístico.

Enquanto afirmação política e estética o grupo escolheu como referências alguns dos principais artistas teatrais que, ao longo do século XX, trabalharam com a preocupação de desvelar as contradições do modo de produção capitalista, dentre eles os encenadores alemães já citados Erwin Piscator,Bertolt Brecht e o Teatro do Oprimido de Augusto Boal. Ao longo do tempo foram incorporadas às pesquisas as teorias sobre Teatro de rua, performance e relações com o público, ampliadas, assim, as discussões relacionadas a forma, conteúdo e interação em suas peças e

de certa forma dialogando com outros grupos contemporâneos do *Coletivo Clandestino*.

O grupo propôs-se, no desenvolvimento de seu trabalho, inicialmente, a busca por um teatro crítico e reflexivo, na intenção de utilizar as diversas teorias citadas anteriormente e realizar trabalhos e obras artísticas que, ao servirem como um reflexo da sociedade conduzam críticas em relação ao modo de produção capitalista. Isso ocorre ao situar os espectadores enquanto parte integrante da sociedade, consciente de seu potencial transformador da mesma. Este tipo de teatro pode ser enquadrado no que se chama de arte engajada, onde:

> A arte engajada é aquela arte que mostra um engajamento do artista, que mostra seu compromisso com a emancipação humana, isto é, com a libertação humana de toda forma de exploração, dominação, opressão. O artista engajado não é o artista que é filiado a algum partido político ou que faz obra para este, nem é o que o faz para o Estado, a Igreja, ou qualquer outra instituição reprodutora da sociedade burguesa. O artista engajado é o que luta pela libertação humana, o que significa que manifesta uma posição crítica tanto diante da sociedade burguesa em sua totalidade quanto da própria esfera artística, sendo um antagonista dela, mesmo atuando em seu interior, como ocorre em alguns casos. (VIANA, 2009, p.37)

O artista produz sua obra de acordo com suas necessidades de expressão através da arte. Estas podem ser individuais ou coletivas. Neste caso, o grupo procurou criar obras que se posicionaram de maneira histórica e crítica ao processo de exploração do capital, questões que tratam do individuo e a maneira como ele está inserido nas engrenagens sociais. O *Coletivo Clandestino* se pautou na busca por um teatro que produza conhecimento, a pesquisa constante de um método de trabalho que se realize enquanto forma e conteúdo, explicitando em seu processo uma expressão artística com consciência de transformação na sua realização, dos seus processos internos até a configuração e apresentação de suas obras.

Ao realizar suas escolhas políticas e estéticas o grupo não se propôs resolver as contradições da arte enquanto mercadoria, por considerar esta uma solução que demandam a transformação de um sistema maior, mas, intenciona realizar seu trabalho minimizando a interferência do capital. Estas convicções se concretizam no fato de o grupo ter produzido todas as suas obras com recursos próprios, para retorno de bilheteria ou das colaborações espontâneas no teatro de rua. Em todas as peças teatrais o próprio grupo foi responsável pela produção dos recursos cênicos. Em especialidades que não possuíam formação como costura, carpintaria,

serralheria o recurso necessário para contratação de profissionais ou realização de determinados trabalhos foi dividido entre os integrantes, assim como todos os demais gastos. Estes valores retornaram ao longo das apresentações, nas primeiras peças teatrais, realizadas em espaços teatrais com cobrança de ingressos o dinheiro da bilheteria servia para pagar os custos com a produção. O retorno de apresentações nas ruas, que, tem-se como costume o ato de passar o chapéu dos atores entre o público para colaborações espontâneas é o método ou recurso de retorno financeiro atual do grupo, além da realização de oficinas e apresentações contratadas. É preciso considerar neste momento as dificuldades que se encontram em uma produção independente: os recursos financeiros limitados dificultam a locação de espaço para ensaios e apresentação, pagamento de outros profissionais envolvidos e demais gastos referentes a produção. Ou seja, ao se posicionar contra a mercantilização da arte o grupo arca com as consequências de suas escolhas, não utilizar recursos privados não vincula o trabalho do grupo a empresas capitalistas, limitando tecnicamente as montagens do grupo, mas, não ideologicamente. Segundo Carreira:

> Esse teatro que se propõe a ser de grupo, pode entender sua natureza como subversiva a partir de sua posição política frente às regras de mercado. O teatro de grupo se propõe diferenciar justamente pelo modo de produção, que estaria ligado ao processo e à disseminação das idéias que sustentam suas práticas cotidianas de trabalho, que em geral constituem um “nadar contra a corrente”. (CARREIRA&OLIVEIRA, 2004, p.5)

Em dois momentos o grupo teve algum subsídio financeiro, com o projeto de apresentações e oficinas realizado em parceria com o CINFOP-UFPR e, com o recebimento do Prêmio Funarte Artes Cênica na Rua – 2012. Ainda assim estes dois apoios foram apenas para circulação e realização de cursos, não envolvidos na criação de nenhum trabalho do grupo.

Por se tratar de um grupo de artistas e educadores, as questões financeiras de cada integrante são resolvidas através de outras atividades. As condições de trabalho para um artista de teatro são inconstantes. Poucos trabalhos e a falta de um salário mensal dificultam a manutenção de uma carreira predominantemente artística. Dentre as opções de sustento, surge a realização de uma segunda atividade, que seja produtiva e permita ao artista proceder com sua arte sem a ingerência de uma necessidade de sobrevivência através de suas obras.

Procurei descrever diante do processo de trabalho do coletivo de artistas, a produção de conhecimento possível em todas as partes envolvidas na criação dos trabalhos do grupo. A forma de trabalho deve acontecer de maneira integrada, sem fragmentação de determinada etapa ou diferenças entre pesquisa, criação, ensaios, apresentações e oficinas. Sendo elas, partes interligadas que compõem o todo da obra acontecendo de forma elíptica e não linear. Esta forma de trabalhar a arte não se encerra quando se leva a peça ao público. Os pontos são retomados constantemente, o que, permite ao artista questionar a si, sua obra e sua maneira de produzir.

Antes de analisar as etapas que permeiam o processo criativo do *Coletivo Clandestino* é preciso levar em consideração que não constituem um método de trabalho fechado, como um esquema a ser seguido a cada proposta de montagem de uma peça teatral. É uma estrutura desenvolvida ao longo de todos os trabalhos do grupo, utilizando os referenciais citados de acordo com as condições históricas e artísticas deste tempo, ou seja, uma apropriação destas teorias na intenção de construir uma própria. São os paradigmas destes autores que impulsionam a busca de uma maneira de trabalhar que ambicione a transformação social.

Alguns pontos são recorrentes na pesquisa formal do grupo, na maneira como o processo criativo será conduzido: ampliação das relações entre a obra e o público, propostas cênicas com distanciamento, possibilidades de utilização do espaço cênico, dramaturgia própria ou adaptações de texto. Estes surgem como uma delimitação nas experimentações artísticas onde é proposto o enfoque cênico de uma representação do grupo.

O método de trabalho do grupo pode ser dividido em três partes: prática teórica, teoria prática, exposição da obra. Esta divisão não é cronológica, ou seja, ela não se pauta em uma ordem de acontecimentos, e sim tomando a ideia de um processo dialético, são partes que se completam, separadas aqui para uma melhor compreensão.

Exposta esta separação em etapas, sob a óptica da categoria contradição podemos afirmar que as duas primeiras divisões tratam dos campos contraditórios, discussões e aplicações, teoria e prática, realidade concreta e realidade artística, entre outros que serão citados oportunamente. Enquanto que, o terceiro ponto seria a tentativa de resolução da contradição dominante, a síntese das outras etapas, no

caso do aporte teórico este se justifica, é modificado ou mesmo refutado. Na prática do teatro que consiste no trabalho do ator, seu aparato técnico para realização de suas funções, pode auxiliar ou não a relação entre texto, cena e público.

Na primeira divisão surge o aparato teórico das proposições do *Coletivo Clandestino*. Aqui se desenvolve a pesquisa bibliográfica que envolve os artistas na leitura e discussão de teorias do teatro, de arte, política e todo aquele material considerado necessário a produção de dramaturgia, seja adaptação de obra ou criação original. As criações do grupo se tratam de textos de criação coletiva ou de textos criados sob minha autoria a partir de improvisações dos atores ou de temas previamente discutidos. As adaptações de textos de outros autores acontecem de maneira que, o texto é apropriado pelo grupo e são realizadas as adaptações necessárias referentes ao contexto histórico atual e a forma de utilização do espaço cênico.

Também se debate a escolha de funções, cronogramas de trabalho e outros aspectos referentes a produção material da obra. Este momento pressupõe o envolvimento efetivo de todos os integrantes do grupo, esta prospecção serve para haver uma integração das ideias heterogêneas propostas.

Quando uma peça é reavaliada, seu processo de remontagem se dá neste campo, com as discussões e avaliações da sequencia de apresentações até as novas propostas dramatúrgicas e cênicas para a obra em questão.

De maneira geral as teorias se concatenam sobre o seguinte eixo programático: relações sociais na dramaturgia e na cena e interação com o público. Estes dois pontos definem o movimento gerado a cada novo processo de criação, uma busca constante, uma autocrítica que se traduz em obra aberta conforme referencia sobre o trabalho do grupo na montagem de *Deus ajuda os Bão*:

> Processo criativo, se assim pudesse denominar o processo de trabalho de *Deus ajuda os bão* desde sua transposição do texto, apropriação até os dias de hoje, denominaria uma obra aberta, pois estamos em constante transformação e buscando possibilidades acerca da montagem da peça e da oficina pratica de teatro, a cada ensaio ou discussão o coletivo aponta, pesquisa e exercita, linguagens possíveis para relação com o público, fazendo com que a cada apresentação, oficina, nos leve a perceber novas possibilidades de se relacionar com o público. (NEVES, 2011, p.48)

As múltiplas possibilidades que surgem no campo de atuação de um artista quando sua obra pode ser constantemente retomada, rediscutida e alterada são

fundamentais na obra do *Coletivo Clandestino*. Evitar a cristalização de ideias artísticas e políticas na forma de condução de uma peça teatral permite ao artista responder imediatamente aos anseios de seu tempo histórico.

A segunda divisão diz respeito às atividades práticas relacionadas ao teatro, é onde se confrontam as preposições teóricas e o trabalho do ator. Envolve o treinamento direcionado a expressão corporal, vocal, a prontidão dos atores, relações de proximidade entre o grupo. O treino dos atores ocorre integralmente ao longo do processo, ou seja, é constante e acontece paralelamente a todas as etapas. São aplicados os pontos determinados a partir das pesquisas teóricas, verificações do que foi proposto através dos debates, da construção dos parâmetros a serem utilizados, com traços próprios ou como analise de determinada corrente estudada.

Os ensaios relacionados à encenação teatral são direcionados de maneira prática reunindo todos os elementos referentes ao treinamento dos atores incluindo agora a dramaturgia e proposta cênica prevista.

Quando se dá a remontagem de uma obra são postos em prática novamente estes elementos, agora, sob novas determinações elaboradas após as discussões de reavaliação do trabalho.

Incluídos na terceira etapa do processo de trabalho do grupo se encontra a obra em seu contato com o público, as oficinas de trabalho e as possíveis remontagens das peças teatrais.

Quando o grupo ensaia determinada obra teatral a ponto de considerar sua exposição ao público são realizadas apresentações em locais previamente determinados. Destes primeiros contatos com a encenação concluída são considerados diversos pontos: reações e interatividade do público, deslocamentos e ações cênicas, recepção da dramaturgia, evolução rítmica da obra.

A sistematização do processo criativo do grupo em oficinas serve como recurso de distanciamento sobre seu próprio método, ainda que, se trate de algo relativamente novo no trabalho do *Coletivo Clandestino* surge como mais uma forma de interação com o público, aqui aproximado por uma atividade educativa direta. Distanciar-se de seu próprio processo com a aplicação do mesmo sobre outras pessoas faz com que o artista conduza sua obra em diferentes campos.

A reelaboração de uma peça teatral envolve todos os processos do grupo, é um retorno aos objetivos iniciais, com a intenção de promover a reflexão sobre dados que vão desde o conteúdo do texto até a movimentação corporal nas cenas.

Como parâmetros para esta análise foram utilizados dois processos criativos do *Coletivo Clandestino*, representando momentos históricos distintos da trajetória do grupo: *Até Quando?* (2004) e *A peça provisória sobre um INVASOR* (2012). Esta escolha se deu por conta de serem respectivamente a primeira e a mais atual montagem do grupo, o que possibilitou uma ampliação na discussão por se tratar de uma diferença temporal entre as mesmas que pode pressupor avanços na pesquisa dos artistas envolvidos.

Ainda que, no processo de construção e manutenção do *Coletivo Clandestino* se dê como característica um movimento de constante rotatividade de artistas e colaboradores, a pesquisa acontece de maneira continuada por conter registros e artistas remanescentes desde a primeira formação do grupo. Ao integrar novos artistas e colaboradores o grupo constantemente confronta suas possíveis convicções com a incorporação de novas ideias ou diferentes maneiras de se relacionar com a arte, este fator é determinante no avanço e no fortalecimento do trabalho coletivo.

A proposta de um teatro de grupo, de realizações coletivas se deu desde a fundação do *Coletivo Clandestino*, surge na intenção de realizar um trabalho que, mesmo permeado por relações profissionais possa se concretizar no convívio e nas relações de amizade entre os integrantes. Sobre as relações de trabalho dos artistas Sugayama comenta:

> Com relação aos locais de trabalho que muitos de nós ocupamos: escritórios, fábricas e mesmo nas universidades, o ambiente de trabalho construído pelos atores e atrizes do Coletivo é bem menos rígido e hierárquico, e nem por isso improdutivo. [...] Onde o diálogo entre os sujeitos tem papel fundador na noção de grupo e de vida, e o trabalho anda ao lado de um “acreditar em algo maior”, que impulsiona este trabalhar juntos. (SUGAYAMA, 2012, p.11)

Este é um fator determinante na continuidade das atividades do grupo, a superação de hierarquias e a relação de proximidade entre os integrantes. Esta não se dá de maneira organizada e regrada, mas, acontece pelo fato que, a inclusão de novos integrantes e, mesmo a fusão com o *Grupo Boato* aconteceu por afinidades

artísticas e por procurar experiências em conjunto, portanto, supõe um aumento no convívio entre os artistas durante a produção das obras, estabelecendo a partir de relações pessoais uma relação profissional igualitária.

> Podemos dizer que, a relação dos artistas do Coletivo BoatoClandestino é permeada pelo diálogo sensível, e pela relação em um ambiente que abriga *conversas em roda*. Não há a ausência de conflito, e este, é desejado pelo grupo, pois cada integrante faz questão de ouvir as outras vozes que compõem o coletivo. Caminhar procurando respeitar igualmente todas as vozes, não necessariamente aderindo ao que dizem. O grupo afirma que esta postura é ideológica e enriquece as produções do grupo. (SUGAYAMA, 2012a, p.7)

Este tipo de relação entre o grupo permite a todos, indiferente de formação ou vivencias anteriores, se posicionarem em condições de igualdade durante um processo criativo ou na administração do grupo. Isto torna possível que cada integrante se torne responsável pelo desenvolvimento do trabalho, seja escolhendo função relativa à sua especialização, que deseje pesquisar ou incorporar ideias. A produção artística se torna dependente das atividades de todos, sem valorização maior de uma função em relação a outra. Sobre o trabalho de grupo no teatro afirma:

> Grupo como uma unidade de trabalho consistente, que propõe um teatro que tenha um caráter de pesquisa, de busca de novos referentes e um novo modo de associação de trabalho. Um espaço de formação para o ator e não apenas um espaço para a preparação de espetáculos. Com uma estrutura grupal responsável também por pensar e organizar as alternativas que salvaguardem a vida financeira do coletivo. (MOTTOLA, 2009, p.39)

Outra característica determinante na obra do *Coletivo Clandestino* é a utilização de uma dramaturgia que crie as condições para uma reflexão crítica propondo a emancipação humana. Percebe-se em todas as peças teatrais do grupo uma divisão entre personagens que aponta para características da contradição de classes. Os mesmos são divididos em dois tipos seguindo uma lógica entre opressor-oprimido, onde, os personagens oprimidos representados por figuras da classe trabalhadora são desenvolvidos de forma a causar uma empatia com o público sobre sua maneira de conduzir as ações. Esta ideia serve para manter o jogo teatral e, para que ao final, as ações desencadeadas pelos personagens principais causem estranhamento no público. Este, até então, se encontra numa condição de contemplação participativa, no momento que a ação aponta para uma

finalização mais próxima da realidade concreta do que artística, estranha e se distancia dos personagens para que possa realizar uma análise dos fatos com maior clareza. A intenção que parte destas escolhas é a de através do choque entre a realidade artística, aquela apresentada através da construção de uma realidade fantástica que parte da apreensão da realidade concreta pelo artista e a realidade concreta, ilustrada pelas experiências cotidianas das relações sociais.

Identifica-se sobre a maneira de produzir do grupo uma relação direta com as três categorias abordadas em sua relação com a arte no primeiro capitulo deste trabalho, ou seja, a concepção da Arte como formação humana na perspectiva do materialismo histórico. O processo criativo do *Coletivo Clandestino* se funda nas afirmações de que: a contradição gera o movimento, o movimento se direciona para a formação humana, as relações de contradição e a busca pela emancipação humana integram a arte como parte da formação humana. Utilizar a contradição como impulso na criação artística, este impulso direcionado para uma realização que busque a emancipação humana. Esta maneira de se relacionar com a arte torna possível afirmar que o método de trabalho do *Coletivo Clandestino* se efetiva enquanto um processo que posiciona o teatro como parte da formação humana.

CONCLUSÃO

O objeto de estudo escolhido para a realização da pesquisa desta dissertação foi o método de trabalho do *Coletivo Clandestino*. Para efeito de comparação e contraste foram escolhidas duas peças produzidas pelo grupo. Esta escolha se deu por serem, respectivamente, a primeira e a atual montagem teatral dos artistas pesquisados. Com isso, buscou-se evidenciar as diferenças existentes

entre os processos criativos, o que demonstra um método de trabalho constante, crítico, e centrado na emancipação humana.

Sabe-se que arte se realiza plenamente na forma de mercadoria no modo de produção capitalista. Os mecanismos de potencial lucrativo transformam a arte em mercado de alta concentração de capital. Ao longo do século XX se dá o maior desenvolvimento da transformação da arte em dinheiro.

O teatro não se difere das demais artes nas questões referentes à manutenção do modo de produção capitalista, o que se transformou ao longo das ultimas décadas foi a facilidade e o apelo de outras formas, o que, de certa maneira acabou por esvaziar o interesse do público pelo teatro especificamente. Neste contexto o mercado acaba por desconsiderar setores que não representem grande amplitude de público, por não atingirem um número de pessoas que valha o investimento para determinada marca, empresa ou produto que possa ter o nome impulsionado com o seu compromisso cultural. Esta lacuna, fundada na crença de que pouco pode ser aproveitado em termos de retorno de capital com uma peça de teatro, acaba por estimular estilos teatrais de maior apelo comercial, realizando uma adequação do teatro as leis do capital. As margens desta relação estão os teatros independentes, teatros de grupo, coletivos artísticos, entre outras associações de artistas, representam a possibilidade de artistas que não são favoráveis ao esquema de produção artístico industrial de realizar suas pesquisas sem a pressão de um mercado. Estas brechas são diferentes nas demais formas artísticas (Artes Visuais, Dança e Música) mas, vão sempre funcionar como uma espécie de resistência da arte em ser incorporada ao mercado.

A fragmentação de todas as esferas sociais na atual fase de desenvolvimento do capitalismo resulta na negação dos conceitos de identidade de classe e de todas as formas de luta de classe. No teatro, esta condição se encontra nas teorias pós-modernas da arte, onde, a realização de um teatro crítico, dialético é considerada, assim como o campo da luta de classes, um tipo de arte ideológica, a serviço de determinada corrente política. Seguindo o comentário de Paes “o pensamento pós-moderno não é apenas indiferente à realidade histórica, mas tem na anti-historicidade sua principal caracterização estética.” (PAES, 2011, p.9) Logo, este conceito anti-histórico recusa propostas artísticas que intencionem utilizar determinações históricas e pressupostos ideológicos. Com isto, abre-se o campo da

arte para um desnivelamento estético, com o mercado aprovando ou reprovando formas e artistas, o que amplia as relações mercadológicas na direção de uma arte massificada e reprodutora dos interesses da elite.

O *Coletivo Clandestino* se caracterizou ao longo dos anos por realizar um trabalho artístico em grupo. Isto apontou um processo colaborativo, pautado em teorias históricas que auxiliaram o grupo na composição de uma estrutura de trabalho. Ainda assim, esta não surge como um apanhado de regras a serem seguidas, mas, uma atividade dialética que está em constante movimento objetivando uma arte que possa provocar sensações, reflexões, conhecimento e incertezas no público.

Ao considerar fundamental a discussão sobre a propriedade e a luta de classes, o grupo se posiciona contrariamente à submissão da arte as leis de mercado, uma resistência ativa através de seus processos criativos e de suas obras. A importância de se tratar esta temática é fundamental na arte realizada pelo grupo, que, ao tratá-los reafirma um compromisso com a superação do capital e da propriedade privada.

Considerando os limites da arte, o trabalho do *Coletivo Clandestino* se justifica pela necessidade dos artistas envolvidos em um aprofundamento teórico a respeito das relações sociais na arte. Um espetáculo pode não ser o simples reconhecimento de sua subjetividade, mas sim o conhecimento de sua existência enquanto ser social.

Não se efetiva uma proposta educacional no campo formal por parte do trabalho do grupo, mas, diversas formas de produção de conhecimento são desenvolvidas. Para cada uma das etapas citadas existe uma gama de possibilidades e, estas vão desde as primeiras leituras de textos até as intervenções externas. Esta maneira de trabalhar busca realizar uma prática artística na qual atores e público são considerados sujeitos ativos, que adquirem autoconhecimento durante o processo criativo e o tempo real da cena, na interação em si. Colabora para este entendimento o comentário de Máximo:

> Após a fruição estética, o homem mobilizado pela arte volta a defrontar-se com a fragmentação do cotidiano. Mas agora, esse homem enriquecido pela experiência que o colocou em contato com o gênero, passará a ver o mundo de outra maneira. (MÁXIMO, 2011, p.14)

Segundo afirmação de Saviani (2008, p.57) “não existe conhecimento desinteressado.” Isto não significa dizer que o conhecimento se torne parte de uma doutrinação. Assume-se o reconhecimento de que o ser humano se encontra sujeito a determinações ideológicas e históricas no curso de sua vida, sua interpretação do mundo passa necessariamente pela relação que faz com estas e a prática artística surge como importante mediação: “Trata-se da efetiva incorporação dos instrumentos culturais, transformados agora em elementos ativos de transformação social”(SAVIANI, 1986, p.75).

Ao pensar cada etapa no trabalho realizado pelo grupo como passível de reflexão, procurei apontar de que maneira estas surgem, e como são permeadas pelas categorias da contradição, da emancipação humana e da formação humana. Estas etapas foram analisadas com a relação de dois processos de trabalho do grupo, o que, demonstrou uma pesquisa continuada através da verificação de alterações, modificações no seu processo entre uma e outra obra no curso de um método de trabalho não estanque.

> Ao realizar um trabalho com dimensão pública, o teatro de grupo se rege por princípios éticos e estéticos que o diferenciam da produção empresarial. Além dos projetos artísticos a longo prazo (ao invés da produção de espetáculos em série), são idéias recorrentes que permeiam esse teatro a estabilidade do elenco, relações horizontais, pesquisa de linguagem, criação colaborativa e produção cooperativada.(MOTOLLA, 2009, p.33)

A apropriação dos referenciais teóricos citados, somados às práticas de leitura/debates e suas aplicações práticas tornam o método verificável e discutível, o grupo constantemente efetua a crítica ao seu trabalho e busca deixar cada nova obra mais eficaz nos seguintes pontos: trabalho técnico dos atores, interação com o público e proposta dramatúrgica. Tomando as palavras de Silva sobre o trabalho de Brecht como aplicável também ao grupo aqui pesquisado:

> Independente da apresentação de mostra ou espetáculo, o conhecimento seria constituído a partir da construção de gestos e atitudes significantes a serem investigados no jogo, possuidor de uma estética dialética, que, com sua didática alternativa, traça um processo educacional com olhar coletivo, visto a importância das avaliações contínuas em grupo, determinando um método de aprendizagem dentro do processo criativo. (SILVA, 2012,p.2)

Ora, ao dividir o processo de trabalho do grupo em três estágios, considera-se cada uma como integrante do todo, mas, com mediações diferentes entre si. Na primeira parte há uma preocupação em levantar bases teóricas, discutir, adaptar, readaptar, refletir neste momento todos podem sugerir leituras e elencar questões para o debate. Na etapa seguinte o processo acontece em relação ao treinamento técnico dos atores e a verificação das determinações teóricas na prática,

> O ensaio de um espetáculo, nesse sentido, constitui um modelo de construção do conhecimento. O que é um ensaio? Ensaio designa o momento no qual algo é feito, realizado, no qual se tem a oportunidade de se reconsiderar, de fazer novamente, de fazer em maior conformidade com o propósito. Você pode inclusive não saber qual é o seu propósito quando você começa a ensaiar. O ensaio não é apenas o lugar no qual se pode concretizar os planos feitos, mas de descobrir o que um outro pode fazer, de explorar o desconhecido, de realizar uma pesquisa ativa. (SCHECHNER, 2010, p.26)

Soma-se a isto a resolução de contradições surgidas durante a pesquisa teórica. Através dos ensaios é possível relacionar teoria e prática solucionando situações conflitantes. O ator compreende então o espaço urbano como seu campo de atuação e pode compreender sua maneira de interferir neste contexto. A etapa que segue é a de inserir a participação do público no processo criativo, efetivar uma interação direta na obra. Configura-se neste ponto uma proposta de relação com o público não vinculada a uma vivência temporal, que se esgota em cena, mas que, colabora no desenvolvimento de uma obra aberta, é realimentada por estes diversos fatores e só se encerra quando o grupo considera esgotada as possibilidades de manutenção da obra.

Posso destacar como algo fundamental na prática dos artistas envolvidos o deslocamento das salas teatrais para as ruas, este fator permitiu uma amplitude de acesso ao público e na estrutura de trabalho técnico do *Coletivo Clandestino*. Com a possibilidade de utilizar qualquer tipo de espaço físico, ruas, praças, escolas e demais, o grupo não se limita a um público especifico que vai até o teatro. Esta alteração permitiu levar peças teatrais para os mais diversos lugares, realizar um maior número de intervenções do que nas salas fechadas restritas a temporadas fixas, aumentar o público das peças do coletivo que até então ficava em torno de 10 a 20 pessoas para 100 a 150 pessoas em média.

É preciso ressaltar a importância de situar o trabalho de grupos teatrais no âmbito das pesquisas acadêmicas, considerando que a arte pode colaborar no processo de conhecimento, na formação humana e que o saber pode ser alcançado por outros meios além dos da educação formal. Para o grupo aqui abordado na discussão levada à cabo nesta dissertação, são importantes as considerações de Neves (2011) e Sugayma (2012), nas quais, temos o registro e reflexão de outros pontos da prática dos artistas pormenorizados em pesquisas acadêmicas. Ao analisar grupos que realizam atividade de pesquisa artística constante sem o julgo do mercado, objetiva-se a colaboração no desenvolvimento do conceito de emancipação humana em arte e fomentar a discussão sobre os efeitos da arte na sociedade.

É possível concluir que o grupo realiza uma atividade artística que, se propõe a colaborar na reconstrução do conceito de transformação social, desacreditado na pós-modernidade. Consciente das limitações da arte busca-se retomar conceitos de crítica ao modo de produção capitalista na arte. Esta avança no sentido de estimular uma prática vinculada a formação humana e, portanto, na “elaboração superior da estrutura em superestrutura na consciência do homem.” (SAVIANI, 1986, p.75)

Através desta resistência ao capital o grupo realiza sua obra disposto a não colaborar com a manutenção do modo de produção vigente. Ao longo do tempo inúmeras transformações ocorrem, mudanças de integrantes, dos palcos as ruas, novas interpretações teóricas, mas, se consolida internamente uma prática voltada para a pesquisa, o conhecimento e a valorização da arte enquanto processo humanizante, que sozinha não tem capacidade para iniciar uma revolução, mas apresenta-se como potencial para estimular o espírito revolucionário das classes dominadas rumo à transformação das estruturas sociais.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. **A industria cultural e a sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

AGUILLERA, J.N.**Ói Nóis Aqui Traveiz:O teatro de rua, entre a resistência da cultura popular e a construção de uma nova narrativa teatral**. Monografia de conclusão de curso. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre,2005.

ALENCAR, S. **Atuadores da paixão**. Porto Alegre: SMC, 1997

AlMEIDA, A. **Brava Companhia apresenta novo espetáculo**. 2010. Disponível em:< http://colunistas.ig.com.br/aplausobrasil/2010/08/06/brava-companhia-apresenta-novo-espetaculo/> Acesso em 13 Jul.2014

ARIAS, J. **O Teatro épico**. Cavalo Louco.Porto Alegre. p.3-14.2006

ARISTÓTELES. **Poética**. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

BENNATON, P. **Deslocamento e invasão:Estratégias para a construção de situações de intervenção urbana**. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Setor de Artes – Universidade Estadual de Santa Cantarina. Florianópolis, 2009.

BERTHOLD, M. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005

BITTAR&JUNIOR. **Teatro Jesuítico, catequese e pluralidade linguística no Brasil do século XVI**. 2002. Disponível em: http://sbhe.org.br/novo/congressos/cbhe2/pdfs/Tema6/0607.pdf. Acesso em: 10 Mai. 2014

BOAL, A. **Brecht, e modestamente, eu**. 2013. Disponível em:< http://institutoaugustoboal.org/2013/06/13/brecht-e-modestamente-eu/>. Acesso em: 20 Jul. 2014

BOAL, A. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

BOAL, A. **200 jogos para atores e não atores que querem dizer algo através do teatro**. São paulo: Hucitec, 1976.

BOAL, A. **Stop! Cést Magique**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

BRAVA COMPANHIA. Entrevista. 2010. Disponível em:< http://opalcosantista.wordpress.com/2010/09/02/brava-companhia-esta-amanha-no-festival-mirada/> Acesso em 13 Jul.2014

BRECHT, B. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

_____ . **Teatro dialético**.Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BRITTO, B. **Um caminho de Ousadia e Ruptura**. 2014. Disponível em:< http://www.oinoisaquitraveiz.com.br/> Acesso em 01 Jul. 2014

CARREIRA, A. **Sobre um ator para um teatro que invade a cidade.** 2011. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/11745/6800> Acesso em: 10 Ago 2014

CARREIRA, A. **Teatro de Rua: Mito e criação no Brasil**. Disponível em: http://www.ceart.udesc.br/Revista_Arte_Online/Volumes/artandre.htm. Acesso em 20 Mai. 2014

CARREIRA, A. & OLIVEIRA, V. **Teatro de Grupo: modelo de organização e geração de poéticas. 2004.** Disponível em:< http://www.portocenico.com.br/artigos/Teatro_de_%20grupo_-_%20Revista_%20FURB_%20julho_%202004.pdf> Acesso em: 15 jul 2014

COELHO, F. SCHIAVO, I. NEVES, K. SILVA.L GRUETZMACHER, E. Até Quando? 2004. Obra teatral em anexo

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Brasil: Projeto periferia. 2003

DESGRANGES, F. **A pedagogia teatral em Brecht: O teatro épico**. 2005 Disponível em:< http://pt.scribd.com/doc/73585080/A-Pedagogia-Em-Brecht> Acesso em 15 Mar. 2014

ERRO GRUPO. **O Erro**. Disponivel em: < http://www.errogrupo.com.br/v4/pt/2001/03/13/sobre-o-erro/> Acesso em 20 Jun 2014.

FÁVARO, N. **A arte na educação e a emancipação humana.** 2011. Disponivel em: < http://www.unifil.br/portal/arquivos/publicacoes/paginas/2011/8/371_470_publipg.pdf > Acesso em: 18 Jul 2014

FISCHER, E. **A necessidade da arte**. São Paulo: Zahar, 1967.

FURTADO, R. **Espaço Marx da UFPR e a contribuição à formação da consciência de classe da classe trabalhadora.** Dissertação (Mestrado em Educação) – Setor de Educação – Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2006.

GROTH, J. **A arte para a emancipação humana**. V Encontro Brasileiro de Educação e Marxismo. 2011. Disponível em: < http://minhateca.com.br/jacksonss/Documentos/Ebooks/Artigos/Arte*2c+Educa*c3*a7*c3*a3o+e+Marxismo/A+Arte+Para+a+Emancipa*c3*a7*c3*a3o+Humana+*e2*80*93+Artigo+-+Groth,23574588.pdf> 2011

KONDER, L. **Os marxistas e a arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

KOUDELA, I. **Brecht na pós-modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

LOPES, I. **A arte como mediação necessária e possível ao processo de emancipação humana**. 2010. Disponível em: <http://www.estudosdotrabalho.org/anais-vii-7-seminario-trabalho-ret-2010/Isabel_Cristina_Lopes.pdf> Acesso em 10 Jul. 2014

LOPES, I. **A arte e trabalho como mediações para emancipação humana.** XII Conferência Anual da Associação Internacional para o Realismo Crítico. 2009. Disponível em: <http://www.uff.br/iacr/ArtigosPDF/94T.pdf> Acesso em 11 Abr. 2014

MAGALDI, S. **Panorama do teatro brasileiro**. Editora Global. São Paulo, 2004.

MARX, K. **A ideologia alemã**. São Paulo: Boitempo, 2007.

MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**. São Paulo: Boitempo, 2008.

MARX, Karl. **Sobre a questão judaica**. São Paulo: Boitempo, 2010.

MARX, K. & ENGELS, F. **Manifesto do Partido comunista**. São Paulo: Editora Martim Claret, 2002.

MATA, V. **Emancipação e Educação em Marx: Entre a emancipação política e a emancipação humana.** V Encontro Brasileiro de Educação e Marxismo. 2011. Disponivel em: <http://www.nupemarx.ufpr.br/Trabalhos/Eventos/V%20EBEM/V_EBEM_MATA_Vilson_Emancipacao_e_educacao_em_Marx.pdf> Acesso em 10 Ago 2014

MÁXIMO, M. **Arte e formação humana: contribuições do marxismo.** V Encontro Brasileiro de Educação e Marxismo. 2011. Disponível em: < http://minhateca.com.br/jacksonss/Documentos/Ebooks/Artigos/Arte*2c+Educa*c3*a7*c3*a3o+e+Marxismo/Arte+e+Forma*c3*a7*c3*a3o+Humana+Contribui*c3*a7*c3*b5es+do+Marxismo+*e2*80*93+Artigo+-+Maximo,23574276.pdf> Acesso em: 15 Ago 2014

MIORIM, M. **Arte para educar os sentidos: a atuação da Brava Companhia no Parque Santo Antônio – SP**. 2011. Disponível em: < http://www.5ebem.ufsc.br/trabalhos/eixo_08/e08a_t002.pdf> Acesso em 30 Mai. 2014

MOTOLLA, A. **um olhar sobre os processos criativos no teatro de grupo**. 2009. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

NEVES, K. **Do processo criativo de Deus ajuda os bão a uma oficina prática de teatro com vivência em Teatro-Fórum: Processo artístico do Coletivo BoatoClandestino.** Monografia (Especialização em Interdisciplinaridade em Artes e ensino das Artes) – Faculdade de Artes do Paraná. Curitiba, 2011.

NETTO, J. P. & BRAZ, M. **Economia Política:** uma introdução crítica. São Paulo, Cortez, 2007.

PAES, P. **As ideias estéticas de Marx e a arte pós-moderna**. V Encontro Brasileiro de Educação e Marxismo. Disponível em:< http://www.5ebem.ufsc.br/trabalhos/eixo_08/e08b_t003.pdf> Acesso em 20 Abr 2014.

PARANÁ (Estado) Secretaria de Estado da Educação do Paraná. **Diretrizes Curriculares de Arte do Estado do Paraná**. Curitiba, 2008.

PEIXOTO, F. Brecht: vida e obra.Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

PEIXOTO, F. **CPC-UNE**. São Paulo: Global editora, 1991.

PEIXOTO, M. & SCHLICHTA, C. **Arte, Humanização e o ensino da arte**. XI Congresso Nacional de Educação. 2013. Disponivel em: < http://educere.bruc.com.br/ANAIS2013/pdf/10488_5679.pdf> Acesso em 20 Jul 2014.

PISCATOR, Erwin. Teatro político. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

POSADA, Francisco (Posada Zarate). **Lukacs, Brecht e a situaçao atual do realismo socialista**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

ROSENFELD, A. **O Teatro Épico.** São Paulo: Perspectiva, 1985.

SANTAELLA, M. L. **Arte& cultura: equívocos do elitismo**. São Paulo: Cortez, 1995.

SANTOS, B. **O método do Teatro do Oprimido**. 2014. Disponível em:< http://ctorio.org.br/novosite/arvore-do-to/teatro-do-oprimido/ > Acesso em 01 Jul. 2014.

SAVIANI, D. **Escola e Democracia : teorias da educação, curvatura da vara, onze teses sobre educação e política**. São Paulo: Cortez: Autores Associados. 1986.

SAVIANI, D. **Pedagogia histórico crítica: primeiras aproximações**. Rio de Janeiro: Autores associados, 2008

SAVIANI, D. & DUARTE, N. **A formação humana na perspectiva histórico-ontológica**. 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/v15n45/02> Acesso em 10 Mai 2014

SCHECHNER, R. **What is performance**. 2006. Tradução: Almeida, R. Disponivel em: < http://performancesculturais.emac.ufg.br/up/378/o/O_QUE_EH_PERF_SCHECHNER.pdf> Acesso em: 15 Ago 2014.

SCHECHNER, R. **O que pode a performance na educação**. 2010. Disponível em:< http://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/13502> Acesso em 12 Jul 2014.

SCHIAVO, I. **A peça provisória sobre um INVASOR**. 2012. Obra teatral. Disponível em anexo.

SCHIAVO, I & SCHOTTEN, E**. Nada é….**2005. Obra teatral. Disponível em : <http://boatoclandestino.wordpress.com> Acesso em: 13 Jul 2014.

SCHIAVO, I. **Deus ajuda os bão**. 2009. Obra teatral. Disponível em : <http://boatoclandestino.wordpress.com> Acesso em: 13 Jul 2014.

SILVA, A. **A pedagogia de Brecht: desdobramentos no ensino do teatro**. XXII CONFAEB Arte/Educação: Corpos em Trânsito. Disponível em: < http://faeb.com.br/livro03/Arquivos/comunicacoes/087.pdf> Acesso em: 20 Ago de 2014.

SUGAYAMA, S. **Um olhar acerca da tecnologia no teatro de rua: a tecnologia como meio de ação, mediando saberes, processos e fazeres humanos**. 2012. Dissertação (Mestrado em Tecnologia) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2012.

SUGAYAMA, S. & QUELUZ, M. **A Tecnologia no Teatro de Rua: o trabalho "em roda" do Coletivo BoatoClandestino.** IX Jornadas Latinoamericanas de Estudios Sociales de la Ciencia y la Tecnología. 2012a. Disponivel em: http://www.escyt.org/2011/08/30/esocite2012/ Acesso em: 20 Ago 2014

TONET, I. **Educação e formação humana**. 2006. Disponivel em: < http://ivotonet.xpg.uol.com.br/arquivos/EDUCACAO_E_FORMACAO_HUMANA.pdf> Acesso em 20 Ago 2014.

TORRES, C. **Em cena: o teatro no centro popular de cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE) 1961-1964**. Disponível em: < http://tede.unioeste.br/tede/tde_arquivos/6/TDE-2008-12-03T152816Z-283/Publico/Carla%20Michele%20Ramos%20Torres.pdf> Acesso em 05 Mar. 2014

Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz. **Teatro como Instrumento de Discussão Social**. Porto Alegre: 2005 (FOLDER).

TSE-TUNG, M. **Mao – sobre a prática e a contradição**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008

VARGAS, M. **Teatro operário na cidade de São Paulo.** 1980 Disponível em: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/livros/pdfs/teatro.pdf > Acesso em: 10 Mar. 2014

VASQUES, E. **Piscator e o conceito de teatro épico**. 2007 Disponível em: http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/198/1/piscator.pdf. Acesso em: 14 Mai. 2014

VASQUEZ, A.. **As idéias estéticas de Marx**. 3. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

VIANA, N. **Arte, Especialização e Engajamento.** 2009. Disponivel em:< http://informecritica.blogspot.com.br/2011/02/arte-especializacao-e-engajamento.html> Acesso em: 5 Jul 2014

ANEXOS

Trupe Clandestino

Apresenta:

texto de FERNANDO COELHO, IGOR SCHIAVO, LISANIA SILVA, KARLA NEVES, ELOÁ GRUETZMACHER

Personagens:

Coringa
Mais velha
Do meio
Mais nova
Ator 1
Ator 2
Ator 3
Doméstica
Office Boy
Chefe
Cheff
Assaltante
Operário
Revolucionário 1
Revolucionário 2
Amor perdido
Professor
Pobre
Estudante 1
Estudante 2
Estudante 3
Policial

Até quando ?

Cena 1 – A TV e o fim da luz (personagens assistem tv enquanto plateia entra, até o corte da energia)

Do meio – que é isso?

Mais novo – ih venderam a Copel!

Do meio – ô mais velha, você não pagou a conta?

Mais velha - ...

Do meio – logo agora que o Cláudio ia pedir a Márcia em casamento

Mais novo – É mesmo, e aquele..... Roberto traiu a Martha e nem mostraram nada

Mais velha – mas nem assim pra gente desenvolver um diálogo decente nessa sala hein!?

Do meio – é verdade

Mais novo – o quê?

Do meio- o Roberto traiu a Martha e nem mostraram nada

Pausa, silêncio

Mais novo– O que você tá lendo aí? Contigo?Caras?ou a veja?

Do Meio – To lendo a Olhe!

Mais novo – Ah, largou aquele lixo é?

Do Meio – Sem graça, eu gosto de saber das novidades, da vida dos artistas

Mais novo- Ah claro, artistas

Mais velha – Artistas? e qual é a arte?

Do meio – ah, eles fazem novela

Mais novo- ah, tá

Do meio – e sempre que vem pra cá lotam o Guaíra

Mais novo – sim, lotam a passarela da burguesia com seus salto-altos e casacos de pele por terem feito uma novela na vida, lota porque a sociedade precisa se mostrar, eles não vão lá ver a peça, vão lá pra serem vistos.(após olhar a revista que do meio está lendo) que porcaria

Do Meio – Porcaria porque?

Mais novo – Porque?! Bom, pra começar, porque é que você lê esse lixo aí?

Do Meio – Não chama de lixo...

Mais novo – Tá bom, porque você lê isso aí?

Do Meio – Ah, pra me manter informada, saber das coisas.

Cena da propaganda – Compre a revista "olhe"....os olhos do Brasil ao seu alcance

compre, compre,compre.....(a trilha é o inicio da musica panis et circensis, dois atores saem dos retangulos, só fica Do meio que assiste como se fosse a tv).

Ator1(curinga) - As pessoas sempre me perguntam como é que eu entendo de tantos assuntos, de economia, política, cultura e ainda por cima sei das noticias mais quentes. A resposta? Eu leio *Olhe*.

Ator2(mais novo) - Então tá tchau! (risadas) o pessoal vive me pedindo conselhos, eles dizem que eu sempre sei de tudo estou sempre superbem informado. Mas a verdade é que eu também tenho uma amiga que está comigo em todos os momentos, me aconselha e me faz ver a vida de forma clara. Essa amiga me deixa muito mais segura para enfrentar o meu dia a dia. A minha amiga? Há! A minha amiga é a "olhe"!

Ator3(mais velha) - OI! Sabe, eu vou prestar vestibular... e você sabe a gente tem que estar bem informada né. Saber o que acontece no mundo, na política, economia, cultura em fim, ver o mundo com olhos universais e imparciais. Eu to super segura por que tenho uma parceira que está sempre comigo, me auxiliando a ver tudo de forma clara. Ah! Você também quer uma parceira como a minha né, é fácil é só comprar "olhe". A sua revista imparcial.

Fim do insight Mais novo volta pra seu lugar no retangulo e segue a peça

Mais novo– Pra se manter informada você deveria ler veículos alternativos como esse aqui ó. que dão voz aos excluídos. E quem foi que te disse que aí tem informação de verdade?

Do Meio – Todo mundo

Mais novo– Todo mundo quem?

Do Meio – Sei lá, todo mundo... o pessoal do trabalho, meu chefe... ai, a gente lê aqui e vê as coisas acontecendo de verdade..

Insight 2 (propaganda alusiva a revista Caros Amigos, atriz que representa Mais velha nao volta para retangulo segue parada preparando cena do insight 2)

Ator1 (curinga) – Compre a nossa revista, é o pobre cuspindo na cara do rico, mostramos as verdades que você não vê, a revista da classe trabalhadora

Mais novo(que fala de dentro do cenário) –uma revista imparcial que sabe o que a classe trabalhadora precisa

Ator 2 (Mais velha)- A revista do artista, do esquerdista, do socialista, do comunista.....do petista(em tom de desagrado)

Ator 1(curinga) - compre, compre, tome uma atitude ou você vai ficar aí sentado esperando, vendo o povo morrer de fome?

Ator 1, 2 – compre, leia compre, leia, compre, leia

Do meio - E essa sua revista e enorme, nunca vi um negócio desse, não tem bolsa que chegue pra guardar esse trambolho.

Mais novo– Não muda de assunto... onde você vê acontecendo de verdade?

Do meio – Acontecendo o que?

Mais novo – o que tá na revista!

Do Meio – Ah, isso... ah sei lá, acontece na rua, na TV...

Mais novo – Ahhh.... na TV... e quem disse que o que aparece na TV é verdade?

Do Meio –... a gente vê que é , se não fosse eles não mostravam lá.

Mais novo – Como você é bobinha...

Do Meio – Olha, eu leio, vejo e acredito... é verdade e pronto!

Mais novo– Realmente, "uma mentira repetida cem vezes se torna verdade"

Do Meio – Do que você tá falando?

Mais novo – Você lê aí, vê ali e ouve isso mais uma cem vezes na rua... pronto, quem vai dizer que não é verdade?!

Do Meio – E porque não seria, se todo mundo diz que é?

Mais novo –Porque não é todo mundo, é uma meia dúzia que controla a comunicação de massa no Brasil, e que diz o que é verdade pra gente como você.

Do Meio – Gente como eu? Olha respeito comigo moleque!

Mais novo – comigo? Contigo!Caras!

Do meio - E se eles são donos das coisas é porque trabalharam muito pra isso... e mereceram o que tem!!! E eu confio neles!

Mais novo– Porra, mas precisa de muita vela pra iluminar essa tua cabecinha. Eles trabalharam, trabalharam muito mesmo! Aposto que o Roberto Marinho (já)segurou uma câmera durante horas, carregou toneladas de cabo pra lá e pra cá o dia inteiro... Aposto também que o doutor Antonio Erminio de Moraes também já carregou muito saco de cimento nas costas

Do Meio – Ué, mas alguém tem que fazer essas coisas mais simples.

Mais novo – Tem que fazer e tem que ganhar o que merece... afinal, qual é mais fácil: nadar em dinheiro, ir de carro importado pra casa e dormir numa mansão enorme, ou trabalhar pesado, pegar o bonde e dormir num barraco lotado de gente?

Do Meio – Ah, mas quem dorme em barraco não foi atrás das coisas, não quis estudar e quis ficar fazendo filho, um bando de vagabundo.

Mais novo – Como você é ignorante... e quer saber, entre essa gente que dorme em barraco e você, nem tem muita diferença!

Do Meio – Claro que tem! Eu estudei, eu trabalho, me informo, me empenho um monte e vou ter o que mereço, mais 10 anos e vou poder comprar meu apartamento .

Mais novo – Aí é que vocês são iguais: você e essa gente nunca vão ter o que merecem.

Do Meio – Claro que vou... to fazendo um curso de aprimoramento pessoal e profissional super bacana. A empresa que recomendou que a gente fizesse. Nem

é tão caro, já vem descontado em folha, quase certo que o que eu aprender lá vai me ajudar a ser promovida.

Mais novo – Vai sim. Quantos mais estão fazendo o curso?

Do meio – ah, quase todo mundo do meu setor.

Mais novo – então todo mundo do seu setor vai virar chefe depois desse curso. Aliás, o Antonio Erminio e o Dr. Roberto devem ter feito esse curso pra chegar onde estão e nem precisaram explorar ninguém nem essa gente que dorme em barraco e nem gente "instruída", como você.

Do Meio – Mesmo assim, eu não trabalho pra eles.

Mais novo– Mas trabalha pro seu patrão. Burguês é tudo igual, não vale a água da vina!

Do Meio – Que monte de besteira moleque. Comigo não tem dessas coisas não. Eu sou muito bem tratada no meu trabalho e tudo isso que você diz não tem nada a ver com a minha realidade... acho que você tá fumando muita maconha hein?

Mais novo– Será?! (em tom provocador, e mais velha apaga a lamparina)

Cena 3 – Correntes(musica começa enquanto eles preparam cenário)

trilha "cotidiano" na voz de Arnaldo Antunes começa a subir. Foco na arara as três irmãs se seguram como se estivessem num ônibus. A irmã mais velha com uma placa escrito "doméstica" e o mais novo com uma escrito "office boy". Permanecem se empurrando até que se empurram com força e luz acende sobre a mesa com a placa escritório. Irmã do meio senta. Chega o chefe e começa a falar sorridente (não se ouve o que eles falam, só a trilha e o na mesa uma placa escrito "escritório", o chefe vem e coloca correntes de construção (amarelo e preto) nela . Isso se repete umas duas vezes enquanto o chefe fala ao celular. Então o chefe reaparece com chapéu de chefe de cozinha traz pratos e talheres muito chiquesem cima de uma bandeija do Mac Donalds, ele vira a placa que estava escrita escritorio e agora aparece a palavra refeitorio na placa, Do meio come uma garfada e chefe de cozinha tira o garfo e coloca um cigarro na boca da

irmã, acende, ela dá uma tragada e ele tira o cigarro e a bandeija e vira de novo a placa, seu chefe sorridente vem e lhe pede pra fazer hora-extra,depois tira as correntes. Ela se levanta, os outros continuam na arara e ela está no ônibus novamente. Agora a mais velha está com uma placa "assaltante" e a mais novo está com "operário". A "assaltante" mexe no bolso da Do Meio e só é interrompida por uma freada brusca que derruba as três no chão. Apaga a luz e a Do Meio sussurra a frase "Meus Deus, eu to presa".

Cena 4 – flashback 1

Acende a luz e duas estão com velcros escritos revolucionário no peito que tiraram dos bolsos.

revolucionário 1(mais novo) – quem é que tá presa?

Revolucionário 2 (Do meio) – a companheira Cláudia.

Mais velha – puta que pariu, eu sabia que ela não tava pronta.

Revolucionário 2(Do meio) – mas não foi culpa dela não... alguém entregou!

Mais velha – traidor tem que morrer de quatro, com alfinetada!!! É por isso que tem que tá concentrado, pra se pintar problema não cair na mão daqueles velhos.

Revolucionário 1(mais novo) – eu tenho maior medo de ser preso, torturado, será que esse aparelho tá seguro?.

Mais velha – não pode ficar pensando nisso, a gente tá defendendo a maioria oprimida, tem que carregar a coragem de um povo no peito.

Amor perdido– chega de discurso Che Guevara, vamos nessa que o pessoal tá esperando.

Mais velha – (fecha foco, pra troca de cena)A diferença entre a democracia e a ditadura é que na democracia a gente vota antes de obedecer as ordens

Apaga a luz

Cena 5 – batendo de frente com a mais velha

Mais novo – que vidinha hein!?

Mais velha – também não é assim

Mais novo– não é assim como?

Mais velha – não pode ser tão radical, não adianta se revoltar com a vida que tem.

Do meio – mas até que ela tá certa, eu sou mais um degrau que aquele vagabundo pisa pra subir na vida

Mais velha – mas e daí? Vai largar tudo e viver de teatro?

Do meio – Eu só fiquei consciente, não louca.

Do meio - Eu vou começar a ler, algo mais informativo né?(irônica)

(silencio)

Do meio - alias, eu já estou lendo, um livro muito bom que me emprestaram

Mais novo – que livro?

Do meio – quem mexeu no meu queijo, diz que é muito bom, ensina a gente a lutar pelas coisas, você devia ler

Mais novo – Ah é, quem é que te emprestou esse livro

Do meio – foi,(pensa um pouco) foi meu chefe

Mais novo– Ah mas só podia, como tem gente que cai nessa de livrinho de auto ajuda, mas você não vê que esse livro só serve pra te mostrar que tudo que o bonitão do teu chefe fizer você tem que aceitar e seguir em frente. Mas você é burra mesmo hein?

Do meio – Não fala assim comigo, Sei lá então, vô virá bandida, assaltar banco quem sabe?(irônica)

Mais velha - Não exagere, não é o fim do mundo. A realidade é assim mesmo e vai continuar assim! É melhor se conformar e entrar no jogo, ou vai morrer frustrada e sozinha!

Mais novo – (susurra) Que nem voce?

Mais novo - Pra você é fácil falar, artista plástica, professora universitária, ninguém te explora né?! Não gera mais-valia pra ninguém.

Do meio – como é que é?

Mais nova – o que?

Do meio – Mais- valia?

Professor –Atenção, a classe trabalhadora produz um produto liquido que pode ser vendido por mais do que ela recebe como salário ou seja o trabalho excedente toma forma de lucro para o patrão este processo de exploração especifico do sistema capitalista é a extração da mais valia

Do meio – ficou didático demais, não menospreza

Mais novo – ficou meio didático mas é isso mesmo

Mais velha – Bom se a vida real fosse simples assim meu amor?! Eu lutei pelo o que eu tenho, estudei muito antes de ensinar os outros e sempre fiz uma arte consciente.

Mais novo – você chama aquela sua estética da fome, aliás, “cosmética da fome” de arte?

Mais velha – Olha o respeito moleque! Você não entende porra nenhuma de arte e muito menos da vida!

Do meio – isso é verdade, quem você pensa que é, passa o dia sem fazer nada nem lavar uma louça dentro dessa casa você não lava, a única coisa que faz é ir pra faculdade e isso quando vai. Se não fosse ela, você tava ferrado que nem eu que tive que trabalhar muito pra fazer faculdade.

Mais novo – (a mais velha)Você só pensa em você!

Mais velha – Só penso em mim?

Do meio - Quem é que paga as contas dessa casa? É fácil ser revoltada quando alguém te sustenta.

Mais novo – Não é disso que eu to falando! Você devia saber que a causa é coletiva, não é individual!!!

(luzes apagam e só fica a lamparina na Mais velha)

Mais velha – a causa é coletiva, não é individual?! A causa é coletiva, não é individual!!!

(apaga foco dela e acende no ator com velcrono peito escrito Amor perdido e nos outros irmãos que estão vestidas de revolucionarias(velcros) agora)

Amor perdido – a causa é coletiva, não individual porra! Tem um monte de gente sendo explorada e morrendo de fome agora mesmo. A exploração do homem pelo homem não acabou, só mudo de cara, agora não é mais escravidão, é capitalismo! E o primeiro passo pra mudar as coisas e acabar com essa ditadura que está aí. É importante que vocês tenham isso muito claro na cabeça quando entrarem naquele banco amanhã!

(Irmã mais velha depoisde colocar bandeira do Che pendurada na arara entra no foco) E a companheira Lúcia está atrasada de novo?!

Mais velha – desculpe companheiro Jonas, eu pensei estar sendo seguida e não quis arriscar vindo direto pra cá.

Amor perdido – Se foi assim mesmo, tudo bem. Todo mundo seguro pra ação? Então vamos encerrar por hoje que amanhã cedo temos uma batalha a vencer! E nao se esqueçam que o dever de todo revolucionário é fazer a revolução

(ficam a Mais velha e o Amor perdido, saem as outras que ficam no fundo dobrando a bandeira do Che como se dobrassem a bandeira de um país)

Em off entra musica Jorge da Capadócia com jorge ben enquanto eles trocam caricias

A mais velha- O companheiro não acha arriscado a gente aqui, nesta situação?

Amor perdido – A luta te deixou muito áspera

A mais velha – Agora é assim que tem que ser

Amor Perdido- Não brinca assim, Como você está pra amanhã?Se você não quiser ir a gente pode dar um jeito

A mais velha- Não vou entregar os pontos agora, nunca fiquei com medo e não vai ser agora que eu vou ficar

Amor perdido- Eu sei, mas eu não quero que te aconteça nada

A mais velha- O companheiro ta se acovardando agora, antes de existir a gente existe uma causa muito forte aí pra ser lutada e nós não precisamos de revolucionário teórico.

Amor perdido- eu não to me acovardando, teórico, que papo de desbunde só me importo com você.

A mais velha- o quê?

Amor perdido – É que se te acontece alguma coisa essa luta não serviu ....

Amor perdido- Ta bom, a gente vai fazer essa ação amanha e depois se afasta um tempo porque está ficando arriscado pro nosso grupo(eles se levantam vao até o fundo onde revolucionarios entregam a bandeira dobrada para Amor perdido)

Voltam todos para retangulos

Mais nova - Quer dizer que você lutou mesmo contra os militares?

Mais velha – Lutei

Do meio - Que nem aquela novela, como é que era o nome? Hummm... Anos dourados!!!

Mais velha – Anos rebeldes.

Do meio - Tinha a Claudia Abreu? Nossa minha irmã fez a Claudia Abreu na vida real!

Mais novo - Mas vamos falar a verdade né?! Foi muito bonito o que o pessoal da sua geração fez, até virou novela. Mas não adiantou porra nenhuma, afinal, a direita nunca foi tão sólida como é hoje em dia. E agora você estão todos por aí, se escondendo, sempre carregando um arzinho desiludido de quem sofreu no passado pela grande causa... ou o que é pior, passaram pro outro lado, manchando uma historia de luta, envolvidos em corrupção.nao sei o que é pior, você é dos que lutaram e hoje calaram a boca

Mais velha – Você cala a boca moleque!

Mais novo – Eu to mentindo? O que é que adianta numa parte da vida correr risco pra salvar a nação e no restante ficar se escondendo no cargo de professora universitária super engajada?

Mais velha – E você, o que é que você faz pra mudar as coisas? Porra nenhuma não é?!

Do meio (entra em cena batendo um doce) Olha o docinho

Mais novo –E eu faço sim! Participo do movimento estudantil, dos movimentos sociais, dos partidos de esquerda, das ações dos excluídos, estou sempre em contato com os sindicatos, milito também junto às Organizações Não Governamentais...

Do meio – trabalhar e estudar de verdade nem pensar né?!

Mais novo – Cada coisa no seu tempo...

Mais velha – Que salada de vento que você fez aí hein?! Eu perguntei o que é que faz, de fato, pra mudar as coisas?

Mais novo –Eu já falei, olha aqui, tenho a carteirinha do DCE, da UNE, da UBES, a do PT eu ja dei baixa, tenho a do PSTU, to esperando a do P-SOL, tenho carteirinha do movimento GLS

Do meio – Você é gay?!

Mais novo– Não, simpatizante. Tem também a do Green Peace, da ONG pelas baleias, da ONG pelo Mico Leão Dourado, da ONG pelos Papagaios de Barriga Vermelha, da ONG pelos Golfinhos...

Do meio – Ai, eu adoro golfinhos...e a da une eu também tinha, dava direito a meia entrada no cinema e no teatro, aliás, só no cinema porque teatro é muito chato

Mais novo – ah, também a da ONG pelas Libélulas Gigantes da Amazônia, tem também a ONG contra o aquecimento global, ONG pela reciclagem, ... ainda sou filiado ao sindicato dos Metalúrgicos

Do meio – Ai,que horror!

Mais novo – da CUT, da Central Sindical... também tenho contato com o MST, com o MTST...

Mais velha – acho que você não entendeu a minha pergunta: o que é que você faz de fato pra mudar as coisas? Eu to vendo que você conhece um monte de sigla, mas esse tempo todo que você gasta aí, como que isso muda as coisas?

Do meio – Agora eu quero ver

Mais novo - Ué? Tô ajudando com a reforma agrária, com a melhoria das condições de trabalho dos trabalhadores, com a preservação da ecologia...

Mais velha – ecologia é uma ciência

Do meio – burra...

Mais novo – Cala a boca Do meio! Aí as coisas vão melhorando, as pessoas ficam mais conscientes e começam a cobrar do governo, então os programas sociais vão se ampliando e a realidade vai mudando. Um dia todo mundo vai ter oportunidades iguais...

Do meio – que oportunidades iguais o quê, eu me ferrei estudando pra uma cambada de vagabundo ter oportunidade igual, não senhora, onde já se viu?

Mais nova – não vai ter mais assalto e nem gente pedindo dinheiro na rua

Do meio – Ah mas é pra esses que você quer dar oportunidades iguais, esses dias eu tava saindo do trabalho e resolvemos parar pra tomar uma cerveja e desestressar e me aparece um vagabundo.....

Entra curinga com calças arremangadas e cabelos desgrenhados e placa escrito pobre no peito, trilha de pessoas falando, ele entra entregando papeizinhos

Pobre – Boa noite queridas pessoas, desculpe atrapalhar o seu lazer, eu sou pobre podia estar roubando e matando mas estou aqui pedindo uma ajuda pra vocês, tenho 5 filhos em casa passando fome, qualquer quantia já é de grande ajuda, aceito VT, VR e dinheiro

Do meio – só faltava dizer que aceita redeshop, aí eu perguntei pra ele,tá precisando de dinheiro, então aparece lá em casa que tem uma grama pra cortar, te dou cinco reais e um prato de comida.

Pobre – (baixinho) ah vai tomar no cu, cinco reais

Do meio – A gente oferece um trabalho e eles saem correndo, essa gente não quer oportunidade, quer dinheiro fácil

Mais novo - Mas que cara de pau, o cara te fala que tem cinco filhos passando fome e você quer dar cinco reais pra ele cortar a grama desse pátio enorme.

Do meio- Tem 5 filhos passando fome e ainda quer escolher emprego

Mais novo - Além do mais isso não é um emprego que você está oferecendo, ele corta uma vez e nunca mais, a gente tem que se preocupar com gerar oportunidades reais de trabalho.

Mais velha – Você acha isso mesmo?

Mais novo – não acho, é assim!

Mais velha – e onde é que você aprendeu isso?

Mais novo – nos encontros, congressos, palestras... na luta em geral

Mais velha – e deve ter sido lá também que você aprendeu que o Lula ía governar para o povo

Do meio – Eu acho que o povo devia pintar a cara e ir pra rua

Mais novo e mais velha – Cala a boca!!!

Do meio – (*sussurra*) é sim, eu acho.

Mais velha – Vocês e as suas gerações não sabem de nada.

Mais novo – sabemos sim. Ele traiu o povo, não é nossa culpa.

Mais velha – Traiu? Só vocês pra terem esperanças na democracia.

Mais novo – Mas o voto tá na mão de todos, é coletivamente que se escolhe o presidente.

Mais velha – Coletivamente: a Casa Branca junto com o FMI e depois avisam a Globo que faz toda a campanha. Depois de tanta aliança com o capeta vocês ainda achavam que ele faria qualquer coisa pelo povo? Nem comprando deputado

Mais novo – Mas a gente tinha um pouco de esperança, o povo no poder.

Mais velha – Já vai longe o tempo que o LULA era do povo. Em 89 a Globo pos e depois tirou o Collor de lá, em 2002 puseram o LULA lá. Eles não só escolhem o presidente como estão sempre do lado do poder, desde que foram paridos pela ditadura. Vocês perdem tempo com um monte de coisas é só tiram o foco da mudança essencial. O sistema é que é caótico, não tem solução. Porque é que vocês têm tanto medo de falar em revolução socialista?

Do meio – É histórico, o socialismo nunca deu certo veja a china, as pessoas viviam em serie, todas uniformizadas, infelizes sem perspectiva de vida

Mais velha – Ah, ta, e vocês não vivem em serie, roupinhas da moda, bolsinha, cintinho e celular a tira colo.

Mais novo – Eu não sou assim

Mais velha – Não, não....é verdade você pertence a outra linha de montagem com essa sua grife Che Guevara, cuturninho, boininha e broxinho

Mais novo –olha pra Rússia, pra Cuba

Mais velha – Cuba, você vai falar mal de Cuba?

Do meio – Lógico, o Fidel é um ditador, o povo vive fugindo de lá

Mais velha – Isso é o que você vê na globo, a realidade ninguém mostra, o povo saindo na rua apoiando o Fidel contra o imperialismo, o povo que foge de lá é comprado pela embaixada americana

Do meio – o povo todo na miséria

Mais velha – A ultima vez que eu estive lá, logo na chegada no aeroporto de havana tinha um out-door que estava escrito, "hoje mais de 500 milhoes de crianças vão dormir na rua no mundo inteiro,nenhuma delas é cubana" isso está bom pra você? Me diz qual pais capitalista com 1 ou 2 exceções que pode falar isso?

Do meio – e a liberdade do povo de poder falar, e a liberdade de impressa, aqui no Brasil a gente é livre

Mais velha- Claro, aqui no Brasil o povo é livre. Livre pra morrer de fome, se você estiver caído na sarjeta ninguém vai te fazer nada, você pode morrer de fome em paz nesse país livre. Justamente porque o capitalismo funciona perfeitamente!

Mais novo – podia funcionar, não fossem as pessoas que estão no poder. Com as devidas reformas o capitalismo podia ficar mais humano.

Mais velha – Nenhuma reforma vai mudar o fato de que esse sistema funciona pela exploração do homem pelo homem.

Mais novo – nem vem com Marx, as teorias dele estão ultrapassadas, já está provado.

Mais velha – é mesmo, e o que é que você já leu do Marx?

Corta pra reunião do DCE coringa coloca bandeira grafitada com a palavra diretório na arara. Luz baixa, irmão mais novo e colegas de diretório dançam (velcros com fotos de Che, sao colocados nas camisetas)musica soul rebel de bob marley versao da banda ponto de equilibrio.

Estudante 1(do meio)- acho que a gente podia fazer um protesto....

Estudante 2(mais velha) – massa, podia ser contra o almoço do r.u....

Estudante 3(curinga) – chega de restos humanos

Mais novo– podia ser contra os professores

Estudante 1 – tem que ser no próximo semestre pq agora a gente tem muita prova e pode pegar mal

Mais novo – então não sei, contra a falta de material a gente já protestou

Estudante 2 – esses protestos nunca adiantaram nada

Mais novo– entao um abaixo assinado

Estudante 1 - ou uma greve de fome na porta da facul

Estudante 3 – massa,daí a gente chama a imprensa pra filma nóis peladão na frente da facul

Estudante 1 – por que peladão?

Estudante 3 – Ah, sei lá, pra dar um grau

Estudante 2 – protesto pelo que???

Estudante 1 - não sei, vamos pensar

Estudante 3 - enquanto a gente pensa podia fuma mais um

Mais novo– e as leituras do Marx quando vamos começar

Estudante 2 - podia ser agora

Estudante 3 – isso, vamo queimá a idéia (e rasga uma folha do manifesto comunista)

Mais novo – não, o livro cara (ri)

faz o baseado e acende. Pausa nas falas, música permanece.

Mais uma pausa. Voltam pra sala da casa novamente.

Mais novo – eu só li o resumo do Manifesto Comunista, tava faltando umas páginas.

Do meio - é disso que eu to falando. A sua geração não sabe de nada, só querem fazer baderna e fumar maconha. Nada de ler e estudar.

Mais novo – e porque você nunca falou da sua luta comigo?

Mais velha – porque falar disso e lutar por isso me fez sofrer muito. A geração de vocês é tão superficial porque a ditadura militar acabou com a esquerda intelectual, os que sobraram ficaram com medo. Aqueles filhos da puta só saíram do poder quando serviço já estava feito

Mais novo – É sério isso? Mas tem tanta gente que lutou contra a ditadura atuando por aí. Só no governo Lula tem um monte.

Mais velha – esses eram agitadores. São oportunistas que nunca souberam de nada e só agiram no calor do momento. Que nem a tua irmã que saiu na rua no impeachment

Do meio –saí mesmo, maior loucura a galera agitando.E saio de novo se precisar tirar o lula. Eu até fiquei com um menino naquela época, vai que agora eu arranjo um casamento.

Mais nova – mas você, porque você se esconde?

Mais velha – A luta real é muito cruel, traumatiza a gente de verdade. Eu perdi muita gente querida porra! Eles não perdoavam ninguém. Eu tenho marcas no meu corpo até hoje.

Corta pra cena de tortura onde amor perdido morre torturado ,musica Dos tres mal amados palavras de Joaquim(cordel do fogo encantado sobre poema de joao Cabral de Mello neto)....strobo piscando ....amor perdido nu pendurado na arara enquanto policial com lanterna na cara da irmã mais velha a obriga assistir, gritos e xingamentos sao ouvidos.

Mais novo – desculpa, eu não sabia

Mais velha – não se preocupa, isso já faz muito tempo, ia ser a nossa ultima ação, depois a gente ia embora do país, tinha muito amigo caindo

Do meio – você nunca contou isso pra nós

Mais velha – você era muito pequena,e além do mais guerra é guerra, quando a gente entrou na luta já sabia que podia acontecer

Do meio – e você nunca mais quis ter ninguém?

Mais velha – Eu sofri demais, ele morreu por minha causa

Mais novo – Por sua causa? A culpa foi da ditadura que estranha mania que vocês tem de se culpar

Do meio – O que é que você sabe?

Mais novo – sempre que alguém que apanhou na ditadura fala, vem essa coisa de se culpar

Mais velha – Acho que nos adaptamos ao sistema e nos calamos com essa culpa inconsciente

Do meio – Culpa de lutar por uma causa e se apaixonar

Mais velha – não podia ter interesses pessoais

Do meio – eu já teria saído se estivesse no seu lugar

Mais novo – a gente aqui tão perto e tão estranhos de nós mesmas

Mais velha – sem conversar de verdade, sem se conhecer

Do meio – A gente nunca conversou sobre isso e nem sobre nada

Mais novo - a gente mal se vê dentro desse apartamento

Mais novo– Prazer Roberto

Do meio – Prazer Flavia

Mais velha – Prazer Laura

Do meio – tão próximos e tão distantes, cada um no seu mundo, só

Mais velha – Eu falo mais com meus alunos do que com vocês

Mais novo – Somos tão diferentes

Do meio – hoje somos irmãos, (pausa) Laura(ri)

Mais velha – Acho que agora sim

Do meio – Acho que podemos dizer que uma coisa temos em comum

Mais novo – O quê

Do meio – A indignação com esse mundo

Mais novo – (a do meio)Verdade, até você que achava que vivia no mar de rosas já se ligou

Mais velha – (ao mais novo)E você? O Senhor da teoria(sorri)

Silencio alegre

Mais velha – Nossa você ainda usa cabelo puxado pra trás,era eu que penteava antes, lembra?Você chorava, reclamava, achava que eu tava judiando

Do meio – também, você me dava escovada.

Mais velha – Nem doía

Do meio - Doía sim, e o Roberto que vivia cheio de piolho.E a gente não podia chamar ele de piolhento

Mais velha -Há quanto tempo eu não te dou um abraço.

Mais novo – Há quanto tempo a gente não se abraça

Do meio – Acho que podíamos fazer algo juntos

Mais novo – também acho

Mais velha – a gente podia começar uma revolução

Do meio – pelas pessoas que não se conhecem

Mais novo – pra todo mundo se conhecer, perceberem quem está ao seu lado

Mais velha – quem dera, faltasse energia mais vezes

Mais novo- A gente podia começar jogando a tv pela janela

Mais velha – e mandar desligar a luz

Do meio – podia, a gente ia poder conversar mais

Mais velha – o ópio do povo

Mais novo – o pão e o circo

Do meio – liberdade.....liberdade

Volta a energia no meio da euforia dela, coringa liga a tv e elas sentam pra assistir entre pedidos de silencio e comentarios da novela...luz vai baixando ate apagar, entra musica do planet hemp sambinha " dizem que o nosso pais não vai mal pq o povo ainda faz carnaval"..no meio do samba eles encaram a plateia, quando entra hardcore eles fecham os olhos e abaixam a cabeça, quando musica para eles descem da caixa, abaixam a cabeça e saem.

Coletivo BoatoClandestino

A peça provisória sobre um invasor

De: Igor Schiavo

MUSICA1 – O COLETIVO

O coletivo chegou, e você pode acompanhar.

A peça sobre um invasor, a gente vai representar.

E você pode interagir, e você pode jogar.

Na terra do cada um por si, um tempo que não é daqui.

Há um boato clandestino, e você pode espalhar.

Na peça sobre um invasor, alguém morre no final.

E você pode decidir, como na vida real.

Sobre o que acontece aqui, você que escolhe o final.

O Coletivo BoatoClandestino apresenta:

A PEÇA PROVISÓRIA SOBRE UM INVASOR

CENA 1

Artista - Boa tarde senhoras e senhores, é com muita honra e muito orgulho que trazemos até vocês o nosso novo trabalho, nele estamos dispostos a ousar, como não ousamos jamais antes.

Hoje, alguém vai morrer.

Não esperem os meus caros amigos que nossa obra os conduza por um mar de tranquilidade poética, não esperem meus amigos que aqui retratemos uma linda história com um final feliz e amável ou uma tragédia de amor.....

Não pretendemos enganá-los, os finais felizes e amáveis não existem...

Não, não somos amáveis, o mundo não é amável e vocês também não o são...

Mas não se preocupem tentaremos fazer tudo de uma forma agradável....

Enfim, é isto, voltemos a morte que prometi...

Pessoas morrem, a todo instante, a todo momento, olhem pro lado, este individuo do seu lado, a qualquer momento pode cair morto...

Olhem, observem atentamente....pode ser agora e porquê não??

Eu digo....Para você, e especialmente para você amigo do público, você gostaria de morrer hoje?

Esta tarde um dentre vós irá morrer....

Distante - Não precisa ir embora não, é tudo combinado....

Artista – Ele será escolhido entre vocês meus amigos da plateia....

Distante – É um ator, já tá tudo ensaiado.....é sempre o mesmo....

Artista – Você!

Distante – Quem? Eu? (ao público) Olha como eu me surpreendo.

Artista – É, você mesmo, percebo que está desconcentrado, conversando com as pessoas.

Distante – Não eu tava só dizendo que essa história de um de vocês e tal.... Isto é tudo combinado.

Artista – Ah é?

Distante – E sempre um ator é escolhido.

Artista – Você é ator?

Distante – Sou sim.

Artista – Eu já te vi na TV, o que você já fez?

Distante – Eu não faço TV não senhor...

Artista – Olha aí fica difícil alguém acreditar que você é ator.

Hoje este ator vai morrer aqui, tudo bem, eu sei que vocês podem até não conhecer ele, talvez ainda tenha alguém aí que não acredite que isso seja combinado.... que ele é um ator de verdade.....mas ele é...

Gostaríamos neste momento oportuno de lembrarmos a todos que: A fim de evitarmos possíveis futuras situações desagradáveis, declaramos que a trama aqui representada se ambienta em uma praça de uma terra inventada. Portanto, os personagens e instituições aqui representadas dizem respeito a citada terra e sua peculiar forma de vida, qualquer semelhança com fatos ou pessoas reais é triste coincidência.

MÚSICA 2 – Quem se importa...

Se esse homem do seu lado cair morto / quem se importa (x3)
Se esse homem do seu lado cair morto,
a criança passa fome no esgoto / quem se importa (x4)
Se esse homem do seu lado cair morto,
a criança passa fome no esgoto
o deputado passa em cima do seu corpo/ quem se importa (x3)
se cena é combinada ou arranjada, quem aqui vai se importar
Quem se importa?
Quem se importa?
Quem se importa?

Se a tragédia não lhe causa desconforto/quem se importa (x3)

Se a tragédia não lhe causa desconforto

O sistema come todo teu esforço/ quem se importa (x4)

Se a tragédia não lhe causa desconforto

O sistema come todo teu esforço

O trabalho silencia o teu desgosto/ quem se importa (x3)

Se você se indignar e reclamar, quem aqui vai se importar

pessoal da limpeza – eu sim porto, eu sim, eu. (durante o restante da música)

Porta o grito,

Porta o grito e a lei,

Porta o grito a lei e a dor

Porta o grito e a lei,(x2)

Porta o grito

Limpeza1 – Ordens são ordens.

Limpeza2 - Limpeza e Liberdade.

Cena 2

Artista – As praças na Terra do Cada Um Por Sí são motivos de grande disputa política e social, por lá são vistas lideranças, autoridades e a sociedade local. A terra há muito tempo foi colonizada, morta e sepultada. O nosso ano: 1254. O povo local impressiona por sua total desumanidade, o dinheiro é o santo pelo qual se reza e vocês vejam, nesta sociedade pessoas são exploradas, morrem de fome e ninguém se importa.

Segundo - Boa tarde cidadão, que tipo de manifestação é essa a sua aqui, hein?

Artista - Boa tarde Sr Segundo, estamos aqui, eu e os meus amigos....(somem todos), o senhor sabe não é? Estamos aqui, quer dizer estávamos passando ali e a gente achou que um pouco de arte não ia fazer mal, o dia tá bonito, é bom aproveitar, o senhor sabe não é??

Segundo - Não cidadão, infelizmente não sei, mas o que sei é que é preciso que o senhor e os seus amigos se retirem daqui.

Artista - Mas Sr Segundo, um pouquinho de diversão na vida do povo...

Segundo - Não pode, já falei, além do mais, eu não sei se vocês não estão por aqui para invadir o local.

Artista - Para invadir, não, não, estamos aqui dedicando um pouco de nosso tempo...

Segundo – Ocioso.

Artista - ... para trazer diversão as pessoas.

Segundo - Não pode, eu sei que vocês estão aqui por que estão querendo invadir a praça.

Artista - Mas senhor, isso aqui é uma praça pública.

Segundo - Não disse, sabia que era essa a intenção. Terceiro, iniciar retirada desta ocupação imediatamente (percebe o público) solicitar reforço para desocupação imediata do local. Incluir no relatório, vândalos estavam em pequena quantidade, caracterizando-se em uma ação isolada, logo após dezenas de outros invasores chegaram ao local, foi solicitado que os mesmos se evadissem, mas, ficaram agressivos e violentos.....(para subalterno) agressivos e violentos não é a mesma coisa?

Terceiro- Dá mais ênfase senhor.

Segundo – Praça pública, praça pública, o que estão pensando?.....Isso mesmo, continue, diga que os mesmos estavam entoando cânticos de culto ao demônio, estimulo ao uso de entorpecentes e eram pixadores, skatistas, bárbaros.....

Terceiro – Torcida organizada senhor.

Segundo - Boa Terceiro, gritos de Torcida organizada, o que gerou clima de instabilidade emocional entre os meus subordinados e os populares.

Artista - Não entendo o que o senhor está dizendo Sr Segundo, mas, ninguém aqui está querendo morar na praça é só uma apresentação, uma representação o senhor entende?

Segundo – Compreendo perfeitamente, porém, os senhores afirmaram instantes atrás, que aqui alguém seria morto.

Artista - Mas é teatro senhor, ninguém vai morrer de verdade.

Terceiro - Não pode, aqui nesta praça, não pode matar ninguém, o Segundo Primeiro outro dia ainda disse:

- Não mata no centro não.

- Não mata que dá problema.

Segundo - Calado Terceiro! Aqui não pode não.

Artista - Não pode o que Sr Segundo?

Segundo - Não pode isso aí que vocês estão fazendo.....

Artista - O quê senhor?

Segundo - Isso aí, ora, ora, isso aí. O que fazem não é, essa coisa aí, não pode.

Artista - Como é que não pode Sr Segundo, a praça é pública e a ditacoisa já acabou faz tempo.

Terceiro - É verdade senhor, o Segundo Primeiro mesmo disse:

- A ditacuja acabou

- No centro senhores. No centro.

- E nas imediações dos bem vividos...

- De resto tá valendo senhores, Tá valendo...mas um dia a gente volta pro centro.

- Ah se volta.

(cantando) Eu quero é botar, meu bloco na rua, gritaaaar.....

Segundo - Silêncio Terceiro, quanta insolência! Providencie a chegada do pessoal da limpeza, precisamos da área limpa até o fim da tarde.

Artista – Mas senhor, é só um teatro o que fazemos aqui...

Segundo – São palhaçinhos?

Artista – É, mais ou menos....

Segundo – Eu não gosto de palhaçinhos...

Artista – Não, acho que não, é mais tipo...

Segundo – Essas caras pintadas, a gente não sabe quem é, atitudes suspeitas.

Terceiro – Muito suspeitas, senhor.

Segundo – Além do mais não podemos obstruir as vias de passagem.

Terceiro – (sussurra) Mas senhor, porque é mesmo que eles não podem?

Segundo – Existem regras.

Terceiro – (sussurra) Quais são elas senhor? Acho que é melhor falar, estamos em uma leve desvantagem numérica por aqui senhor.

Segundo – Existem regras, que são aplicações da lei.

Terceiro – (sussurra) Sim, eu entendo senhor. Mais quais seriam então essas leis senhor?

Segundo – Ora, você está se recusando a fazer cumprir a lei Terceiro?

Terceiro – Não se trata disto senhor, de maneira nenhuma senhor.

MÚSICA 3 – Impasse

Cidadão, autorização para diversão não tem não/eu não tenho não.

Ordens são, ordens não, ordens são, ordens não.

Tudo o que é arte está num grande impasse

Invasão aglomeração da multidão

Sociedade, povo autoridade e confusão

Comigo não, eu só narro a história

E não tenho nada a ver com este impasse

Cena 3

Popular(falando do meio da plateia) – Boa tarde senhor, eu vim com os meus amigos, a gente veio de longe e lá não tem praça, é todo mundo trabalhador aqui, tudo gente honesta, ficamos sabendo do seu movimento e estamos aqui pra somar.

(Pessoal da Limpeza andando entre a plateia)

Artista – Não calma aí, não tem movimento nenhum aqui, é só uma peça de teatro...

Popular1(falando de outro ponto da plateia) – Não temos mais praças senhor, expulsaram a gente da praça, invadiram, quebraram tudo, a gente não tem pra onde ir.

Artista – Calma gente, eu só vim aqui pra fazer teatro, eu não...

Sociedade (falando de outro ponto da plateia) – Não podemos deixar meus amigos que situações como essa se repitam, esses imundícias vem aqui dizem que o parque é deles, se vestem mal, chegam perto da gente, quebram tudo, falam alto. É preciso que os expulsemos daqui imediatamente...

Segundo – Muito bem, já está caracterizado o delito, quem é o mandante dessa semvergonhice??

Terceiro – É melhor falar!

Artista (puxa autoridade para o canto) – Senhor, o senhor está vendo aquele individuo ali?

Segundo – Qual? O de vermelho, eu sabia, avisa o pessoal da limpeza que é aquele ali mesmo.

Artista – Não, calma, calma, o senhor por acaso sabe quem ele é?

Segundo – Não me interessa.

(artista fala o nome no ouvido de **Segundo** que se espanta)

Silêncio constrangedor.

Segundo - Bom, neste caso vou deixá-los.

Caso necessário podem contar com a gente, atenderei pessoalmente qualquer chamado.

Artista – Claro senhor, o chamaremos se necessário for.

Terceiro – Quem ele é senhor?

Segundo – Eu não faço a menor idéia.

Terceiro – Mas ele falou pro senhor...

Segundo – Eu não escuto com o ouvido esquerdo Terceiro, nunca.

Terceiro – E agora senhor?

(direciona-se a artista)

Segundo – Eu poderia falar com ele? É que gostaria de conhecê-lo e me colocar a disposição.

Artista- Não é possível senhor, ele está muito ocupado agora , mas, pode deixar que eu mesmo dou o recado.

Segundo – Você trabalha para ele?

Artista – Somos grandes amigos o senhor sabe, desde os tempos da dita....do....ah deixa pra lá não é.

Segundo – Claro eu entendo.(direcionado a Terceiro) Avise o pessoal da limpeza pra ficar por perto.

Cena 4

MÚSICA 4 – tudo o que precisar.....a gente vende

Oi, oi, oi/oi, oi, oi, oi (x2)

Para que tu possa comprar estoy aqui a lhe vender

Presentis to recordeichon novidades pra você

Tem chinelo tem, tem, tem

Camiseta tem também

Tem disconto, faço bem

Novidade tem também

Artista – Tá fazendo o que aí?

Para que tu possa comprar estoy aqui a lhe vender

Presentis to recordeichon novidades pra você

Todo o que tu necessitá I want to vender pra você

Oi, oi, oi

Tem chaveiro tem, tem, tem

Recuerdos tem também

Lembrancinha vem que tem

Novidade cobro bem

Artista - Mas quem é essa pessoa aí da estampa?

Vendedor – Não sabe não?

Artista – (...)

Vendedor – É o INVASOR. A grande figura do momento, dizem que invadiu uma praça e que já tem mil famílias por lá, dizem que ele planeja invadir todos os parques da cidade. Vai querê o suvenir?Faço no prazo.

Artista – Invasor, que história é essa?

Vendedor – Olha só meu amigo, que ninguém nos ouça, mas, eu tenho aqui também em primeiríssima mão o DVD do Invasor. Ele vem com os melhores momentos das maiores invasões que ele já invadiu.

Artista – Que DVD, que negócio é esse de DVD? O personagem nem apareceu na história e você já está aqui vendendo ele.

Vendedor – A gente precisa se virar meu querido, além do mais, hoje em dia quem lida com business, deve estar atento as tendências de mercado. Não vai querer nada mesmo?

Artista – Mas a cara dele nem aparece direito aqui, isso é falso.

Vendedor – Não trabalho pirata não, na minha mão só criação original, meus fornecedores são do estrangeiro, por isso o rosto está um pouco……é a distância, muito longe mesmo.

Artista – Fala a verdade companheiro, você nem sabe quem é o Invasor?

Vendedor – É que ele não apareceu ainda, mas assim que eu ver ele na mesma hora já tenho a mercadoria. Olha só, não vai querer nada mesmo? Tenho aqui o CD O INVASOR E AS MELHORES DO BATIDÃO.

Artista – Ele não é cantor, que história é essa de CD?

Vendedor – Olha só meu velho, facilita minha vida aí, deixa eu ver a cara do homem……só um pouquinho, só estou tentando ganhar meu dinheiro em paz.

Artista – Mas você nem sabe quem é o cara.

Vendedor – Isso não importa, é famoso, vende né? Mostra logo o cara aí, quebra essa pra mim….tenho outros eventos pra fazer ainda hoje.

CENA 5

Artista – A VIDA DE UM INVASOR, DO NADA DE NADA ATÉ O NADA DE TUDO.

(MÚSICA)

IMAGEM 1 –AVÔ DE INVASOR CHEGA COM SUA FAMÍLIA

IMAGEM2 – AVÔ DE INVASOR TRABALHA NO CAMPO LIVRE.

IMAGEM3 – AVÔ DE INVASOR, PAI DE INVASOR E FAMÍLIA.

IMAGEM4 – PAI DE INVASOR TRABALHA NO CAMPO LIVRE, CERCA DE UM LADO.

IMAGEM5 – AVÔ DE INVASOR, PAI DE INVASOR, INVASOR E FAMÍLIA, CERCA DE DOIS LADOS.

IMAGEM 6 – INVASOR TRABALHA COM CERCA DE TODO LADO.

IMAGEM7 – PAI DE INVASOR, INVASOR E FAMÍLIA NA FOTO CERCADOS DE ARAMES.

IMAGEM 8 – INVASOR SEM NADA.

IMAGEM9 – INVASOR E FAMÍLIA NA CIDADE.

IMAGEM10 – FAMÍLIA SOB TETO PROVISÓRIO.

INVASOR NA PRAÇA. (JOVENS RICOS COM GASOLINA PRESTES A JOGAR GASOLINA NO INVASOR E QUEIMÁ-LO)

Artista – Opa, opa, menos..... bem menos galera, bem menos

Respira,

Respira.

Teatro, teatro

É só teatro ok,

Volta, volta, isso.....retoma de outro ponto, desnecessária essa cena hein?

CENA 6

MÚSICA 5: SE SUJOU A GENTE LIMPA.

Ih, sujou, chama o pessoal da limpeza.(2x)

Lá, Lara, Lara (2x)

Limpeza1 – O melhor é se misturar por aí, não se fazer notar, andar por entre os populares.

Limpeza2 – Podemos até conversar, puxamos um papo, qualquer coisa vale.

Limpeza1 – Se percebemos a sujeira.

Limpeza2 – E é a nossa função.

Limpeza1 – Limpamos tudo.

Limpeza2 – É assim.

Limpeza1 – Tem que ser.

Limpeza2 – Regras são regras.

CENA 7

MÚSICA 6 – JINGLE TV

Muita sensação, convidados mil

Audiência sim, programado

O nosso programa chegou

E fique ligado pra ver

Muito terror e covardia

Pra toda família se entreter

É o programa começando

Apresentador – E nesta noite senhoras e senhores, aqui conosco....

Ele que desafiou as autoridades.

Ele que do campo veio e ao campo voltará.

Ele.... O INVASOR.

Boa noite, INVASOR.

Distante – (P/ Apresentador) Quem é Invasor?

Apresentador – (P/ Invasor) É o seu personagem, agora você é ele esqueceu?

Boa noite, INVASOR.

Distante - Boa noite senhor.

Apresentador – Quer dizer então que foi por sua livre e espontânea vontade que o senhor veio até aqui decidido a morrer?

Distante – Não senhor, o combinado é que eu ia ganhar um dinh.....

Sim senhor, Sim senhor.

Apresentador – E então Invasor, vamos ver, você está pronto?

Distante – (P/Apresentador) É uma comédia o texto? É que eu morro diferente dependendo do gênero...

Apresentador – (P/Invasor) Presta atenção e para de interromper...

Você está pronto?

Distante-Invasor – (interpretando) Sim....sim senhor. Tudo que eu quero é uma oportunidade pra mudar esta terra, eu acho que eu consigo.

Apresentador – Você sabe que toda escolha tem seu preço não sabe?

Invasor – Sei sim senhor.

Apresentador – Mesmo assim, as nossas colaboradoras vão mostrar pra vocês meus amigos do público no que a escolha do Invasor implica...

MÚSICA 7 – JINGLE - O QUE FICA DE UM HERÓI

Apresentador –

1 – HERÓI NACIONAL

2 – TERÁ VOZ E SERÁ OUVIDO.

3 – VAI SER ALGUÉM.

4 – UM IMPORTANTE.

5 – NO SETE VOCÊ VAI MORRER.

6 – DE TANTO FALAR.(SE NÃO SE ENTREGAR)

7 – UM DIA TE MATAM.(SE NÃO SE CALAR)

8 – CALAM TUA VOZ.(SE NÃO SE DOBRAR)

9 – FICAM...

10 – CAMISETAS, BROCHES, BOINAS E BARBAS.

O que você acha?

Invasor – Eu queria mesmo é terra pra plantá, algum dinheiro, mas, até que ia ser bom ter uma camiseta com a minha cara né.

Apresentador – É claro que nesse caminho você pode se perder, mas sempre existem novas possibilidades, caminhos mais lucrativos e você poderá seguir qualquer um deles.

MÚSICA 8 – JINGLE - O QUE FICA DE UM HERÓI –II

Isso é que é ser herói!

CENA 8

Sociedade – E então meus distintos cidadãos, nós, que pagamos os nossos impostos em dia, que andamos dentro dos limites da ordem e da lei sempre que é preciso. Exigimos poder passear livremente por aqui com nossos cães, tomar nosso pró seco em paz. Chega de dar voz ao povo, ao povo..... e nós meus queridos, como ficamos?

Até quando vamos nos submeter a invasão de nossos poucos locais de lazer sem grades por essa gente periférica? Será preciso sair do Brasil para poder andar no parque com tranqüilidade?

Não é justo meus amigos, não é justo, por acaso somos nós que invadimos suas praçinhas? Devemos sim exigir uma repaginação desta praça, com espaço gourmet, vallet e personal dog. Por que não se divertem nas suas praçinhas?

Popular - A praça é pública e estamos aqui para nos divertir, onde já se viu o senhor vir aqui e querer que a gente saia, a gente também paga imposto senhor.

Vamos ficar por aqui e digo mais, agora até piquenique vai ter.

Popular 1 – É isso mesmo, além do mais o INVASOR vem aí e eu quero ver falar isso na cara dele.

Sociedade – É uma quadrilha meus amigos, uma quadrilha chefiada por esse tal INVASOR, até quando vamos suportar este país deste jeito? Bandido não vai preso. Chega. Basta, é hora de termos voz, cansamos de cercar nossos condomínios, de não podermos mais usar nossas jóias, estão invadindo nossa praça para nos roubar e para quê?

Para quê?

Eu respondo....

Comprar crrrééék meus amigos.

MÚSICA 9 – O INVASOR CHEGOU A REVOLUÇÃO COMEÇOU

Uh Invasor chegou, a revolução tá começando
Se prepare, não se perca, ele já esta aqui
Leva o bonde, cai matando, e a casa vai cair, por que?
Uh Invasor chegou, a revolução tá começando
Injustiça, contra o fraco ele não deixa quieto
Ele quebra o barraco, opressor fica esperto
Uh Invasor chegou, a revolução tá começando.

INVASOR – Calma companheiros, não vamos nos deixar levar por provocações levianas, queremos sim usar nossas jóias, andar tranqüilos com os nossos carros.....

Popular 1 – INVASOR, INVASOR.....é aqui, deste lado que você está.

INVASOR – Claro, era o que eu dizia, agora então os senhores vão querer cercar a praça também.

Olha senhor, a única coisa que a gente quer é poder andar livremente pelas praças.

A praça é de quem anda nela.

Artista – O galera vamos melhorar essa cena .... Tá feio isso aí.

INVASOR – Foi alguma coisa que eu falei?

Artista – Ninguém vai acreditar que isso é um herói.

Artista1 – É, desse jeito aí não convence ninguém.

INVASOR – Mas o que tá errado? Eu entrei, fui falando....

Artista – Não tá certo isso não, um herói tem que ter postura de herói.

Artista1 – Tem que ter atitude heróica.

Artista – Tem que ter uma entrada triunfal, uma roupa diferente....

Artista1 – Algo que o identifique como um herói do povo....

INVASOR – Uma capa?

Artista1 – Não, não, é preciso algo que deixe claro que você é o .....é.....esse aí o invasivo.

Artista – Invasor.

Artista1 – Isso, isso.

MÚSICA 10 – A construção de um herói

Junte uma pessoa politizada/ E alguns casos de ação com a polícia
Duas colheres de barba fechada/ Uma foto de camuflagem/ com marca de bala perdida
Construa seu herói,
Uma boa equipe de marketing/ Cinco polêmicas ou pontos de vista
Não se esqueça de untar a forma/ com um tablete de opiniões/ de não sei mesmo quem me disse
Construa seu herói,
Junte tudo no forno/ espere 20 notícias
Sirva como exemplo/ com muitas mentiras
E esta é a receita/ nós te garantimos
Sua fala pronta / e um bom exemplo de vida
Não perca mais tempo / construa seu herói.

(construindo figurino e postura do INVASOR)

Artista – Agora sim, temos um herói minha gente.

Artista1 – Pedimos aplausos para o INVASOR.

(aplausos)

INVASOR – Boa tarde meu povo....O que eu falo agora?

Artista – Tá no texto...

INVASOR - Não tem nada no texto...

Artista - Agora a gente precisa saber o que um herói fala.

Artista1 – O que um herói deveria falar?

Artista – Eu não sei, achei que tava no texto, eu nem conheço um herói de verdade, você conhece?Você conhece?

Artista1 – Eu nunca vi um...nem sei pra quê serve.

Artista – E o que a gente faz?

CENA 9

Artistas - ANUNCIAMOS A CENA PROVISÓRIA SOBRE INTERAÇÃO COM A PLATEIA

MUSICA 11– JINGLE

Nós queremos saber o que é que diz/
que discurso tem, segundo você/
O invasor o grande herói popular

Artistas – O que um herói devia fazer por esta terra?

Artista2 – Pra começo eu acho que um herói não fica aí em cima não.

(artistas perguntam a plateia sobre o que um herói deve fazer por esta terra)

INVASOR –

Eu sou um herói, heróis como eu são pelo si de cada um hoje aqui, de capa ou espada com super-visão e a prova de balas. Eu sou o Invasor!herói sem exercito, herói desarmado.

Essa terra sem lei, essa terra com dono.

De um lado o porco do outro o cachorro. Não sei o que faço nesta posição,(.....) é a solução(*espaço para pedidos da plateia*)

Quem é por si? Nós? Não, não nos importamos mais com outros sis? Porque é só um por si? Que cada um cuide de si! Chega de ser por si, vamos ser por todos.

Morremos juntos, sepultados juntos, de fome ou de gula, de tanto comprar ou de não pagar.

Essa terra sem lei, essa terra com dono.

Enquanto o nobre come o pobre segue com fome.

Não sei o que faço nesta posição,(.....) é a solução(*espaço para pedidos da plateia*)

Terra bonita, terra aflita.Povo com fome, povo sem nome. Se esconde no mundo sem brilho e sozinho, sozinho porque não sabe que enquanto dez manda, mil obedece. O mil que obedece, todo mês padece com o dez que recebe. Enquanto os dez que por si mandam, curtem os mil ganhados do suor de cada um dos mil que obedecem sob um céu varonil.

Chega de ser cada um por si, é preciso que (.....) por aqui. (*espaço para pedidos da plateia*)

Enquanto for cada um por si, nada se muda por aqui.

Herói sem capa, herói sem espada, não sei voar e não sou de ferro, não falo por mim, falo por todos assim. Vamos invadir tudo o que é nosso, se nada é nosso, que seja de todos.

CENA 10

MÚSICA 5: SE SUJOU A GENTE LIMPA.

Ih, sujou, chama o pessoal da limpeza. (2x)

Lá, Lara, Lara (2x)

(Enquanto batem no invasor)

Limpeza1 – Alto lá, desculpe interromper os festejos, mas é que...

Limpeza2 – Regras são regras.

Limpeza1 – O senhor, todos dizem, é muito compreensivo.

Limpeza2 – Há de compreender nosso ato.

Limpeza1 – Temos bocas para sustentar.

Limpeza2 – O senhor tem de nos entender.

(um instante)

Limpeza1 – (pede autógrafo) É pro meu filho.

(um instante)

Limpeza2 – Só precisamos manter a ordem.

Limpeza1 – O progresso é conseqüência.

Limpeza2 – Mas o senhor entende não é?

Limpeza1 – Tem certas coisas que não se pode falar.

Limpeza2 – Tem certas coisas que não se pode dizer.

Limpeza1 – A Terra do Cada Um Por Si vai continuar suja.

Limpeza2 – E nós estaremos aqui para limpar.

Limpeza1 – Senhor? Senhor?

Limpeza1 – Acho que dormiu.

Limpeza2 – Nossos métodos são relaxantes.

(INVASOR caído partido ao meio)

CENA 11

INVASOR – Herói não existe, não consigo voar, não tenho força, não consigo me salvar, que fará salvar alguém.

Chega de brincar, essa terra não precisa de herói, precisa de gente, gente que briga, que grita, que faz.Enquanto for cada um por si nada se muda por aqui.

Eu não gostei dessa coisa de herói não, não quero mais...

Artista – "Mas Invasor o povo aqui depende de você."

INVASOR – Depende nada, olha o tanto que me bateram por causa deles.

Artista1 – É teatro homem, a gente precisa continuar a peça..

INVASOR – Olha eu nem tava querendo essa praça....

Artista – "Não se entregue, essa gente toda acredita em você."

INVASOR – Mas eu não acredito nem em mim nem em nada, nem preciso de praça, eu preciso mesmo é do cachê que a gente combinou.

Artista1 – Volta pro personagem.

INVASOR – Ninguém tinha falado que iam me bater.

Artista – "Não se entregue Invasor." É preciso terminar a peça homem, você tem que morrer.

INVASOR – Que morrer o quê, o negócio é cada um por si nessa terra, essa história de herói já era, olha o tanto que apanhei na cena passada.

Artista1 – Eu falei que chamar alguém da plateia dava nisso....

Artista – Se tivesse me escolhido, eu seria um invasor bem melhor....tenho perfil do personagem, tenho cara de invasor.

Artista1 – Eu poderia muito bem fazer, o cara nem é ator de verdade, porque a gente não mata ele logo?

CENA 12

MÚSICA 6 – JINGLE TV

Muita sensação, convidados mil

Audiência sim, programado
O nosso programa chegou
E fique ligado pra ver
Muito terror e covardia
Pra toda família se entreter
É o programa começando

Apresentador – E agora meus amigos, nosso herói está fraquejando, é chegado o momento meu caro Invasor..... E então pessoal? Ele morre ou não morre? *(elenco grita de fora: MOOOrrreee!!!)*

Distante-Invasor – Sabe que eu não to mais querendo morrer, acho desnecessário, desagradável mesmo, eu preferia que fosse uma comédia.

Apresentador – (a invasor) Você está estragando o espetáculo, volta pro personagem logo meu amigo.

Invasor! Na terra do cada um por si, herói bom é herói morto, ninguém vai se importar com a sua história se você não morrer.

Distante - Invasor – Olha, eu nem faço questão que ninguém lembre mesmo, tem opção pra eu ir embora e deixar tudo assim?

Apresentador – Chega de interromper, que tipo de artista é você, faltam duas cenas pra acabar, continua, continua.

E então Invasor, soubemos que você anda meio cansado da sua vida. No começo avisamos que ser herói não é fácil, mas, você pode seguir outro caminho. Os heróis na Terra do Cada Um Por Sí sempre podem seguir por outros caminhos, é esse o seu desejo?

Distante - Invasor – (a apresentador) Se eu sigo pra outro lado acaba antes?

Apresentador – O fim é seu, você quer seguir outro caminho Invasor?

Invasor – Eu quero sim, senhor. Nem fiz nada e já deu tudo errado.

Apresentador – Tem certeza?

Invasor – Tenho sim, senhor.

Apresentador – Nosso herói não quer mais brincar minha gente, o que nos resta agora? Especialmente para você que estava esperando o momento do herói se dar mal.....está no ar:

O TOMBO DA FAMA

MÚSICA – 12

O tombo da fama chegou

E fique ligado pra ver

Roubamos sua terra ao vivo

E você acompanha na TV.

Apresentador - O nosso programa transforma qualquer, qualquer um em herói, aqui todo mundo tem sua chance. A tão esperada chance. E o que fazemos?

A gente dá e depois tira, porque na Terra do Cada Um Por Sí só o sí é por sí.

Aqui o nosso convidado é levado a crer que pode mudar sua vida, mas, na verdade o objetivo é a nossa diversão. Neste programa convidado e público são enganados em tempo real.

O sonho dele era praça para todos, lutou, gritou, brigou....no fim, não agüentou, esbravejou, chorou, sofreu.

O brilho no olho do lutador, do guerreiro se acabou, e como diz o sábio:

"Não agüenta bebe leite, mas que seja de tipo A"

E vem pra cá Invasor, é você quem o povo quer ver.

Invasor - Eu já estou aqui senhor.

Apresentador - E como todos sabem, no nosso programa você que manda, para o nosso herói o público tem o direito de dizer qual caminho o leva ao fracasso, ele vai se corromper minha gente!!E como é que vai ser hoje?...temos aqui nossas três opções, variadas versões de nossas maiores instituições:

1 - O CAMINHO DAS OVELHAS

O verdade – Meus filhos a esperança está na palavra e eu tenho as melhores...compre sua fé, faça um orçamento sem compromisso.

2 - O CAMINHO DA NOBREZA

O nobre - Compro e vendo, meus produtos recomendo, heróis a preço de custo e nas mais variadas formas de pagamento.

3 - O CAMINHO DA ORDEM

O conselheiro – Compro seu voto, pago a vista. Acordos, trapaças, maracutaias e fraudes, a Terra do Cada Um por Si precisa de gente que toma conta da gente.

Apresentador - Poderiam ser a mesma pessoa, mas, não são. Aqui no nosso programa você escolhe, você que sabe, você que manda.

Respondam meus amigos da plateia qual das três opções que levarão nosso herói ao fracasso mais lhes agrada?

(PÚBLICO ESCOLHE UMA DAS OPÇÕES O QUE LEVA A 3 POSSIBILIDADES DE CONTINUIDADE DIFERENTES)

Escolhas:

1-O caminho das ovelhas – continua abaixo.

2 – O caminho da nobreza – continua na página 26

3 – O caminho da ordem – continua na página 32

----------OPÇÃO 1----------

O caminho das ovelhas

MÚSICA 12 – HINO DA GRANDE OVELHA

Invadiu,
Reclamou,
Óóó... Cuidado (x2)
A grande ovelha estará
sempre ao seu lado
Um latifúndio e o nome
Do que depois da sua vida lhe será doado
Se você nao reclamar, se você ficar calado
E quem não reclama
A grande ovelha ama

O Verdade – Meus filhos, não podemos sair invadindo assim...

A grande ovelha não aceita que nos portemos desta maneira.

"Reconhecei o poder alheio e não vos atravesses no caminho do próximo, se assim o sois é porque eu quis e por vosso merecimento.

Entendeis meu filho que o que pedes não é seu, se a natureza não lhe deu não é justo, não é certo que você agora venha reclamar....

E quem não reclama?

Ovelhas – A Grande ovelha ama.

Invasor – Mas senhor, o povo aqui não quer nada de mais, é só uma praça pública.

O verdade – Nós sabemos, mas isso é o que você quer agora e depois?

Eu vos digo, isso não é coisa das ovelhas, este homem foi invadido por um carneiro, sinto o cheiro do enxofre por aqui, o fogo que arde e queima a bondade dos homens, mas isto não é seu, e por isso estou aqui.

A grande ovelha só quer o nosso bem meu filho.

Temos aqui o livro: O CARNEIRO ME INVADIU, O QUE FAZER?

Invasor – Olha eu não sei quem é essa ovelha não senhor, mas, se ela quisesse o meu bem eu não tinha perdido a minha terra, não tava com a família tudo passando fome e necessidade, eu acho.

O verdade - É isto mesmo, a besta do carneiro tomou tudo que ele tinha, este homem chegou ao fundo do poço, é por isto que veio até mim, ele não sabe o que faz, está perdido.

perdoe este seu filho Grande Ovelha, ele não sabe o que faz, é uma ovelha perdida no campo...

E quem não reclama?

Ovelhas – A grande ovelha ama.

O verdade – E quem não reclama?

Ovelhas – A grande ovelha ama.

O verdade - Para entender um pouco mais a palavra das ovelhas temos aqui também:

Quem mexeu na minha ovelha, O segredo das ovelhas, A grande ovelha e eu. Neste ultimo tocado pela palavra da grande ovelha eu ensino como ser uma boa ovelha em 4 passos – Alimentação, Comportamento, tosa e cuidados com a lã.

MÚSICA 13 – HINO DA CURA PARA TODO MAL

Invadiu, que eu sei
Reclamou, que te ouvi
Óóó... Cuidado (x2)
A grande ovelha está
sempre ao meu lado
Um latifúndio é o nome
Do que depois da sua vida lhe será doado
Se você segue o que eu mando, se eu nunca for questionado

O cura – Não se deixe enganar meu filho, eu pessoalmente escuto a voz da grande ovelha, ela fala comigo diretamente desde os meus onze anos, onde ao pé do morro tive uma revelação. Essa revelação guiou a minha vida pelo caminho das ovelhas. Ela fala comigo desde então.....não acredite em falsos profetas é o que me diz deste aí.

Invasor – Fala na nossa língua?

O cura – A Grande Ovelha fala qualquer idioma Invasor e eu vim até aqui lhe trazer uma mensagem.....espera.....estou recebendo agora....espera.....

O verdade – O que o senhor está falando? O senhor não se cansa de tentar roubar os meus fiéis? Não escutem este curandeiro meus filhos ele está aqui a serviço do carneiro, a Grande Ovelha não fala com ninguém, ela deixou tudo escrito.

Invasor – A ovelha fala ou escreve?

O cura – O senhor é um enganador, só quer ganhar dinheiro das ovelhas. Invasor, a Terra do Cada Um Por si vai acabar, está nas escrituras ovinoculturais e somente comigo você vai encontrar a cura para todos males.

O verdade – Esse homem é uma ovelha desgarrada meus filhos, esta Terra não vai acabar, somos todos por si. Eu estou a muito mais tempo carregando a palavra e a verdade está comigo.

O cura – Por isso estou aqui, sua palavra é uma palavra velha que não diz respeito aos novos anseios das ovelhas. Eu escuto, esta terra vai se acabar e somente a nossa organização está credenciada, os que estão comigo estarão nos melhores lugares ao lado da Grande Ovelha.

O verdade – Somente eu sou capaz de livrá-lo do mal, este homem está invadido. Não vê que ele reclama o que não é dele?

O cura – Não escutem este farsante meus filhos, as energias universais conspiram para o final dos tempos, esta terra está morta e aqueles que aqui habitam só se libertarão quando alcançarem um plano superior.

O verdade – Nossos planos são muito mais completos, meus filhos temos agora três novas combinações, três novos combos para você pagar todos os seus males de acordo com a sua necessidade.

O Cura – A Grande Ovelha está me falando neste momento meus filhos, silêncio...silêncio, preciso de concentração...O fim está próximo Invasor.

Invasor – E o que mais?

O cura – É isso..

Invasor – Só isso?

O cura – Espera...espera...o seu sacrifício vai se tor...

O verdade – Não é necessário nada disso, esse homem não sabe o que diz, você está invadido com certeza!

Invasor – O senhor acha mesmo que eu to invadido?

O verdade – Eu tenho certeza meu filho, mas com a ajuda das minhas ovelhas e guiado pela palavra da grande ovelha eu vou tirar o invasor de você. Me responda meu filho, você já fez muita maldade na sua vida?

Invasor – Todo mundo já fez senhor.

O verdade – É o carneiro meus irmãos, é ele quem responde....sai desse corpo seu invasor, ele não te pertence, ele é um bom homem, não reclama da vida, e dá sua disposição para as ovelhas deste lado todo mês senhor. E quem não reclama?

Ovelhas – A grande ovelha ama!

Invasor – Olha senhor, meus filhos não tem o que comer, carneiro não se vê lá em casa tem muito tempo já. E nunca dei disposição nenhuma para ovelhas, aliás meu negócio sempre foi plantação nunca criei ovelhas.

O verdade – Nunca contribuiu?

Invasor – Não senhor.

O verdade – É o que acontece meus irmãos, quando o carneiro está próximo. Ele não nos deixa pensar, não nos deixa refletir, anuveia nossa visão, ele não nos deixa ajudar o próximo. Por isso estamos aqui.

E com apenas uma disposição mensal, pequena, discreta, você se liberta. Se liberta da dúvida, da inquietação, do questionamento, você para de reclamar da vida, trabalha mais feliz, se realiza com o que a grande ovelha te dá.

E quem não reclama?

Ovelhas – A grande ovelha ama.

O cura – A grande ovelha está me dizendo que aqui tem alguém que não consegue enxergar o caminho. É alguém que está perdido.

Ovelha – Sou eu senhor.

O cura – Alguém que neste momento também ouve a voz da Grande Ovelha.(**atores falando ao ouvido de Invasor**)

Ovelha – Sou eu senhor.

O verdade – Não, não é você volte para o seu lugar, sim. **(tapa os olhos de invasor)** Você consegue enxergar meu filho?

Invasor – Eu não estou vendo nada não senhor.

O verdade – Este homem não enxerga o caminho minha gente. (tira as mãos) E agora meu filho?

Invasor – Eu agora consigo enxergar senhor.

O verdade – Eis a cura diante dos seus olhos minha gente, este homem não sabia ser uma ovelha, não acreditava, agora não, percebam seu semblante, é um homem feliz, foi tocado pela grande ovelha.

O cura – Eu trouxe a cura meus irmãos, através das minhas mãos a Grande Ovelha se manifestou...

O verdade – Todos viram que fui eu que expulsei o carneiro do corpo desta criatura.

MÚSICA 14– E O TEMPO PASSOU E SEU REBANHO O INVASOR COMEÇOU

Estupendo, justo, sensacional
O invasor vai dar sua vida
O invasor é a cura pro mal
Ele faz muitos rebanhos
Sem reclamar, sem questionar (x...)

Invasor – Meus irmãos eu vos digo, parece que foi ontem, eu estava aqui como vocês, perdido nesta praça, cego pela maldade....

Popular – Claro que não foi ontem, foi na cena passada, que besteira.

Popular 1 – Shhhhhhh! Não estou conseguindo ouvir o Invasor.

Invasor – Tomado por esta raiva, sem saber o que fazer.....foi quando encontrei a grande ovelha.

Popular – Um fala que tem a palavra, o outro fala que escuta, esse fala com os bicho. Porque ele não morre logo, temos mais o que fazer.

Popular1 – Shhhhh! Eu acho que ele vai dar uma ovelha pra cada um.

Popular – O que eu faço com uma ovelha?

Invasor – A minha vida mudou e a de vocês também pode mudar, antes eu não tinha nada, um desempregado, falido e desiludido, só sabia reclamar.

Popular1 – Então não sabe? As ovelhas dão lã.

Invasor – Silêncio irmão que eu estou com a palavra, hoje sou um homem mais feliz, não fumo mais, não bebo mais, parei de reclamar da vida, o que é seu não é meu e se não é meu é porque assim deve ser.

Popular – Não to entendendo nada do que ele fala.

Popular1 – Acho que ele quis dizer que tudo que é dele é nosso.

Popular – Mas ele não tem nada.

Popular1 – A gente também.

Invasor – Sigam as minhas palavras. E quem não reclama a Grande ovelha ama?

Popular – Não sei.

Popular1 – Acho que sim.

Invasor – E quem não reclama a Grande ovelha ama?

Popular 1 – Acho que é pra falar que sim.

Popular – Siiiiiiiimmmm.

Invasor – É pra falar ama.

Populares – Aaaaaaammmma.

CENA FINAL - O MORTO

Invasor – Agora é chegado o momento de nos retirarmos daqui meus irmãos, meus filhos, essa praça não é nossa, vamos, venham todos comigo.

Popular – Mas e a praça como fica?

Invasor – No mesmo lugar meus amigos, nós é que vamos sair, aqui não é o nosso lugar.

Popular1 – E onde é o nosso lugar?

Invasor – No Templo da Grande Ovelha. Eu, que recentemente fui tocado pela lã da Grande Ovelha convido a todos para que andem ao meu lado ...estamos próximos do fim meus irmãos.

Popular – Isso todo mundo já sabe, já foram avisados.

Invasor – Vocês não entendem, o final dos tempos está próximo, a Grande Ovelha me disse: "Infeliz aquele que não enxerga o abismo diante de seus pés."

Popular 1 – E quando ele falou do fim do tempo?

Invasor – Foi o que a mensagem quis dizer.

Popular – E você é tipo um tradutor da palavra?

Invasor – Silêncio, meus irmãos. E quem não reclama a Grande Ovelha?

Populares - AAMMMAAAA

Invasor – Vamos todos juntar os pés no fim da peça, é o que diz. Portanto, bebam todos comigo....1.....2.....3.

Popular 1 – Olha, você deve estar enganado, aqui todo mundo já sabe desde que começou a história que na verdade quem junta os pés como o senhor diz é o senhor mesmo.....Ta ali, tá no texto, quer que traga aqui?

.....Invasor? Invasor?Oi?

Oi?

Oi?

Popular – Era pra tomar também?

Popular1 – Parece que sim.

O verdade – Ele morreu?

O cura – Exatamente conforme a Grande Ovelha me disse, O herói se sacrificando nossa Terra será curada de todo mal...

Popular – Era um homem tão bom, só fazia o bom pros outros.

O verdade – É chegado o momento meus irmãos, ergueremos neste solo sagrado o Templo do Invasor.

O cura – Em homenagem a este homem milhares de pessoas virão de todas as partes do mundo.

O verdade – Estamos lançando dois novos livros meus irmãos: As crônicas de um Invasor com a biografia deste homem que veio a terra fazer o bem.

O cura – Nos acompanhem meus irmãos, somos a continuação da palavra do Invasor na Terra do Cada um por si. Eu pessoalmente escuto a voz do Invasor desde os meus onze anos, que, em uma praça como essa tive a revelação...

O verdade – O templo do Invasor estará aberto a todos os fiéis do Invasor.

O cura – É o momento de vocês ovelhas do Invasor mostrarem sua fidelidade.

O verdade – Você pode estar demonstrando a vista, no cheque ou no cartão.

MÚSICA FINAL – O CARNAVAL DOS MORTOS

O tombo da fama acabou

E fique ligado pra ver

Não pela sua alegria,

Mas pra gente rir de você.

Herói corrompido

Herói estuprado

Herói na sarjeta

Herói no mercado

E como era combinado,

Alguém morreu mesmo no final

Mas, e tudo em outra terra

Por aqui não e igual

Mas isto e tudo combinado

O terror sempre e banal

Herói corrompido

Herói estuprado

Herói na sarjeta

Herói no mercado

E não existe mais espaço

E nem terra pra se ter

Mas tudo isto não importa

Se não se trata de você

Mas isso é tudo fantasia

Ilusão pra você crer

Herói corrompido

Herói estuprado

Herói na sarjeta

Herói no mercado

Fim.

----------OPÇÃO 2----------

O Caminho da nobreza

MÚSICA 14 – NÓS NOBRES, DE CORAÇÃO NOBRE

Estou à frente de cada especulação

Tenho 20 investimentos, em cada um 1 milhão

As marcas de sucesso são de minha representação

Eu sou um nobre

De coração nobre

Fico dentro da minha casa com porteiro e segurança
Vou pra praia passear no meu iate no fim de semana
Muita festa e diversão
Eu sou um nobre
De coração nobre
Não vejo mais TV por que comprei o programa
Eles dizem o que eu quero eles dependem da minha grana
A maioria nem me vê

Nobre – Excelente escolha Invasor, percebo em você um homem de visão, a visionmen, um homem destinado ao sucesso. *The man of the sucess, um hombrecito de mucho êsito*

Invasor – E o senhor é quem mesmo?

Nobre – Eu mesmo não sou nada, sou apenas um buzinesmen.

Invasor – É o quê?

Nobre – Um buzinesmen. E eu tenho muita visão empreendedora, percebi que você é uma pessoa muito influente.

Invasor – Eu sou é?

Nobre – Claro, olha esse povo todo, aposto que fariam o que você quisesse.

Invasor – Você acha?

Nobre – Mas é claro, com a minha ajuda você pode ser um buzinesmen como eu.

Invasor – E o que você faz?

Nobre – Um pouco de tudo, tenho alguns investimentos por aí, trabalho com exporteition-importeition, djoidiventure, consultoria e trato diretamente com meus fornecedores estrangeiros. Eu tenho aqui uma ideia que vai mudar a sua vida, vai lhe trazer tudo o que você poderia querer.

Invasor – Você fala sério?

Nobre – Sem dúvida.

Invasor – E o que eu quero?

Nobre – Ora, dinheiro, o que mais alguém poderia querer?

Invasor – Mas eu não tenho nenhum.

Nobre – Tudo neste mundo pode virar dinheiro meu amigo, até mesmo uma pessoa como você.

Invasor – Como eu?

Nobre – Claro, observe, eu tenho aqui em minhas mãos um maravilhoso produto, e que produto é esse?

O BONECO DO INVASOR

Tecnologia de ponta, ao levar um Invasor para casa você adquire as licenças necessárias para se tornar um Invasor você também, e o que há de mais incrível:

Ele fala:

"Hola amigos yo soy El Invasor."

Em duas línguas:

"I am the Invader."

Invasor – Mas ele não fala nossa língua?

Nobre – Precisamos trabalhar na próxima versão, este ainda é um teste.

Vou continuar.

O BONECO DO INVASOR

Fabricado a mão.

Invasor – Mão de quem?

Nobre – Isso deixa comigo, tenho os meus fornecedores, não se preocupe.

Invasor – E o que eu ganho com isso?

Nobre – Ora Invasor, do you not understend me? Você não enxerga a oportunidade?

Invasor – Não senhor.

Nobre – Você vai ser famoso em todas as partes, em todo lugar um pai vai comprar um boneco que fala do Invasor para o seu filho, você é um exemplo.

Invasor – Legal, gostei.

Nobre – Então?

Invasor – **[...]**

Nobre – Boa tarde meus amigos transeuntes, peço somente alguns minutos da sua atenção, eu e o meu amigo aqui, que vocês já conhecem, trouxemos uma oportunidade única que irá transformar as suas vidas:

A LINHA DE BONECOS DO INVASOR:

A nossa empresa é uma empresa nova, viemos até vocês esta tarde trazer excelentes oportunidades de negócio, torne-se agora mesmo um revendedor autorizado dos nossos produtos. Totalmente na informalidade.

Invasor – Do que o senhor está falando?

Nobre – Prestem bastante atenção, a nossa empresa está recrutando 500 novos associados, trabalhamos com vendas diretamente ao consumidor, já temos até o nosso jingle:

MÚSICA 15 - JINGLE – BONECO DO INVASOR

Títere del Invasor chegou
Pronto desde nuestra fabrica
Industrial e mundial
Iá

Nobre – Temos vaga para vendedor em três áreas distintas:

Farol, calçadas e praças....

Trabalhe ao ar livre, sem a rotina dos escritórios..

Os primeiros a se cadastrar vão receber inteiramente grátis uma amostra da nossa nova linha de produtos licenciados do Invasor: Bonés, camisetas, adesivos e um lindo pôster com a imagem do nosso líder.

Invasor – Não sei não, muito arriscado...

Nobre – Sociedade, noventa pra mim por ser o investidor, você sabe, é necessário ter um e dez pra você. E agora?

Invasor – Dez é bom?

Nobre – Como não seria, é dez por cento de tudo...fechado?

Invasor – Fechado.

Nobre – Em breve também teremos o carro do sonho do Invasor, para você realizar seu sonho.

(para invasor) com toda essa gente trabalhando você vai ficar rico Invasor e poderá ter a sua própria praça.

Invasor – Uma praça só pra mim?

Nobre – Uma só não, várias, já temos planos de expansão do nosso negócio na Terra Latina.

Invasor – Olha, não vou poder fazer negócio com você?

Nobre – Como não vai poder, já mandei fazer 5000 bonecos invasores...você vai perder uma oportunidade desta?

Invasor – Vendi a marca.

Nobre – Como assim vendeu a marca.

Invasor – Vendi pro estrangeiro, várias terras distantes precisam de um Invasor também....Os bonecos vão falar em mais de quinze idiomas, vão vir com pen drive, até a Barbie Invasora já está nas lojas.

Nobre – Mas nós tínhamos um acordo Invasor.

Invasor – Não temos mais, aliás, não me chame mais de Invasor, foi tudo vendido. Vou viver de royalties a partir de agora.

MÚSICA 16 – INVASOR O REI DO COMERCIO DE RUA

Chegou a marca do grande invasor
Rei do comércio de rua
Não há governo não há mais conversa
Todas as praças invadidas serão
China, Taiwan e até a Disneylândia
Vai dominar toda América Latina.

Invasor – Meus amigos eu vos digo, parece que foi ontem, eu estava aqui como vocês, perdido nesta praça, sem oportunidade nesta vida....

Popular – Claro que não foi ontem, foi na cena passada, que besteira.

Popular 1 – Shhhhhhh! Não estou conseguindo ouvir o homem.

Invasor – Antes eu não tinha nada meus amigos, e hoje estamos aqui, você pode ser alguém também. Eu tinha o sonho de ser um herói, meu sonho foi realizado, você também pode realizar o seu.

Popular – Porque ele não morre logo, temos mais o que fazer.

Popular1 – Shhhhh! O homem agora está rico, dizem até que vai nos dar uma praça.

Invasor – Vocês podem ter a praça que quiserem, por apenas uma pequena quantia vocês poderão ser invasores também, não percam esta chance, comprem a licença para ser um Invasor. Torne-se você mesmo um Invasor e de brinde ganhe um boneco exclusivo com a sua cara.

Popular – O boneco do outro é bem mais barato.

Popular 1 – Por esse preço dá pra comprar uns dez.

Popular – A gente não ia ganhar uma praça?

Popular 1 – Que história é essa de boneco?

Popular – Olha Invasor, aqui ninguém vai trocar uma praça por um brinquedo.

Invasor – Eu agora sou um bisnéssi men, estou oferecendo uma oportunidade de renda para vocês, qualquer um pode ser o Invasor.

CENA FINAL - O MORTO

Popular – Olha aí é a camiseta.

Popular 1 – Olha aí é o chaveirinho.

Popular – Temos aqui o boneco do Invasor.

Popular 1 – Ele fala.

Popular – Olha a linha do Invasor.

Popular 1 – Direto da fábrica.

(Entra equipe de limpeza a limpar.)

Popular – Mas peraí, o que está acontecendo? Não pode tirar a gente daqui não.

Invasor, Invasor olha o que eles estão fazendo....

Invasor – Equipe de limpeza o que os senhores estão fazendo?

Limpeza 1 – Estamos limpando a praça conforme o senhor pediu...

Invasor – É necessário minha gente, é necessário que algumas pessoas sofram para que outras não tenham que passar por isto.

A pirataria estimula a violência meus amigos.

Além do mais, comprei a praça e não quero vagabundos no meu terreno.

Limpeza 2 – Muito boas palavras. Podemos começar logo?

Invasor – Imediatamente, onde já se viu alguém invadir assim o terreno do outro. Neste lugar vamos construir hotéis, shoppings centers este lugar deixará de ser uma terra sem dono, onde as pessoas tem medo de transitar.

(Pessoal da limpeza mata populares)

Limpeza 2 – Os senhores sujaram a praça.

Limpeza 1 – Foi proibida a circulação de pessoas por aqui.

Limpeza 2 – O povo está cansado de desordem e baderna.

Limpeza 1 – Só precisamos manter a ordem.

Invasor – Escuta, não podemos parar por aqui, o combinado é que o Invasor ia morrer, com o Invasor morto poderíamos vender ainda mais.

Limpeza 2 – Não entendemos senhor.

Limpeza 1 – O que o senhor pretende?

Invasor – O Invasor deve morrer como um herói.

“Invasor morre ao defender populares, o herói está morto, mas, suas idéias permanecem.” Compre uma camiseta.

Limpeza 2 – O Invasor não é ele?

(limpeza 2 mata Invasor)

Limpeza 1 – Não é ele não, parece que vendeu os direitos....mas, olhando assim até que parece muito não é?

Espera, espera, agora que ele dormiu de vez. O que a gente faz?

Limpeza2 – A gente pode fotografar o defunto e ganhar algum dinheiro com as camisetas.

Limpeza1 – A chacina da praça central.

Limpeza2 – Daria um bom dinheiro.

Limpeza1 – E como a gente explica essa gente toda morta?

Limpeza 2 – E quem se importa?

Limpeza1 – Estamos no centro...

Limpeza2 – Bem, vamos dizer que foi uma ação conjunta entre sociedade, autoridades e o poder da democracia na Terra do Cada Um por Sí. Uma boa limpeza não é verdade? Seremos tratados como heróis.

Limpeza 1 – Eu lhe proclamo novo herói da Terra do Cada Um Por Si

Limpeza 2 – Eu lhe proclamo novo herói da Terra do Cada Um Por Si

Limpeza2 – É preciso manter a ordem.

Limpeza1 – Regras são regras.

MÚSICA FINAL – O CARNAVAL DOS MORTOS

Fim.

OPÇÃO 3

O CAMINHO DA ORDEM

MÚSICA 17- JINGLE POLÍTICO

Querido povo agora vamos a vitoria
Quando eu vencer, subo na rampa do poder
E dou um tchauzinho, lá de cima
Pra sua falta de memória.

Conselheiro – (aplausos) Meu caríssimo, amado e muito estimado Povo da Terra do Cada Um Por Si, e quando eu digo Povo, digo você, a sua mãe o seu vizinho.

Povo, é com imensa satisfação e uma sensação de profunda admiração que hoje eu venho até vocês.

A vocês que tanto me orgulham sempre que votam em mim. Vocês que confiaram no meu avô, que confiaram no meu pai e que ainda assim confiam em mim, eu vos deixo aqui o meu forte abraço no seu coração.

Hoje, desci a rampa do poder até aqui, até vocês. Venho para declarar o meu apoio ao Invasor, e dizer também, que o Invasor é o nosso candidato nas próximas eleições.

Invasor – Eu não sou candidato não senhor.

Conselheiro – Ainda não é Vossa Excelência, Ainda não é. Mas por isto estou aqui, o nosso grupo compartilha as suas idéias e pretendemos lançá-lo como nosso novo candidato.

Invasor – Mas eu nem gosto de política não senhor, não entendo nada disso não.

Conselheiro – Mas isto não é um defeito isto é uma qualidade, qualidade sua e dos nossos amigos do Povo e quando digo povo digo você, sua mãe, o seu vizinho.

Invasor – Mas eu nem tenho uma proposta.

Conselheiro – Para isso estamos aqui meu querido, para poder lhe ajudar, nossos assessores são os mais preparados e vão poder lhe dizer o que fazer em todas as ocasiões, e a sua proposta já está em minhas mãos, e que propostas hein?

Invasor – Não sei do que o senhor está falando.

Conselheiro – Não seja humilde, está tudo aqui neste documento.

Invasor – Eu não escrevi isto não senhor.

Conselheiro – Claro que não escreveu, temos pessoas preparadas para isto, e que importa? Hein, hein?

Conselheiro 1 – O meu desafeto político não contou com a velocidade dos fatos e o Invasor já foi confirmado candidato pela nossa legenda, por isso eu, na condição de mim mesmo, estou aqui para informar a população da verdade.

Conselheiro – Mas isto é uma vergonha, o senhor então usa o nosso candidato, o povo já me conhece, já conhece minha família, não vai se deixar enganar por um safado como o senhor.

Conselheiro 1 – Safado é vossa excelência, e o povo pode ficar tranqüilo, o Invasor é o nosso candidato e as propostas dele são as melhores, todos os populares aqui presentes podem estar certos que ele vai lutar por melhores condições de lazer nesta praça.

Conselheiro – O senhor não passa de um oportunista...

Conselheiro 1 – Oportunista é o vossa excelência, vossa excelência e toda a sua família, uma quadrilha que enriqueceu à custa do povo....

Conselheiro – E agradeço todos os dias o meu povo que nunca me abandonou. Todo o patrimônio que a minha família conseguiu nestes anos, não são nada, em comparado as benécias, benfeitorias e benefícios que trouxemos a população. Invasor, do nosso lado tenha a certeza de fazer a coisa certa.

Conselheiro 1 – Não acredite nele Invasor, só quer te enganar, não pensa no povo, no nosso grupo suas propostas vão acontecer, somos comprometidos com os populares.

Invasor – Mas que propostas, não tenho nenhuma.

Conselheiro – O senhor é um oportunista desqualificado que só quer usar o nosso candidato como uma escada para o seu grupo!

Conselheiro 1 – E o distinto cavalheiro é um ladrão, um ladrão safado igual a toda sua família desde o seu tataravô que roubava do imperador até chegar ao senhor que rouba os cofres públicos.

Conselheiro – Ora o senhor com suas observações sem fundamento, se os cofres são públicos e nós tomamos conta. Ora, nada mais justo que eu possa me fazer um agrado de tempos em tempos.

Conselheiro 1 – Ladrão, sem vergonha, aqui na Terra do Cada Um Por Sí é tudo....

Conselheiro – É cada um por si, então não me venha com esse discurso, sou ladrão sim e o meu lugar é este. O senhor me vem aí cheio da ética e da moral. O senhor não faz porque não teve sua chance, o povo não confia no senhor nem para lhe roubar.

Conselheiro 1 – Eu sou um homem limpo, minha vida pública é marcada pela transparência.

Conselheiro – Transparência, transparência porque não brilha como eu, um homem de brilho, de brilho e de brios, de brilho e de brios.

Conselheiro 1 – O homem está indo embora.

Conselheiro – Não tá dando certo hein?

Conselheiro 1 – Nada, nada.

Conselheiro - O senhor me persegue, esta é a verdade, faz anos que o senhor ao invés de cuidar da sua vida fica aí para cima e para baixo depreciando a minha imagem, citando coisas e mais coisas.

Conselheiro 1 – Cito apenas os inúmeros julgamentos em que foi comprovada sua culpa e nada aconteceu.

Conselheiro – Me orgulho tanto de todos os meus 150, pois, fui inocentado em boa parte deles. O senhor tem quantos?

Conselheiro 1 – Somente os que o senhor me acusou.

Conselheiro – Ah, mas ainda é muito pouco, o senhor está começando. Poderíamos, o senhor analise a situação, promover uma coligação dos nossos grupos. Acho que podemos lucrar muito com a situação, mais votos, mais verbas, mais cargos, o que acha? 50 a 50.

Conselheiro 1 – 50 a 50?.....Fechado**.**

Conselheiro – Povo, volto aqui a fazer uso da palavra para informá-los que as grandes causas assim o são, por unir desafetos em torno de um ideal comum, e vocês vejam qual a minha emoção ao transmitir a todos que estamos unidos em torno do Invasor e vamos em frente nesta campanha.

Conselheiro 1 – Estaremos juntos apoiando o Invasor, venham com a gente todos vocês.

Invasor – Mas ninguém vai querer votar em mim.

Conselheiro – Não seja tão humilde, e esta gente toda por aqui? Estão todos te apoiando.

Conselheiro 1 – É verdade meus amigos, precisamos dar um crédito a este homem, um homem que sofreu muito para chegar onde está...um emergente das invasões.

Invasor – Mas os senhores não estavam brigando?

Conselheiro – Os tempos mudam Invasor, estamos aqui para apoiá-lo, acreditamos que um nome como o seu possa nos ajudar a manter....digo, mudar os rumos da Terra do Cada Um Por Sí.

MÚSICA 18 - JINGLE – VOTE NO INVASOR

O que? Mas e claro que não,
Foi uma coligação, foi uma coligação
Vote no invasor para ele ter o seu chão
Ficha limpa? Esquece.
Educação? Esquece.
O teu chão? Esquece.
Teu futuro? Esquece.
O que? Mas e claro que não,
Foi uma coligação, foi uma coligação
Vote no invasor para ele ter o seu chão

Invasor – Minha gente eu vos digo, e quando eu digo, eu digo. Parece que foi ontem, eu estava aqui como vocês, perdido nesta praça, sem oportunidade nesta vida....

Popular – Mas ele vem com o mesmo texto do outro.

Popular1 – Shhhhhhh! Não estou conseguindo ouvir o Invasor.

Invasor – Antes eu não tinha nada meus amigos, e hoje estamos aqui. Você, assim como eu pode ser alguém também. Eu tinha um sonho, sonhei em poder ajudar todo mundo.

Popular – Porque ele não morre logo, temos mais o que fazer.

Popular1 – Shhhhh! Eu vou votar nele.

Invasor – Eu na condição de mim mesmo, venho até vocês nesta tarde para pedir o seu apoio em mais esta empreitada de minha vida pública, quero aqui de coração aberto o seu apoio para que eu possa subir a rampa do poder.

Popular – Ele não ia morrer?Não entendo esta conversa.

Populari – Pode contar com o nosso apoio Invasor, nós que lutamos aqui ao seu lado desde a terceira cena vamos juntos nesta caminhada, lado a lado na busca de melhorar as condições do nosso povo. Bravo, bravo, bravo.

CENA FINAL - O MORTO

Artista – Na Terra do Cada Um Por Si em se pagando tudo compra. O Invasor foi eleito na maior coligação da história política desta Terra, como candidato único ao se eleger destinou uma praça para cada um de seus aliados. E ao povo o que é do povo.

Invasor – Vamos começar a nossa ajuda, você que acreditou em mim, nas minhas promessas, saiba que estou aqui, com as mangas arregaçadas disposto a trabalhar por vocês.

Segundo – Boa tarde doutor, e então podemos começar?

Invasor – Só um instante. Porque ninguém mais do que eu entende a dificuldade que vocês estão passando, e para isto estou aqui, e por isto fui eleito. Pode começar.

Segundo – Tá na hora, chegou a nossa hora, avisa o pessoal da limpeza que pode limpar a praça. *(rádio) Atenção todas as unidades, operação iniciada.*

Popular – Mas peraí, o que está acontecendo? Não pode tirar a gente daqui não.

Invasor, Invasor olha o que eles estão fazendo....

Invasor – Senhor Segundo, o que o senhor está fazendo?

Segundo – Estamos limpando a praça conforme o senhor pediu...

Invasor – É necessário minha gente, é necessário que algumas pessoas sofram para que outras não tenham que passar por isto.

Além do mais a praça vai passar por uma revitalização, a licitação já foi feita e já estamos todos acertados agora é melhor que todos saiam daqui, as obras já vão começar.

Popular – Mas Invasor, a gente estava do seu lado.

Invasor – Eu também estou do meu lado e aqui deste lado as coisas são assim, é preciso manter a ordem nesta Terra, a nossa sociedade já está cansada de tanta baderna, voltem pra casa.

Segundo – Muito boas palavras. Podemos começar logo?

Invasor – Imediatamente, onde já se viu essa gente invadir assim nossas praças. (a Terceiro) O senhor me lembre de criar uma lei que não deixe mais esse povo andar na rua.

Meus amigos, estaremos criando uma nova lei, esta nova lei vai defender mais o direito de si em cada um por si, achamos que o direito ao si está ameaçado em nossa sociedade. Por isso proclamo que a nova lei da Terra do Cada Um Por Si protegerá as propriedades, inclusive daqueles que não a tem, que seja dito.

Conselheiro – É aquele homem, podem levar.

Invasor – Espera, o que é isso?

Conselheiro 1 – O senhor está sendo deposto e preso senhor Invasor.

Invasor – Mas o que é isso eu não fiz nada.

Conselheiro – Fez sim, o senhor foi condenado. Vossa excelência é um ladrão senhor Invasor.

Conselheiro 1 – O senhor desviou dinheiro nas obras de revitalização da praça central da Terra do Cada Um Por Si.

Conselheiro – O senhor enriqueceu a custa do povo Invasor, o senhor é motivo de constrangimento a nossa política.

Invasor – Mas eu só fiz o que vocês disseram.

Conselheiro – Chega de mentiras Invasor, a nossa sociedade esta cansada de mentiras, podem levar.

Invasor – Espera, espera....Meus amigos, estão querendo me derrubar....sendo assim a morte é o melhor caminho, portanto, "serenamente dou o primeiro passo no caminho da eternidade e saio da vida para entrar para a histó..."

Conselheiro – Não precisa se matar não Invasor, você já está morto.

Conselheiro 1 – Excelente o trabalho Sr Terceiro, vamos recomendar sua promoção.

Segundo – Muito obrigado senhor, isso faz parte das minhas atribuições. Estivemos monitorando o individuo desde antes da peça começar, ele veio daquele lado lá, estávamos atentos. Logo em seguida levantamos a ficha do rapaz e descobrimos

envolvimento em diversos atos ilícitos, o resto foi uma questão de tempo e de muito trabalho de todo o efetivo.

Conselheiro 1 – O senhor é um herói senhor Terceiro, um herói.

Segundo – Eu sou?

Conselheiro 1 – Mas é claro, o senhor é um herói da Terra do Cada Um Por Si, escreveu seu nome na história desta Terra.

Conselheiro – O senhor já pensou em ingressar na carreira política?

Segundo – Eu, não, nunca pensei...

Conselheiro 1 – Mas deveria senhor, deveria. O senhor poderia ser um ótimo candidato.

Segundo – Você acha?

Conselheiro – Claro e com a sua popularidade o senhor vai longe.

Segundo – Só faço o meu trabalho, é preciso manter a ordem.

Os três – Regras são regras.

MÚSICA FINAL – O CARNAVAL DOS MORTOS - (MESMA DA PÁGINA 38)

OBRAS COLETIVO CLANDESTINO

A PEÇA PROVISÓRIA SOBRE UM INVASOR

O fracasso do herói e de seu povo é decidido pelo público nessa nova tragicomédia de rua do Coletivo BoatoClandestino. A peça transcorre em uma terra distante, de um povo distante, com acontecimentos diferentes dos daqui. Nessa terra, onde tudo tem seu preço, surge um herói, um individuo qualquer, escolhido na casualidade. O que ele é capaz de fazer pode transformar aquele lugar, ou tudo não passa de uma grande ilusão?
O Coletivo propõe ao público o deslocamento pela rua, a saga de um grupo de artistas impedidos de realizar sua apresentação se entrelaça com a história de uma terra fictícia onde um herói é posto a prova.

APRESENTAÇÕES:

Curitiba:
Praça do Gaúcho,Terreirão do Mundaréu, Praça do Santa Quitéria, Travessa Oliveira Bello/Praça Zacarias, Largo da Ordem,Praça Tiradentes, Praça Nossa Senhora de Salete, **Festival de Curitiba – 2013**.
Encontro de Licenciatura em Teatro FAP-2013
IX Mostra de Teatro Popular de Londrina

PRÊMIO FUNARTE ARTES CÊNICAS NA RUA 2012: Almirante Tamandaré, Araucária, Bocaiúva do Sul, Campo Largo, Campo Magro, Colombo, Contenda, Fazenda Rio Grande, Itaperuçu, Lapa, Mandirituba, Morretes, Pinhais, Piraquara, Quatro Barras, Quitandinha, Rio Branco do Sul, São José dos Pinhais, Tijucas do Sul.

Direção: Karla Neves
Dramaturgia: Igor Schiavo
Trilha Original: Asaph Eleutério
Elenco: Asaph Eleutério, Igor Schiavo, Jeferson Walaszek, Juliana Leitoles, Larissa Adamowski, Valéria Zimermann
Figurino: Karla Neves
Maquiagem: Karla Neves

DEUS AJUDA OS BÃO

O Coletivo BoatoClandestino traz para as ruas o espetáculo "Deus ajuda os bão", adaptação do original de Arnaldo Jabor, escrito para os extintos CPC's da UNE.
Formiguinho, honesto cidadão tem um objetivo na vida: colocar uma porta em sua casa. Nesta jornada pela bondade e submissão humana, Formiguinho descobre que para se ter o que se quer, mesmo uma simples porta, é necessário ir muito longe. Obrigado a pedir para diversas autoridades uma autorização para esse simples ato, uma série de situações tragicômicas acontecem em sua trajetória.

APRESENTAÇÕES:

Festival de Curitiba / Praça Rui Barbosa– Março/2010
Escolas estaduais de São José dos Pinhais – Abril-Maio/2010
Bosque do Papa - Curitiba – Setembro-Outubro-Novembro/2010
Festival Curitiba Mostra Rueiros – Novembro/2010
Festival de Curitiba/ Praça Garibaldi – Março/2011
Palmital/PR – Abril/2011
Bocaiuva do Sul/PR – Abril/2011
Piraquara/PR – Maio/2011
Matinhos/PR – Junho/2011
Laranjeiras/PR – Junho/2011
Parque São Lourenço – Curitiba – Setembro/2011
39º FENATA- Ponta Grossa-PR – Novembro/2011
VIII Mostra de Teatro Popular de Londrina – Novembro/2011
Mostra de Teatro de Rua do SESC-PR – janeiro/2012
Festival de Curitiba/Praça Rui Barbosa-Osório-Santos Andrade – Março/2012
Circuito de parques – Curitiba/São José dos Pinhais/Araucária – Abril-Agosto/2012

Direção: Karla Neves
Adaptação: Igor Schiavo
Trilha original: Asaph Eleutério
Cenografia, Figurino, adereços: Coletivo BoatoClandestino
Maquiagem: Karla Neves
Fotografia: Larissa Adamowski

COLETIVO CLANDESTINO – MONTAGENS – TRUPE CLANDESTINO

CAMINHO DE RATO

Livre adaptação inspirada na obra *Of Mice and Men,* de John Steinbeck. O espetáculo fala sobre a amizade, a cumplicidade e o sonho. Dois amigos inseparáveis trabalham no campo, tendo como objetivo sua própria terra. A realidade confrontando o sonho. Entre planos e sucessos imaginados, uma série de histórias, cachorros e coelhos surgem no caminho dos dois, o que não serve mais vai sendo eliminado, o que é diferente não é aceito. Tentando lembrar que é preciso aguentar mais um pouco, os personagens vão trilhando seu destino.

Direção: Karla Neves
Elenco: Igor Schiavo, Jefferson Walaszek
Música original: Asaph Eleuterio
Temporada - Espaço Cultural Arte da Hora – 2008

TODO CARNAVAL TEM SEU FIM

Intervenção cênica com apropriação de linguagem clown, aqui os personagens falam e refletem sobre as relações entre o artista e sua arte, o produto e o comprador, o palhaço e seu público. Utilizando a narrativa e o efeito de distanciamento o elenco cria situações onde a plateia pode perceber as reações do artista enquanto criador.

Direção: Karla Neves
Texto: Igor Schiavo
Trilha: Djoni Barbiero
Elenco: Igor Schiavo, Djoni Barbiero
1ª Mostra I-marginal da Fap – Faculdade de Artes do Paraná – 2006
Semana de Integração 2007 – Faculdade de Artes do Paraná -2007
23° Cabaré da Trip Circo – Cabaré Esperança –Trip Circo – Curitiba -2007

NADA É...

Os atores se utilizam de bonecos e adereços para contar a história de um homem sem perspectivas e uma dupla de criadores de gado que precisam de alguém para cuidar de seus bois. O desenvolvimento da história traz questionamentos sobre direitos de propriedade, valores morais , ganância e exploração do homem.

Sempre de maneira bem humorada o grupo busca pela reflexão da plateia sobre as relações de poder na sociedade.

Criação: Eduardo Schotten, Igor Schiavo

Elenco: Igor Schiavo, Jefferson Walaszek

Escolas da rede pública de Curitiba – 2007-9

Festival de Teatro de Curitiba 2007

Semana de integração 2007 – Faculdade de Artes do Paraná

Festival de Teatro de Curitiba 2006

2º EBEM – Encontro Brasileiro de Educação e Marxismo - 2006

ATÉ QUANDO?

“Até Quando?” começa quando três irmãos, que raramente conversam, estão assistindo novela e a luz acaba. Com visões diferentes sobre o mundo, os irmãos são forçados a conviver durante algumas horas e a ter uma instigante conversa sobre passado e presente que revelará diversas diferenças entre eles.

Criação: Eloá Gruetzmacher, Fernando Coelho, Igor Schiavo, Karla Neves,Lisania Silva

Direção: Igor Schiavo

Elenco: Igor Schiavo, Jefferson Walaszek, Karla Neves, Pâmela Dias

8° Festival internacional RIOCENACONTEMPORANEA – 2007

Mostra Universitária – Espetáculo representante da Faculdade de Artes do Paraná

2º EBEM – Encontro Brasileiro de Educação e Marxismo – 2006

Porão da CEU (Casa do Estudante Universitário) – 2005

Encontro Nacional de alunos de Farmácia- Campus Jd Botânico- UFPR – 2005

Encontro Nacional de alunos de Terapia Ocupacional-Campus Jd Botânico- UFPR – 2005

Teatro Cultura – 2004

Encontro de Professores da Rede Pública do Paraná – *2004*