

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO

DEPARTAMENTO DE ARTES E LIBRAS

WELLINGTON BAUER

**PROJETO PEDRO E O CAPITÃO: MEMORIAL DESCRITIVO DO PROCESSO
CRIATIVO.**

Florianópolis

2013.

WELLINGTON BAUER

**PROJETO PEDRO E O CAPITÃO: MEMORIAL DESCRITIVO DO PROCESSO
CRIATIVO.**

Trabalho de Conclusão apresentado ao Curso de Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Catarina como parte dos requisitos para a obtenção do título de Bacharel em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Fabio Guilherme Salvatti.

Florianópolis

2013.

Wellington Bauer

**PROJETO PEDRO E O CAPITÃO: MEMORIAL DESCRITIVO DO PROCESSO
CRIATIVO.**

Esta monografia foi julgada adequada para obtenção do título de Bacharel em Artes Cênicas.

Florianópolis, 02 de dezembro de 2013.

Profª. Dra. Elisana De Carli

Coordenadora do Curso

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Fabio Guilherme Salvatti

Orientador

Profª. Dra. Alai Garcia Diniz

Prof. Dr. Prudente José Silveira Mello

*Dedicado à memória dos militantes
mortos e desaparecidos políticos
de regimes autoritários.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Gladis Stadler e Jonas Henrique Bauer, pelo apoio e amizade. Aos Amigos que fiz durante a graduação e aos Professores que de forma direta ou indireta, contribuíram para a minha formação.

RESUMO

Este memorial descritivo apresenta as diretrizes de formação do Grupo Oirã e os procedimentos na execução de uma iniciativa de extensão universitária. As experiências vividas pelos agentes envolvidos foram registradas em diversas etapas. Descreve-se o estudo sobre a obra *Pedro y el Capitán*, de Mario Benedetti, e a forma como foi abordada. Relatos e sensações dos atores envolvidos e depoimentos do público são descritos para uma maior percepção do alcance dos objetivos do grupo. Detalhes das soluções técnicas são expostos a fim de servirem como modelos para modos de produção de projetos culturais dentro da universidade. Reflexões estéticas são elaboradas pela direção artística e registradas em imagens do desenvolvimento e da criação das cenas. Relata-se o cronograma de apresentações e as dinâmicas do debate estabelecido com o público alvo.

ABSTRACT

This descriptive report presents the guidelines for the foundation of the Group Oirã and the procedures adopted in the implementation of an initiative of academic extension. The experiences of the parties involved were recorded in several stages. We describe a study of the work entitled *Pedro y el Capitán*, by Mario Benedetti, and the form in which the play was addressed. Accounts and perceptions of the actors involved and testimonies from the audience are outlined in order to promote greater awareness of the scope of the objectives of the group. Details of technical solutions are presented in order to serve as models for ways of producing cultural projects within the university. Aesthetic considerations are put forward by the artistic direction and recorded by the means of images depicting the development and creation of the scenes. The schedule of the performances and the dynamics of debate established with the target audience are reported.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Primeiros processos de criação.....	31
Figura 2 - Contextualização histórica da cena.....	32
Figura 3 - Criações de cenas.....	35
Figura 4 - Sessão de choque elétrico.....	36
Figura 5 - Leitura dramática CSE.....	41
Figura 6 - Escola Porto do Rio Tavares.....	42
Figura 7 - Colégio Maria Luiza de Melo.....	42
Figura 8 - Colégio Maria Luiza de Melo - II.....	43
Figura 9 - Escola Dr. Paulo Fontes.....	43
Figura 10 - Escola Dr. Paulo Fontes - II.....	44
Figura 11 - Escola Professora Laura Lima.....	44
Figura 12 - Mini curso e o processo de montagem.....	45
Figura 13 - Escola Dom Jaime.	45
Figura 14 - Escola Dom Jaime - II.....	46

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	9
2. GRUPO OIRÃ.....	11
2.1 REGIONALISMO.....	11
2.2 COOPERAÇÃO.....	12
2.3 COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE.....	13
2.4 OBJETIVOS DO GRUPO OIRÃ.....	13
2.4.1 OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	14
2.5 METODOLOGIA.....	14
3. PROCESSO CRIATIVO.....	16
3.1 A OBRA.....	16
3.2 TRADUÇÃO E ADAPTAÇÃO.....	17
3.3 PROCESSOS DE ENSAIO.....	30
3.4 DESAFIOS DA DIREÇÃO ARTÍSTICA.....	33
3.5 RESULTADOS ESTÉTICOS.....	36
4. RECEPÇÃO.....	38
4.1 DEBATES.....	38
4.2 APRESENTAÇÕES.....	41
4.3 RELATOS DOS ATORES DO GRUPO.....	46
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	51
REFERÊNCIAS.....	53

1. INTRODUÇÃO

A América do Sul vem passando nos últimos anos por um processo de revisão de seu passado político. Diversos países da região viveram, entre os anos 1960 e 1980, sob regimes autoritários que limitaram as liberdades democráticas dos cidadãos. Na maioria dos casos, as histórias e as peculiaridades desses regimes não são conhecidas em profundidade. A partir dos anos 2000, os países da região, especialmente do Cone Sul, vêm buscando redescobrir esse passado ditatorial como forma de avançar em seus esforços pela consolidação da democracia. Em um momento de florescimento do debate sobre democracia e justiça de transição na América do Sul, as universidades brasileiras podem prestar uma contribuição essencial ao processo, desenvolvendo atividades de pesquisa e extensão na área. Esse tema é especialmente relevante para cursos das áreas sociais e humanas, tendo em vista que se trata de um acontecimento político e social que diz respeito a um conjunto de países da região e pode ensejar mecanismos de difusão, importação e exportação de políticas, bem como de instrumentos de cooperação para o tratamento do fenômeno¹.

Este memorial descritivo apresenta a reflexão sobre o Projeto Pedro e o Capitão, realizado pelo coletivo Oirã² - Grupo de Pesquisa e Extensão em Cooperação Regional, no período de março a dezembro de 2013. O Grupo Oirã² é formado por estudantes e professores dos cursos de graduação e pós-graduação da Universidade Federal de Santa Catarina. O projeto consiste na tradução, adaptação e montagem da peça *Pedro y el Capitán*, de 1979 escrita pelo uruguaio Mario Benedetti (1920/2009). A montagem tem como atores alunos do curso de graduação em Relações Internacionais da Universidade Federal de Santa Catarina.

As apresentações aconteceram em escolas da rede pública de ensino nas cidades de Florianópolis e São José, no estado de Santa Catarina. O Projeto Pedro e o Capitão foi a primeira iniciativa de extensão do grupo, promovendo através do debate, ocorrido sempre após as apresentações da peça, o contato entre estudantes da universidade e estudantes do ensino médio. O grupo é coordenado pela Profa. Dra. Clarissa Franzoi Dri e Profa. Dra. Leticia Albuquerque. Tendo iniciado suas atividades em outubro de 2012, o Oirã esteve aberto a participações e colaborações de outros cursos e grupos, bem como de profissionais de outras instituições e representantes de classes. Tem vocação transdisciplinar e crítica, buscando unir

¹ Dri, Clarissa; Albuquerque, Leticia. *Projeto Pedro e o Capitão*. Oirã: Grupo de Pesquisa e Extensão em Cooperação Regional. UFSC, Florianópolis, 2012. Mimeografado.

² Do Tupi-guarani: Amanhã.

contribuições na condução das pesquisas e na construção do conhecimento universitário. Foi contemplado com editais de apoio promovidos pela Secretaria de Cultura da Universidade Federal de Santa Catarina, como o Procultura 02/2012, do programa de apoio a ações de cultura, e o Bolsa Cultura, que foi o canal responsável pela minha inclusão, um aluno do Curso de Artes Cênicas, como diretor artístico no projeto.

2. GRUPO OIRÃ

A partir das diretrizes descritas por Clarissa Franzoi Dri e Letícia Albuquerque (2012), no projeto de formação do grupo, o Oirã estruturou-se a partir de uma dupla constatação. De um lado, está a necessidade de uma reflexão sistemática, embasada e objetiva sobre as áreas e os mecanismos de cooperação postos em prática pelos estados latino-americanos. Trata-se de mapear as iniciativas de cooperação e analisar em profundidade, caso a caso, as origens, os fatores determinantes, as características e as consequências da cooperação. De outro lado, os rumos atuais do regionalismo na América Latina demandam novos enfoques analíticos. Para além das instituições, regras jurídicas e funcionamento da integração econômica, faz-se premente o estudo dos temas que são ou deveriam ser compartilhados por agentes públicos de países vizinhos. Trata-se de ultrapassar os limites administrativos e burocráticos dos processos de integração em curso e desvendar os conteúdos das iniciativas transnacionais. Se institucionalizada por meio de acordos internacionais ou normas vinculadas a blocos regionais, a cooperação pode dar ensejo à construção de políticas públicas regionais. Nesse caso, pode-se mais facilmente avaliar as implicações práticas do regionalismo na vida cotidiana das populações e a correspondência dos projetos regionais às demandas sociais das localidades envolvidas no processo. As pesquisas desenvolvidas pelo Grupo tiveram o objetivo comum de investigar em que medida e em quais campos os instrumentos de cooperação tornam-se, ou tem potencial para tornarem-se, políticas regionais sistemáticas. Nesse sentido, os processos regionais formais estão incluídos nas pesquisas, mas não as limitam. As investigações levaram em conta os mecanismos estabelecidos pelo MERCOSUL, Comunidade Andina, Unasul e Celac no fomento à cooperação. No entanto, elas não se resumiram a esses procedimentos formais e buscaram desvendar outros canais de interação a partir do contato com atores sociais, políticos e econômicos³.

2.1 COOPERAÇÃO

Não há um conceito unânime para “cooperação” nas ciências sociais, tendo em vista seu caráter multifacetado e polivalente. No âmbito das relações internacionais, a cooperação é frequentemente associada à redução da anarquia (BATTISTELLA, 2003) e à regulação de determinadas matérias entendidas como regimes internacionais (KRASNER, 1983). No caso

³ Dri, Clarissa; Albuquerque, Letícia. *Projeto Pedro e o Capitão*. Oirã: Grupo de Pesquisa e Extensão em Cooperação Regional. UFSC, Florianópolis, 2012. Mimeografado.

do Brasil, a cooperação é coordenada pela Agência Brasileira de Cooperação, que a define como um importante instrumento de desenvolvimento, auxiliando um país a promover mudanças estruturais nos seus sistemas produtivos, como forma de superar restrições que tolhem seu natural crescimento. Os programas implementados sob sua égide permitem transferir conhecimentos e experiências de sucesso e sofisticados equipamentos, contribuindo assim para capacitar recursos humanos e fortalecer instituições do país receptor possibilitando saltos qualitativos de caráter duradouro. Cooperação internacional foi entendida, nesse grupo de pesquisa, como as relações entre atores internacionais destinadas à elaboração de planos de ação conjuntos visando à paz e o desenvolvimento. Analogamente, cooperação regional é a cooperação internacional que se verifica em uma mesma região geográfica, continental ou subcontinental⁴.

A cooperação internacional floresceu de modo sistemático a partir da Segunda Guerra Mundial. As necessidades de restabelecer a economia e reconstruir a Europa levaram à criação de um sistema de instituições internacionais que, progressivamente, passaram também a dedicar-se aos temas de interesse das nações subdesenvolvidas (SANTOS; CARRION, 2011). A noção de desenvolvimento sucede, assim, a de reconstrução no âmbito da cooperação internacional. O Brasil, assim como os demais países latino-americanos, beneficiou-se desde o início dos diversos programas de ajuda ao desenvolvimento executados pelos organismos internacionais⁵.

2.2 REGIONALISMO

A definição de políticas públicas está vinculada às intervenções de uma autoridade investida de poder público e de legitimidade governamental sobre um campo específico da sociedade ou do território. A análise de políticas públicas trata dos resultados produzidos por um sistema político, o que ultrapassa as discussões sobre a origem do Estado e sobre os atores e estruturas políticas. Concretamente, as políticas públicas tomam a forma de programas específicos geridos por uma autoridade governamental. Procurando compreender esse fenômeno, a ciência pode interrogar-se sobre as razões da priorização de certos temas e sobre os meios escolhidos para a execução do programa. Pode também inventariar os atos e não atos

⁴ Dri, Clarissa; Albuquerque, Leticia. *Projeto Pedro e o Capitão*. Oirã: Grupo de Pesquisa e Extensão em Cooperação Regional. UFSC, Florianópolis, 2012. Mimeografado.

⁵ Dri, Clarissa; Albuquerque, Leticia. *Projeto Pedro e o Capitão*. Oirã: Grupo de Pesquisa e Extensão em Cooperação Regional. UFSC, Florianópolis, 2012. Mimeografado.

do governo na elaboração da política, buscando identificar os recursos disponíveis e as condições de sua aplicação. Os atores governamentais e não governamentais participantes e a avaliação pelos receptores são também importantes elementos de análise⁶.

2.3 COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE

Foi criada em 2012 a Comissão Nacional da Verdade no Brasil, que objetiva reunir e divulgar documentos e informações a respeito das práticas do estado brasileiro durante a ditadura. Dentre as diretrizes da comissão destacam-se o processo de esclarecimento de fatos ocorridos no período de ditadura militar e a reativação e construção de uma memória histórica. Também nesse ano foi sancionada a lei de acesso à informação, pela qual o período de reserva dos documentos públicos foi limitado e os documentos relativos a direitos humanos não podem mais ser classificados como secretos.

No Uruguai, na Argentina e no Chile, já existem leis que permitem a punição criminal dos agentes de estado responsáveis por práticas de violência. No Brasil, foram retomadas em 2012, as ações penais iniciadas nos anos 80, apesar da negativa do Supremo Tribunal Federal em revisar a lei de anistia em 2011. Sobre o Brasil também pesa uma condenação na Corte Interamericana de Direitos Humanos de 2010, que determina que o estado proceda a uma série de medidas com relação à morte e ao desaparecimento de militantes políticos na região do rio Araguaia nos anos 1970, inclusive a investigação criminal dos responsáveis.

2.4 OBJETIVOS DO GRUPO OIRÃ

Os objetivos que movem estas ações estruturam-se na difusão do debate sobre processos brasileiros e sul-americanos de justiça de transição e consolidação da democracia. As pesquisas incluíram ainda temas ligados à cooperação ambiental, agrária, educativa, judicial, migratória, trabalhista, proteção dos direitos humanos, justiça de transição, questões de gênero, combate ao crime organizado e à corrupção, política sobre drogas entre outros assuntos políticos e sociais de interesse dos membros do grupo.

⁶ Dri, Clarissa; Albuquerque, Leticia. *Projeto Pedro e o Capitão*. Oirã: Grupo de Pesquisa e Extensão em Cooperação Regional. UFSC, Florianópolis, 2012. Mimeografado.

2.4.1 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Entre os objetivos específicos destacam-se:

- Fomentar o estudo sobre a cooperação regional na Universidade Federal de Santa Catarina e nas instituições parceiras.
 - Desenvolver atividades de extensão universitária vinculando os resultados das pesquisas às demandas sociais.
 - Conhecer e sistematizar os temas sensíveis à realidade sul-americana que estão presentes ou ausentes das iniciativas de cooperação em curso.
 - Subsidiar, com dados técnicos e interpretações teóricas, os debates sobre os rumos do regionalismo sul-americano.
 - Estimular o desenvolvimento de pesquisa social empírica, qualitativa e quantitativa.
 - Contribuir para a formação de profissionais com conhecimento da realidade social sul-americana.
 - Embasar a construção de disciplinas sobre cooperação e regionalismo para cursos de graduação e pós-graduação.
 - Realizar reuniões semanais para discutir as pesquisas em andamento e as atividades Programadas.
 - Realizar oficinas, seminários e debates periódicos com especialistas e operadores a fim de subsidiar as atividades de investigação e extensão e compartilhar com o público interessado as informações relativas aos projetos.
 - Divulgar o andamento e os resultados das pesquisas e das atividades extensionistas em publicações acadêmicas e na mídia.

2.5 METODOLOGIA

O Oirã realiza reuniões de trabalho semanais com a finalidade de discutir as referências teóricas e a condução das pesquisas dos membros do grupo. As reuniões também incluíram a preparação das atividades de extensão, bem como a organização de seminários, debates, manifestações artísticas e outras intervenções. O trabalho foi desenvolvido com base na pesquisa exploratória de conhecimento a partir de bases textuais. O processo aconteceu em quatro etapas:

Etapa 1: Desenvolvimento de um cronograma de análise de leitura e discussão de textos referentes ao tema paralelamente ao trabalho de tradução da peça. Proposição da adaptação do texto e início do processo de ensaio.

Etapa 2: Processo de montagem da peça e a definição de objetos cênicos, figurinos, iluminação e trilha sonora. Apresentação de análises dos textos pelos membros do grupo aliadas ao processo de ensaio.

Etapa 3: Contato com as escolas e definição da agenda de apresentações e debates.

Etapa 4: Apresentações da peça e execução dos debates nas escolas. Entrega e apresentação das pesquisas para os membros do grupo.

3. PROCESSO CRIATIVO

3.1 A OBRA

A partir do primeiro contato com o texto de Mario Benedetti iniciou-se o estudo sobre quais contextos históricos e políticos, vividos pelo autor, o influenciaram na temática da obra. Poeta, romancista, dramaturgo, contista e crítico, Mario Benedetti fundou em 1971, no Uruguai, juntamente com membros do Movimento de Liberação Nacional - Tupamaros, o Movimento de Independentes 26 de Março, grupo que passou a fazer parte da coalizão de esquerdas denominada Frente Ampla. Benedetti vivenciou o período no qual o Uruguai sofreu o golpe de estado em 27 de junho de 1973, obrigando-o a renunciar ao cargo de diretor do Departamento de Literatura Hispano-Americana da Faculdade de Humanidades e Ciência em Montevideú, partindo para o exílio, que durou em torno de dez anos. Passou por Cuba, Peru e Espanha, retornando ao Uruguai somente em 1983. Pertencente à chamada “geração de 45”, conquistou inúmeros prêmios e honrarias em sua carreira.

Aspectos relevantes da obra *Pedro y el Capitán*, sua terceira obra dramática de teatro, são descritos no prólogo da peça de quatro atos, que são intermediados por sessões de tortura. Em cada ato transcreve-se o interrogatório a que Pedro se submete, servindo como trégua das sessões de tortura. O personagem Pedro expressa a personificação de milhares de lutadores políticos, sustentando uma atitude digna através da construção de suas próprias técnicas de defesa, construindo uma realidade metafórica de que um morto não é capaz de delatar seus companheiros e sua causa. Há um cruzamento de processos no texto, em que a figura militar passa a ser transformada em símbolo de desumanidade, e o preso político, de pessoa comum à mártir consciente. Em uma atmosfera realista, a verdadeira tensão dramática não se dá no diálogo, e sim, na complexidade da estrutura psicológica do personagem Capitão. Pedro é simplesmente um preso político, e não representa um setor específico da esquerda, e sim todo um espectro de setores de oposição que, de algum modo, humilha seu opressor vencendo-o enquanto agoniza. Cada um dos quatro atos termina com um *no*. “Temos que recuperar a objetividade, como uma das formas de recuperar a verdade, e temos que recuperar a verdade como uma das formas de merecer a vitória”. (BENEDETTI, 1979).

3.2 TRADUÇÃO E ADAPTAÇÃO

A tradução do texto foi realizada num processo colaborativo dos integrantes do grupo. Dividiram-se as quatro partes do texto para quatro grupos de tradutores, que livre e simultaneamente, explanaram suas dúvidas com todos do grupo, promovendo os primeiros passos na construção de um espírito de coletividade essencial para qualquer grupo de pesquisa.

O processo de adaptação foi elaborado por mim, diretor artístico do grupo. No texto adaptado, optei por excluir todas as rubricas porque acreditei que isso levaria a um maior desprendimento do texto, ampliando a participação criativa dos atores. No texto original, de 88 páginas, há um longo diálogo de apenas dois personagens. Na adaptação incluí mais quatro personagens, quatro soldados. Os soldados 01, 02, 03, e 04 interagem na adaptação da peça como sombras, ecos da consciência de Capitão e executam as torturas fisicamente, elemento que não aparece no texto original. Alguns trechos das falas de Capitão foram distribuídos para os soldados, que também desempenharam o papel de auxiliares do personagem. A decupagem do texto seguiu uma ordem que a partir do momento em que se finalizava a adaptação de um ato do texto original, experimentava-se a adaptação em cena. Caso a construção da cena fosse satisfatória, seguia-se para o próximo ato. O tempo de peça foi planejado para que ocupasse um período de 30 a 45 minutos, que é geralmente o tempo de uma aula da rede pública de ensino. O texto final ficou com 13 páginas e os quatro atos originais transformaram-se em três partes, com três sessões de tortura intercaladas.

Abaixo segue o texto adaptado com a seguinte legenda: P - Pedro, C - Capitão, 01 02,03 e 04 - Soldados e T - Todos os soldados.

Parte 1.

1ª Sessão: Captura e espancamento.

C - Este é o Pedro. Parece que já apanhou um pouco.

01 - Não precisa ter medo.

02 - Não abriu o bico? Não falou nada e está se sentindo bem por isso.

03 - Acontece na primeira sessão, depois vira masoquismo.

04 - Eu também não falaria.

T - Puxa a ficha!

C - Ah... Tem esposa, filho, casa própria e um emprego. Você me parece um cara normal, um bancário eu diria.

Então como que você não acredita na propriedade privada?

Que revolucionário é esse, hein, Pedro? Ou você prefere que eu te chame de Rômulo?

Então, analisando o seu caso, posso te dar uma opção:

01- Fala o quanto antes e assim a gente não perde tempo e entrega tudo sobre Gabriel, Rose, Helena e Fernando. Veja, queríamos vinte nomes, mas como somos generosos pedimos apenas quatro.

02 - Se você concordar, confirmamos se as informações são verdadeiras e te deixamos preso só por um tempo, para que ninguém suspeite.

03 - Quebra de sigilo telefônico do grupo forjado para justificar o ataque e as prisões dos elementos, manipulando a mídia e a opinião pública e dando todo o mérito à nossa investigação.

04 - Por fim, mente para os colegas que foi solto por que era inocente.

C - Não te dá água na boca voltar para casa como um herói, para os braços de Beatriz e da criança? Nunca gostei de falar com um saco de pano! É melhor nos vermos cara a cara, não?

P - Sim!

C - Caramba! Primeira sílaba. Toda uma concessão. Parabéns!

P - Quero esclarecer que o fato de você não participar diretamente na minha tortura não garante que eu te odeie menos.

C - Está bem. Eu gosto de jogo limpo.

P - Não, você não gosta. Mas não importa. Quero dizer também que com o capuz não abri a boca porque tenho um mínimo de dignidade e que não estou disposto a renuncia-la.

01 - Isso de ódio, por que disse isso?

P - Por que eu disse?

C - Sim, pude compreender o que você sente. Mas não pude compreender porque me disse isso assim, descaradamente. Aqui eu estou por cima, e você está por baixo. Esqueceu?

P - Não, não me esqueci.

03 - Eu mostro ódio, gero ódio?

P – Sim, claro.

C - Vou avisar que não vou entrar nesse jogo. Sou cristão, mas não costumo dar a outra face.

P - O que disse?

04 - Digo, mando e os outros cumprem. O que você acha?

P - Eu sei. Talvez eu saiba mais de você do que você de mim.

C - Não me diga!

P - Digo sim. Em sua ânsia de sugar tudo o que eu sei e o que eu não sei você não percebeu que mostra quem você é.

T - E como eu sou?

C - Parece que eu te perguntei como eu sou!

P - Sim, eu sei. Mas é absurdo. Me prende, faz com que me arrebetem e ainda por cima quer que eu te sirva de analista. Isso não!

C - Depois de tudo, imagino como sou.

P - Então estou de acordo com esse autodiagnóstico.

04 - E se eu me achar nobre e digno?

P - Sabe? Você também é um torturador. Não pode se achar nobre e digno.

C – Calado!

P - Como? Não queria que eu falasse? E agora que resolvo falar...

03 – Cala a boca!

P - Está bem.

02 - Depois de tudo, não me considero nobre ou digno. Mas quem se importa com minha nobreza e minha dignidade? Hein? Quem?

P - Deveria te importar.

C - Isto também está nas instruções? Estabelecer uma distância saudável com o interrogador?

P - É você quem estabelece a distância. Como pode haver comunicação, aproximação, diálogo entre um torturado e seu torturador?

C - Eu nem sequer te toquei.

P - Sim, já sei: aqui você é o bom. Mas há aqui bons e maus? Você não seria como o monstro que me afoga, como a besta que me aplica o choque elétrico? A mesma engrenagem, a mesma máquina! Por acaso você mesmo pode crer que exista diferença?

01 - Agora você está passando de insolente.

P - Então volto a me calar.

01 - E não quer me perguntar nada?

P - Perguntar o que?

C - Sim, você perguntar.

P - O que é isso? Uma nova técnica?

02 - Na melhor das hipóteses.

P - Bem, vou te perguntar. Tem família?

C - Por que te importa?

P - Isso não me importa. Mas, se tiver uma deve importa a você.

03 - Está me ameaçando?

P - Isso se chama deformação profissional! Vocês, quando se recordam da família de alguém é sempre para ameaçar.

C - E então para que quer saber?

P - Deve ser terrível para você, depois de interrogar um torturado, dar um beijo na sua mulher ou no filho, se é que tem algum.

04 - Vai falar então? Entrega de uma vez! Fernando! Helena! Rose! Gabriel!

P - Não gostou da parte da família, não é? Primeiro: isto significa que tem uma. Segundo: que não é tão insensível.

C - Pedro.

P - Estou falando, não estou?

C - Sabe a que me refiro.

P - Capitão, não tire conclusões precipitadas.

C - Mas por quê? Por quê? Não percebe cretino, de que estão te usando? Não se dá conta de que outros dão as ideias e tu põe a cara para bater?

P - Essa frase é ótima. De onde tirou? Inclusive, às vezes, pode estar certa.

04 - E então?

P - Então, nada. O que importa não é a omissão do indivíduo...

T -... E sim a vontade do coletivo. Parágrafo sete, inciso A, da declaração interna que vocês aprovaram em agosto.

P - E se conhecem a declaração de agosto, para que toda esta farsa?

03 - Uma coisa é a declaração, e outra é você.

P - Ou seja, temos um delator.

C - Por que não? O que esperava?

P - E por que ele não disse tudo?

02 - Diga-me, sabe o que te espera?

P - Posso imaginar.

C - Talvez seja muito pior do que imagina. Diariamente fazemos progressos.

P - O que imagino sempre é pior.

01 - Mas o que és? Um suicida?

P - Nada disso. Eu gosto de viver.

01 - Viver aprisionado?

P - Não, simplesmente viver.

C - Ofereço-lhe que continue a viver, simplesmente.

P - Não, simplesmente não. Você me oferece viver como um morto. Mas, prefiro morrer como um vivo.

C - Frases, chavões, clichês.

P - Eu a disse de propósito. Pensei que ia gostar. Vocês, quando fazem um discurso, falam tão enfaticamente.

02 - Voltando à família. Sim, tenho uma mulher e um casal de filhos. O menino tem sete anos, a menina, cinco. É verdade que às vezes, quando chego do trabalho, é difícil enfrentá-los. Aqui não torturo, mas ouço muitos gritos, gemidos devastadores, bramidos de desespero.

03 - Às vezes chego com os nervos destroçados. Minhas mãos tremem. Não sirvo muito para este trabalho, mas estou aprisionado. E então só encontro uma justificativa para o que faço: conseguir a informação do preso.

04 - Conseguir que nos dê a informação da qual precisamos. É claro que sempre prefiro que fale sem que ninguém o toque. Mas assim não dá, não acontece nada. Quando conseguimos algo, sempre é com tortura.

C - Porque só assim me sentirei bem perante minha mulher e filhos. Só me sentirei bem, se cumprir minha função. Se alcançar meu objetivo. Pois do contrário, serei efetivamente um cruel, um sádico, desumano, porque darei ordens para torturar sem sentido. E isso é uma merda que não suporto.

P - Algo mais?

Parte 2.

2ª Sessão: Afogamento.

C - Pedro! Do que está rindo?

P - Me chamo Rômulo.

C - Não, teu nome é Pedro.

P - Rômulo, pseudônimo Pedro.

C - Não me confunda. Pedro, pseudônimo Rômulo.

P - Que nada.

C - O quê?

P - Nada, não tenho nome nem pseudônimo. Nada.

C - Pedro.

P - Pedro Nada. Nada é meu sobrenome materno. O senhor está utilizando o gravador?
E o meu sobrenome paterno é Mais. Ou seja, Pedro Nada Mais.

C - O que há contigo?

P - Nada de importante. Estou morto. Adeus.

C - Está vivo. E pode estar mais vivo ainda.

P - O senhor está errado Capitão. Estou morto. Estamos em meu velório.

C - Não seja tão delirante. Comigo esse teatro não funciona.

P - Não é teatro Capitão. Estou morto. Não sabe a tranquilidade que me veio quando soube que estava morto. Não me importa porque eu morri e isso dá uma grande alegria. Você não vê como estou contente?

C - É o primeiro morto que fala como um papagaio. Mas e a dor?

P - É verdade, e a dor. Como é importante a dor quando se está vivo. Mas a dor significa quase nada quando a gente está morto.

C - Você não está morto! Mas talvez esteja louco.

P - Louco, porém, morto.

P - Quero solucionar o mistério de como um homem mesmo não sendo louco, torna-se torturador. Perceba que estou morto, ou seja, que não vou contar a ninguém. É só para mim.

C - Eu não sou um torturador.

P - Não?

C - Já expliquei.

P - Mas para mim pouco importa a tua explicação. Me conta como isso aconteceu. Trauma infantil? Convicção profunda? Alienação passageira? Preparação em Agulhas Negras?

C - Bem, sou anticomunista.

P - Claro, eu imagino. Mas no mundo há milhões de anticomunistas que não são torturadores. O Papa, por exemplo.

C - Nem todos se realizam profissionalmente.

P - Tá certo, nem todos se realizam. Mas você, como se realizou?

C - É uma longa história. Nenhum trauma infantil. Nem todo o mal que acontece na vida é devido à traumas de infância. Mas, a uma pequena mudança depois de outra pequena mudança.

P - Sempre é tarde quando a sorte é ruim.

C - As primeiras torturas são horríveis, quase sempre vomitava. Mas na madrugada que você deixa de vomitar, aí sim está perdido. Porque quatro ou cinco madrugadas depois a gente começa a se divertir. Você não vai acreditar.

P - Eu acredito em tudo, não se preocupe.

C - É por isso que não posso voltar atrás, é por isso que não posso ceder. É por isso que tenho que fazer você falar. Já trilhei muito por esse caminho. Compreende agora? Compreende por que vai ter que falar?

P - Compreendo o que você quer que eu entenda.

C - Então fala!

P - Quer que eu te diga uma coisa? Essa é a vantagem que tem o não. Sempre é não e nada mais que não. Ouviu bem Capitão? Não! Ouviu Capitão? Não! Me ouviu Capitão? Não!

Parte 3.

3ª Sessão: Choque Elétrico.

C - Dessa vez te arrebetaram, hein Pedro!

P - Pior se já estivesse morto.

01 - Parece que chegou o momento de falar.

P - Capitão, Capitão.

C - O quê?

P - O senhor nunca fala sozinho?

02 - Não.

P - Eu falo sozinho.

03 - E por que isso?

P - Falo sozinho porque faz três meses que estou incomunicável.

C - Como? Você conversa comigo.

P - Isso não é conversar.

04 - E o que é?

P - Não me refiro a falar com o inimigo. Quero falar com um companheiro, com um irmão.

C - Não.

P - Capitão, Capitão! Anote. Isso é um ensaio de como se fala sozinho. Veja Cristina...

C - Beatriz! O nome da sua mulher é Beatriz!

P - Veja, Cristina, estou perdido. E sei que você, esteja onde estiver, também está perdida. Mas estou morto e você, ao contrário, está viva. Aguento tudo, tudo, menos uma coisa: não ter a sua mão. Se antes de partir me dessem um último pedido, seria esse: Te dar as mãos por alguns minutos. Estamos juntos Cristina...

01 - Beatriz!

P - Porque seria a única forma de dizer que confio em você, seria a única forma de saber que confia em mim Cristina...

02 - Beatriz!

P - Lembra daquela noite de junho quando fomos às ruas e nossas mãos se encontraram no meio da manifestação. Nossos olhares seguiram a mesma direção e essa é a minha melhor lembrança, Cristina...

03 – O que acontece agora?

P - Não sente às vezes que flutua?

04 - Francamente, não.

P - Claro, não está morto.

01 - E você também não, mesmo que esteja fazendo esforços notáveis para isso.

P - Pois eu às vezes flutuo. E é lindo flutuar. Então, vou até a praia e vejo casais de jovens por um instante, depois somem por que agora estão lutando contra vocês ou estão presos, escondidos e no exílio.

C - E se eu te dissesse que não posso abandonar isso, você me diria que é natural? Se não deixo esse trabalho é por que tenho medo. Podem fazer comigo o mesmo que estão fazendo com você.

02 - A nossa crueldade nunca é gratuita. Não precisamos mais de quatro nomes. Nos dê apenas um!

03 - Você é um homem sensível. Você é capaz de gostar das pessoas, de sofrer pelas pessoas, e de morrer pelas pessoas. Pedro, diga um nome e um sobrenome!

P - Não, Capitão!

04 - E se eu pedir a Rômulo?

P - Não, Coronel.

01 - Então não vamos a lugar nenhum. Estamos enterrados aqui.

P - É isso. Estou enterrado, claro, por que estou morto. Como se chama sua esposa Capitão?

02 - Pedro, temos pouco tempo, muito pouco tempo. Pedro, isto é um súplica de um homem abatido. Você não é desumano.

P - Como se chama sua esposa, Capitão?

C - De que te importa?

P - Eu sei que se chama Inês.

03 - De onde você tirou isso?

P - Já lhe disse que sei mais de você do que você de mim.

04 - Aonde quer chegar?

P - Na minha morte Capitão, na minha morte.

01 - O que ganha em não falar? Que o arreentem?

P - Ou que parem de me arreentem.

02 - Não se engane. Não vão deixar.

P - Sua esposa sabe exatamente em que consiste seu trabalho?

C - Talvez imagine.

P - E também quero ajudar para que teus filhos não te odeiem.

C - Meus filhos não me odeiam!

P - Ainda não, é claro. Mas te odiarão. Por acaso não vão à escola?

C - Só o menino.

P - Mas a menina irá em seguida. E seus coleguinhas falarão entre si sobre de quem eles são filhos. É lógico. E a partir dessa revelação começarão a odiá-lo e nunca o perdoarão.

C - Não fantasie. Não morreu ainda.

P - Ah, sim, falando de Inês e do casalsinho...

C - Basta disso! Sei que Inês e as crianças podem um dia chegar a me odiar pelo o que faço, mas, se você não me der às informações que preciso, não terei nenhuma justificativa plausível.

P - Capitão, por que não me mata?

C - Você está louco! E quer me enlouquecer!

P - Por que não me mata Capitão? Seria em defesa própria, te prometo. Coragem Capitão! Você tem a oportunidade de fazer a boa ação do dia.

03 - Cale a boca!

P - Cansei de tanto silêncio. Além do mais, você é o interlocutor ideal.

C - Eu?

P - Sim, por que tem peso na consciência. O que acha capitão? Ou coronel.

04 - Coronel?

P - É muito estimulante saber que o inimigo tem peso na consciência. Porque tudo isso que eu disse, de você não ter nascido carrasco, tudo isso não conta nada. Trabalhou de torturador durante muito tempo, em um passado não tão distante. Conhecemos você Capitão. Ou seja, vocês deveriam fazer os capuzes mais grossos. Sempre há alguém que vê alguém. E eu, por exemplo, não conheço só o nome de sua mulher. Também sei o seu. E até o seu apelido.

01 - Está louco! Nós não temos apelidos.

P - Tem sim. Só que o seu apelido não é um nome, é um cargo. Teu apelido é um cargo de Capitão. E você é coronel. É coronel Capitão! Das duas uma, ou nos tratamos de Rômulo e Capitão, ou nos tratamos de Coronel e Pedro.

C - Sabe de uma coisa? Você é mais cruel que do eu. Então, e se eu pedir para o Pedro, e se eu suplicar para Pedro? Ajoelho-me diante de Pedro! Apelo não ao nome clandestino, e sim ao homem.

P - Não!

02 – Você já se comportou como um herói. Ninguém vai ser tão desumano para reprová-lo. Fale o nome agora!

C – Você é cruel.

P - Por quê? Por que te aplico o mesmo tratamento? Eu não tenho nada. Exceto minha recusa.

03 - Fale o nome agora!

P - Nunca!

04 - Fale!

P - Não!

C - Pedro, você está morto. E eu também.

P – Eu não. Coronel.

3.3 PROCESSOS DE ENSAIO

Já no início do processo, com a perspectiva de que seria um projeto artístico teatral não convencional, por trabalhar com não atores, buscaram-se referências teóricas nesse primeiro momento de autores com escritos específicos de experiências práticas. O Teatro-Imagem de Augusto Boal expressa como método o uso da imagem como disparador de ação. “A assim chamada *imagem de transição* tinha por objetivo ajudar os participantes a pensar com imagens, a debater um problema sem o uso da palavra, usando apenas seus próprios corpos (posições corporais, expressões fisionômicas, distâncias e proximidades etc.) e objetos” (BOAL, 2012). No primeiro contato com a rotina de ensaios, vislumbrou-se a sensação imagética de um senso comum do tema em estudo, o que gerava um estímulo nos seus corpos que remetiam a estátuas. A partir deste momento foram postos em prática exercícios sobre imagens de transição. Houve um rodízio para aprovações de uma sucessão de montagens de estátuas, uma após a outra, até que o grupo decidiu qual agradava a todos. Enquanto Boal pretendia a transformação do público de suas apresentações em espect-atores, no contexto de Pedro e o Capitão, um recurso análogo foi usado durante o processo de ensaios para o engajamento do elenco com o material dramaturgico.

Pede-se que os espect-atores esculpam como escultores um grupo de estátuas, isto é, imagens formadas pelos corpos dos outros participantes e por objetos encontrados no local, que mostrem visualmente um pensamento coletivo, uma opinião generalizada, sobre um tema dado. Por exemplo: na França, o desemprego; em Portugal, a família; na Suécia, a opressão sexual masculina e feminina. Um após outro, os espect-atores mostram suas estátuas. Um primeiro vai à frente e constrói sua imagem: se o público não estiver de acordo, um segundo espect-ator refará as estátuas de outra forma. Se o público ainda não concordar, outros espect-atores poderão modificar, em parte, a estátua-base (inicial), ou completa-la, ou fazer outra completamente diferente, que será trabalhada por outros participantes. Quando finalmente houver um consenso, temos então a imagem real, que é sempre a representação de uma opressão. (BOAL, 2012, p. 25; 26).

À medida que o grupo aprimorava e fortalecia suas relações interpessoais, os resultados dos exercícios e dos jogos iniciais mostraram-se como condutores de novas possibilidades. Joseph Beuys arguia que o conceito de escultura pode ser estendido ao subjetivo, de como um indivíduo desencadeia suas lógicas de pensamento, como esse indivíduo expressa e compõe em palavras os seus pensamentos e como ele molda o mundo em que vive, talhando, sua escultura social. (BEUYS, Joseph *apud* LEHMANN, 2002). Em um processo cooperativo de construção da cena, todo esse material humano se pôs a serviço

de um ideal, criando uma força produtiva multifacetada, que apesar de vital e pulsante, ainda buscava o amadurecimento de sua identidade.

(Figura 1) - Primeiros processos de criação - Reconhecimento do outro e do espaço. Abril de 2013.



Foto: Clarissa Dri

Em um grupo de doze atores, divididos em dois elencos, os processos de organização foram de máximo dinamismo, promovendo no grupo um empenho nas distribuições de ações e na execução das tarefas. Os ensaios ocorreram de abril a julho de 2013. Para o personagem Pedro, foram escalados Tiago Mocellin e Luíza Helena Virgílio. Para o personagem Capitão, Marina Andrade e Rafael Torquato Cruz. Os soldados 01: Matheus Bernardes e Eveline Teles. Os soldados 02: Andressa Molinari e Deborah Napoli Abud. Os soldados 03: Tamara Traldi e Isabel Bastos. Os soldados 04: Elisa Espindola e Gabriel Dauer. Todos são alunos do curso de Relações Internacionais e cursam diferentes fases da graduação. Visando cumplicidade como valor de grupo, esforços foram dirigidos na concepção de objetos cênicos, da iluminação, sonorização e do figurino. Todos estes elementos foram objetos de experimentações e os resultados debatidos com o grupo.

Nestes momentos houve uma aproximação importante dos agentes com o universo artístico-teatral, proporcionando o crescimento da disponibilidade com o fazer e a formatação

de uma identidade mais palpável. Descartando as propostas que não funcionavam, introduzi gradativamente os elementos que acreditava serem os mais apropriados. O figurino de Pedro foi locado no setor específico do Curso de Artes Cênicas e os figurinos dos outros personagens foram compostos por acervos pessoais do elenco. A iluminação foi feita por lanternas e pela própria luz do local de apresentação. A trilha sonora da peça é essencialmente latina, composta por um Candombe, ritmo integrante da cultura uruguaia desde o século XVIII, pelo 1º Movimento - Prelúdio Bachianas nº 4 de Heitor Villa-Lobos e pela música Libertango, Astor Piazzolla, 1974. Como objetos cênicos, tínhamos também uma máquina de choque manual e uma bacia de alumínio.

Formulada para acontecer em salas de aula, centros sociais e outros espaços de pesquisa, a peça tem flexibilidade para ocupar os espaços de forma inédita a cada apresentação. O seu caráter itinerante fez com que soluções técnicas e aparatos cênicos fossem concebidos no intuito de facilitar a portabilidade e a instalação da cena.

(Figura 2) - Contextualização histórica da cena e atualização da linguagem. Maio de 2013.



Foto: Clarissa Dri.

3.4 DESAFIOS DA DIREÇÃO ARTÍSTICA

Passado o primeiro momento de familiarização dos alunos com o universo do fazer teatral, houve então a necessidade de um agente, um direcionador que harmonizasse essas forças criativas individuais, transformando as subjetividades propostas pelos agora atores, em objetividades cênicas. Isso ocorreu pelo fato de que a partir do momento em que os atores se sentiram mais a vontade para contribuir com a concepção artística, ocorreu um excesso de opiniões pessoais e ideias sobre o tema, ocasionando em alguns momentos o embate entre atores e diretor. Considerei isso um aspecto positivo, pois é intrínseco ao processo coletivo de criação da obra, porém, ficou clara para mim a necessidade de um maior posicionamento do diretor artístico do grupo. Antes enxergava a possibilidade de um processo bastante horizontal e desierarquizado na concepção artística, pois subentendia que flertaria com as premissas ideológicas do Oirã e contribuiria para a construção de uma identidade mais profunda. Então, percebi que minhas intervenções e decisões finais sobre a construção das cenas não degradava ou enfraquecia o que eu acreditava ser uma identidade coletiva, e sim, apenas precisava assumir maior responsabilidade sobre as decisões estéticas da cena.

Tínhamos prazos apertados e muito trabalho pela frente, pois só ensaiávamos uma vez por semana, durante uma hora e meia, num grupo de doze atores divididos em dois elencos. Argumentei que precisaríamos de mais um encontro semanal para conseguir montar a peça, mas não tive êxito, pois ocorria um choque de agendas pessoais dos envolvidos. Este fato me fez repensar a forma de como eu estava lidando com minhas expectativas. Percebi que estava projetando minhas ambições artísticas de forma equivocada e dando muito espaço a convicções pessoais, sobrecarregando os atores sem agir de forma prática. Entende-se aqui por “ambições artísticas”, minha vontade de explorar elementos do universo da performatividade. Queria transformar a peça no próprio debate, criando a atmosfera de um julgamento, talvez um tribunal, onde a plateia assumiria o papel de juiz, responsabilizando-se pela sentença. Pedro e Capitão seriam ambos réus e se defenderiam publicamente. Para isso acontecer, precisaria de um contato mais elaborado dos atores com o público, porém, não podia exigir dos atores a experiência necessária para melhor elaborar esse contato atores/público. Pelo menos não em tão pouco tempo. Situando-me nas possibilidades concretas do processo, retomei o trabalho com mais dinamismo e praticidade. Explorei as potencialidades de cada indivíduo nos ensaios, valorizando sempre a espontaneidade e estimulando ações orgânicas que, eventualmente, os atores demonstravam.

Com esse contato direto com as pessoas, virtude primordial do teatro, foi possível começar um trabalho de estímulo de ações orgânicas, acionando todos os níveis possíveis para os atores. O físico, o emocional, o intuitivo e o intelectual voltados para a busca de um envolvimento total nas experiências que o ambiente proporcionava. A luta também foi em muitos momentos contra o pudor que nutria o núcleo emocional dos atores, fator que gerava reservas e distanciamentos. O que é perfeitamente compreensível porque não estava trabalhando com pessoas que, profissionalmente, exercem a desmistificação do pudor, como fazem os atores profissionais. Como estratégia de resposta a essas dificuldades, assimilei as possibilidades cênicas propostas por eles, transformando-as em impulsos expressivos e manifestações deste espectro de nuances emocionais.

Através do jogo de cena e da exploração destes níveis, a liberdade começou a ser exercida no sentido de resignificação do plano intelectual, do real, aqui e agora, elevando-o há outro tempo/espço. Um tempo só nosso, construído por nós, artesões daquele espaço. Este fato possibilitou então uma maior entrega dos atores à concepção artística e uma maior aceitação das orientações do diretor. Neste momento houve um crescimento dos vínculos a que um grupo de pessoas está sujeito quando passa por esse tipo de experiência. Laços de amizade se formaram e contribuíram muito para a montagem da peça, sustentando uma dinâmica saudável e produtiva durante os ensaios.

Todas as pessoas são capazes de atuar no palco. Todas as pessoas são capazes de improvisar. As pessoas que desejarem são capazes de jogar e aprender a ter valor no palco. Aprendemos através da experiência, e ninguém ensina nada a ninguém. Isto é válido tanto para a criança que se movimenta inicialmente chutando o ar, engatinhando e depois andando, como para o cientista com suas equações. Se o ambiente permitir, pode-se aprender qualquer coisa, e se o indivíduo permitir, o ambiente lhe ensinará tudo o que ele tem para ensinar. “Talento” ou “falta de talento” tem muito pouco a ver com isso. (SPOLIN 2008, p.3).

(Figura 3) - Criações de cenas. Junho de 2013.



Foto: Clarissa Dri.

Alimentando os estímulos intelectuais com bases textuais científicas e referências de campos de conhecimentos humanos e sociais, buscaram-se matizes de escrituras sobre violação dos direitos humanos no Brasil e no Conesul. Luis Roniger, Mario Sznajder, John Dinges descrevem os processos de degradação do sentido de nação e a metódica aplicação da tortura pelo Dina, Dops e outras forças de segurança. Filmes e documentários também serviram como estímulo aos atores, como *Condor*, de Roberto Mader (2007) e *No*, de Pablo Larraín (2012).

A humilhação era total. Algemados numa cadeira de metal, nus e com os braços e as pernas abertas, com corrente elétrica nas partes mais íntimas e sensíveis de seus corpos, as vítimas perdiam o controle físico. Os esfíncteres se relaxavam, os músculos se contraíam em espasmos. Todo corpo estremecia e sacudia em ondas de acessos violentos. Enforcamentos, afogamentos, asfixias, surras, estupros e execuções falsas constituíam variações na rotina básica. Alguns prisioneiros eram atropelados por caminhões. Esse era o horror da vida real com suor, cheiros e gritos, ossos se quebrando e o jorro de todo tipo de efluxo humano. (DINGES, 2004, p.155)

(Figura 4) - Sessão de choque elétrico. Junho de 2013.



Foto: Clarissa Dri

3.5 RESULTADOS ESTÉTICOS

Por possuir uma vocação e um conjunto de características que a tornaram didática, por ser na sua essência amadora, a estética da peça teve o atributo do frescor constante. Isto favoreceu o fortalecimento do contato com o público, reduzindo o espaço simbólico entre palco e plateia, proporcionando uma maior recepção do público debatedor, um maior alcance das ressonâncias provocadas por esse corpo estranho em um habitat que não lhe é comum. Em disposição de semi-arena, quando executadas em salas de aula, as apresentações conseguiam quase uma plena equivalência, no sentido de não haver graus exorbitantes de superioridade do status de atores/emissores em relação ao de alunos/receptores. Mario Benedetti, (1979) defendia que a tortura como tema artístico se encaixava melhor na literatura e no cinema. Acreditava que no teatro a representação da tortura se convertia em uma agressão muito direta ao espectador e, em consequência, perdia muito de sua possibilidade reveladora. Em troca, quando o tema tortura tem uma presença marcante e é exposto de forma indireta, o espectador

mantém uma maior objetividade, essencial para julgar quaisquer processos de degradação do ser humano. (BENEDETTI, 1979, p. 8). Quando optei por representar as torturas de forma direta, executando-as perante o público, contrariando o conselho do autor, atribui às cenas de tortura a função de disparadoras do debate, que no contexto do Projeto Pedro e o Capitão, funcionariam como um vetor que direcionaria a reflexão após a peça. A decisão se mostrou coerente, pois já no início dos debates, o público atualizava o contexto e as definições de tortura para os muitos campos que ela se emprega, inclusive nas suas próprias realidades.

4. RECEPÇÃO

Para organizar a agenda de apresentações e estabelecer o contato com as escolas, elaboramos um *mailing*, obtido através da Secretaria de Educação do Estado de Santa Catarina, e enviamos através de correio eletrônico a proposta de apresentação da peça e as diretrizes do debate. Muitas apresentações também foram agendadas a partir de iniciativas dos integrantes do grupo, como o contato com a escola do bairro onde o membro reside e através de amigos professores da rede pública de ensino.

4.1 DEBATES

Elaborou-se um esquema em que moderadores iniciavam o debate apresentando o grupo e introduzindo o tema, modificando-se os moderadores em forma de rodízio a cada nova apresentação. Todos os membros do projeto poderiam participar fazendo perguntas e fomentando o debate. Tópicos centrais eram levantados com o público sobre o que é ditadura, o que foi a ditadura militar no Brasil e na América do Sul, quais as diferenças entre ditadura e democracia e o que houve nestes países durante os regimes. O primeiro momento é de contextualização do período brasileiro de 1964 a 1985 e de elucidação de conceitos como autoritarismo, limitação na liberdade de expressão, direitos humanos, ausências de eleições periódicas e violência de estado. Descrivíamos o panorama político internacional do período da Guerra Fria e os períodos em que outros países como Argentina, Uruguai, Chile, Paraguai e Peru também tiveram em sua história ditaduras militares. Também os seus modos de transição política e acontecimentos econômicos e sociais que fizeram parte do fim destes períodos em seus países. A reflexão sobre democracia foi dada como possibilidade de participação popular nas decisões políticas. Sobre direitos humanos e liberdade de expressão, questionou-se por que muitas pessoas foram presas, afastadas de suas famílias e perderam o emprego e por que a opinião política destas pessoas diferia das do regime. Na afirmação de que o corpo humano é inviolável e tortura é crime contra a humanidade, perguntávamos o que ainda caracteriza ações e se existem torturas no Brasil, e qual sua real finalidade, se é que cumpre alguma, na prevenção de crimes acompanhados por nós na sociedade. Vinculando o atual momento político do Brasil e do mundo, a intenção era provocar, instigar a reflexão

sobre a importância do respeito à liberdade de expressão e aos direitos humanos, enfatizando as premissas democráticas conquistadas até o momento na sociedade brasileira.

Algumas declarações do público durante os debates marcaram e pontuaram a real situação da consciência coletiva sobre o tema e classificaram o grau de conhecimentos históricos que envolvem nosso passado político.

“A ditadura militar começou em 1945.”

“A tortura continua até hoje, é só ver como a polícia trata os pobres.”

“Vocês já apresentaram esta peça nas delegacias? Deveriam.”

“A ditadura militar começou em 1875.”

“Os torturadores não podem ser julgados, mas isso não é justo.”

“O que acontece na bacia, no afogamento, está acontecendo hoje em dia.”

“Ele não queria entregar os amigos por uma questão de honra.”

“Hoje a tortura é mais psicológica.”

“Ainda hoje vemos crimes de estado em termos de desassistência.”

“As pessoas são alienadas socialmente.”

“Esse foi o holocausto brasileiro.”

“Minha família tem saudade da ditadura, minha mãe fala que naquele tempo não tinha bagunça, era muito melhor.”

“Na época, discordar do governo era crime.”

“Não é justo os dois lados serem perdoados.”

“A Rússia representava um estilo de economia diferente da dos Estados Unidos.”

“A partir do momento que acontece a tortura contigo, tudo muda, não dá para falar em perdoar.”

“A censura existe até hoje de outros modos, a própria população tende a censurar as pessoas.”

“Os dois morrem, morrem por dentro.”

"Entendi que o Pedro representa a democracia, a esposa dele, o povo, e o Capitão é a ditadura."

"A tortura é o que mais chama a atenção na peça."

"O que mais chama a atenção são as cenas tristes, a pessoa maltratada, ela não fez nada."

"O torturado fala que não está morto, significa que a luta não acabou."

"No final, quem é torturado é o Capitão."

"A ditadura começou em 1964 e terminou em 1985."

"No final o capitão morre, morre de outro jeito, é uma morte psicológica."

"No final, acontece com o capitão o que tinha acontecido com o Pedro no início."

"Fiquei com uma dúvida, se era um capitão e três militares, por que eles falavam como se fossem no lugar do capitão."

"Tem que ver os dois lados e analisar. O Pedro estava certo, o capitão estava errado, mas não tem como julgar o capitão sem ver pelo que ele passou."

"No final há uma reversão da situação do Pedro e do Capitão."

4.2 APRESENTAÇÕES

1. Leitura dramática do texto adaptado Pedro e o Capitão e palestra “À sombra das ditaduras: os desafios da democracia no Cone Sul” com a professora Deisy Ventura do Instituto de Relações Internacionais da Universidade de São Paulo. Auditório CSE-UFSC, 21/08/2013. Público: 150 pessoas.

(Figura 5) - Leitura dramática CSE. Agosto 2013.



Foto: Leticia Albuquerque

2. Univali de Balneário Camboriú, organizado pelo centro acadêmico do curso de Relações Internacionais. 26/08/2013. Público: 40 pessoas.
3. Escola de Educação Básica Porto do Rio Tavares - Pré-vestibular comunitário em Florianópolis. Houve neste dia a contextualização do regime chileno e do atentado ocorrido nos Estados Unidos por Jefferson Pecori Viana, mestrando em Relações Internacionais e voluntário no ensino do pré-vestibular. 11/09/2013. 02 apresentações. Público: 80 pessoas.

(Figura 6) - Escola Porto do Rio Tavares. Setembro 2013.



Foto: Jefferson Picori Viana

4. Colégio Municipal Maria Luiza de Melo, São José. 25/09/2013. Público: 60 pessoas.

(Figura 7) - Colégio Maria Luiza de Melo. Setembro 2013.



Foto: Junior Pozzatti

5. Colégio Municipal Maria Luiza de Melo, São José. 03/10/2013. Público: 80 pessoas.

(Figura 8) - Colégio Maria Luiza de Melo - II. Outubro 2013.



Foto: Clarissa Dri

6. Escola de Educação Básica Dr. Paulo Fontes, Santo Antônio de Lisboa, Florianópolis. 08/10/2013. 02 apresentações. Público: 60 pessoas.

(Figura 9) - Escola Dr. Paulo Fontes. Outubro 2013.



Foto: Leticia Albuquerque

(Figura 10) - Escola Dr. Paulo Fontes - II. Outubro 2013.



Foto: Leticia Albuquerque

7. Escola de Educação Básica Professora Laura Lima, Monte Verde, Florianópolis.
18/10/2013. Público: 40 pessoas.

(Figura 11) - Escola Professora Laura Lima. Outubro 2013.



Fotos: Leticia Albuquerque

8. 12ª SEPEX 2013 - Universidade Federal de Santa Catarina. Mini-curso “Ditadura e democracia no Cone Sul: a difícil transição.” 23/10/2013. Público: 20 pessoas.

(Figura 12) - Explicando processo de montagem após a apresentação da peça. Outubro 2013.

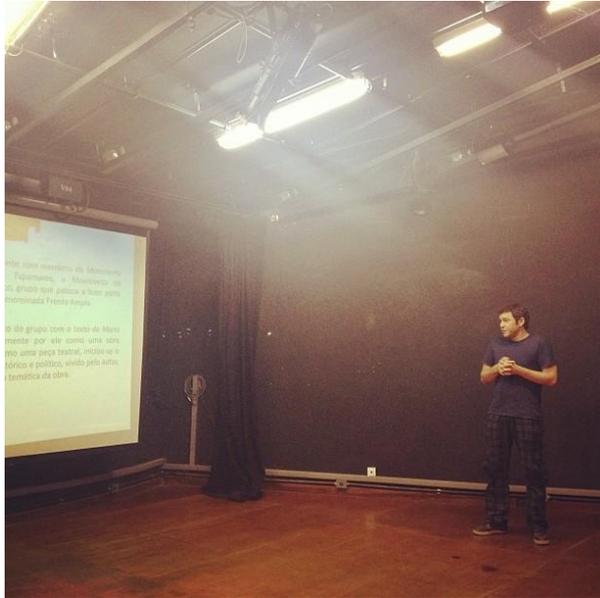


Foto: Leticia Albuquerque

9. Escola de Educação Básica Dom Jaime de Barros Câmara, Ribeirão da Ilha, Florianópolis. 30/10/2013. Público: 90 pessoas.

(Figura 13) - Escola Dom Jaime. Outubro 2013.



Foto: Clarissa Dri

10. Escola de Educação Básica Dom Jaime de Barros Câmara, Ribeirão da Ilha, Florianópolis. 04/11/2013. Público: 50 pessoas.

(Figura 14) - Escola Dom Jaime. Novembro 2013.



Foto: Clarissa Dri

Total de público atingido: 670 pessoas.

4.3 RELATOS DOS ATORES DO GRUPO

Nome: Deborah Napoli Abud. Idade: 21 anos. Personagem: Soldado 02.

Para mim foi bem interessante, pois já fiz aulas de teatro antes e sempre gostei muito desse tema. Na verdade o principal motivo que me fez entrar no OIRÃ foi o projeto de extensão. Então a montagem teatral foi a minha parte favorita, pois assim posso ter essa uma hora por semana de treino como uma hora de descanso mental e de fazer algo divertido. Sem contar que o cunho social, de apresentarmos essa peça àqueles que não têm conhecimento prévio sobre isso, é maravilhoso.

As dinâmicas de ensaios são boas, porém seria muito bom se tivéssemos mais tempo para utilizar mais de alguns exercícios corporais, de voz e etc., antes de começarmos a treinar e também antes das apresentações. O trabalho dos atores é satisfatório, dado que nenhum de nós tem experiência profissional em artes cênicas, mas vejo que o comprometimento em

gravar as falas poderia ser maior em todos. As orientações do diretor também parecem boas, novamente visto que nós não temos conhecimento profissional nisso então não julgo que sei opinar sobre isso muito bem, mas até hoje essas orientações tem sido boas, e a melhor parte é que no fim das contas o grupo como um todo discute o que acha melhor para a cena. Quanto à escolha do figurino, da sonoplastia e do cenário e objetos de cena, avalio como excelente. Isso porque, como nossa peça precisa ser bastante adaptável, precisamos que esses três elementos cumpram esse requisito também. Assim, vejo o figurino como simples, porém satisfatório, as músicas que usamos são totalmente de acordo com a peça, e os objetos são poucos, simples e, ao mesmo tempo, impactantes ao extremo. Os momentos na peça em que encenamos a tortura me chama bastante atenção. Isso pelo fato de, com simplesmente objetos e encenação, somos capazes de forjar momentos tão chocantes e importantes para a compreensão, não só da peça, mas também da história do nosso país. A meu ver, esses também são os momentos os quais mais conseguimos prender o público.

Fico bastante satisfeita todas as vezes que apresentamos, mas principalmente nas vezes em que não esquecemos nenhuma fala e que nada dá errado. Ver na prática que estamos trazendo conhecimento, cultura e esclarecimento para a vida de tantos jovens é realmente incrível para mim. É quase que viciante apresentar e ver a satisfação e o impacto que causamos nas escolas!

Sim, a meu ver eu faria sempre que possível!

Nome: Tamara Traldi de Lima. Idade: 20 anos. Personagem: Soldado 03.

Foi um grande desafio, pois nunca tive contato com uma montagem teatral de cunho mais adulto e profissional, somente havia participado de peças durante meu período no colégio. Não tinha muito contato com o processo de preparação, nem com decorar falas, assim o início foi muito difícil, porém assim que me familiarizei mais com o estilo da peça estive mais confortável com todo o processo. Achei muito importante a evolução de postura que tivemos como atores durante os ensaios, em grande parte devida as dinâmicas que ocorreram nestes. Os figurinos foram também parte importante deste processo, e estão muito bem alocados em minha opinião. As músicas e objetos de cena foram fundamentais para nos mostrar o clima da peça.

O ponto positivo foi meu desenvolvimento pessoal, pois pude desenvolver uma maior calma quando confrontada por plateias, além de estar realizando um projeto com uma didática nova para um tema que necessita ser discutido. Para mim não existem grandes pontos negativos, somente gostaria de aprimorar minha atuação na peça. Fiquei muito feliz com o resultado, pois não esperava que em tão pouco tempo pudéssemos fazer algo com razoável qualidade, embora não profissional. Faria novamente, pois acredito que evolui muito em questão de confrontar plateias, além de novos conhecimentos em uma área mais desconhecida para mim.

Nome: Elisa Paravizi Espíndola. Idade: 19. Personagem: Soldado 04.

Foi um grande desafio, por ter recém ingressado no curso, pelo grupo ser composto por pessoas de cursos diferentes, que pensa diferente. Além de o nosso curso ser mais teórico, o que traz certa insegurança quando iniciamos um projeto de extensão. Não faria nada diferente. No início havia muita insegurança, o que dificultava a atividade do diretor, mas conforme o grupo foi se integrando, foi ficando fácil. Fatores que dificultaram: falta de integração do grupo inicial, inexperiência, falta de embasamento teórico, por estarmos iniciando. Fatores que ajudaram: Disponibilidade de todos, alunos e professoras, os recursos financeiros que o grupo conquistou e o esforço conjunto. Não imaginava que seria tão gratificante, principalmente quando temos o retorno dos alunos no debate. Fico feliz quando vejo a composição completa, com o figurino, músicas, objetos de cena e os posicionamentos. Os movimentos em cena ficaram muito harmônicos, o que permite que a gente transmita a ideia da peça.

Nome: Tiago Mocellin. Idade: 22 anos. Personagem: Pedro.

Participar de um processo de montagem teatral foi algo diferente, que nunca tinha feito. Foi um processo interessante não só pelo aprendizado, mas porque também toca as pessoas de uma forma diferente, de uma forma mais profunda. Não sei se faria algo diferente porque para mim tudo era novidade. O que fiz basicamente foi receber as orientações do diretor e tentar adaptá-las ao que acreditava ser o modo pelo qual eu conseguia fazer melhor aquilo. Caso eu pensasse haver algo que pudesse ser feito diferente, conversava. O interessante é que no decorrer dos ensaios e todo o resto, houve essa abertura para troca de

opiniões. Assim creio que pudemos aprimorar ainda mais o teatro adequando às nossas capacidades e expectativas.

Como fator negativo talvez tenha sido no começo, a inadequação dos atores à maneira de se trabalhar no teatro e a do diretor em trabalhar com quem não tivesse experiência. Contudo, isso foi facilmente resolvido porque todos estavam muito abertos ao aprendizado. Através do contato, de conversas, conseguimos nos adequar todos à maneira de agir dos outros e criar um modo nosso e que deu certo. Isso é refletido no sucesso que temos tido nas apresentações.

O resultado foi muito bom, superou minhas expectativas. Eu tinha ideia de que fôssemos tocar as pessoas de uma forma diferente e chamar atenção à causa que defendemos, mas não esperava que fosse de uma forma tão profunda com interesse tão grande do público. O fato de termos apresentado em forma teatral possibilitou isso. Embora seja um processo que demande algumas qualidades que nós, que não somos artistas profissionais, não dominemos com facilidade, eu faria novamente sem dúvidas. O processo proporcionou aprendizado em nós, atores, de elementos novos em nosso jeito de ser e de abordar temas. Além disso, levar nosso projeto à comunidade através da arte foi uma forma brilhante que, de outra maneira, não creio que teríamos tido resultados parecidos. Conseguimos juntar dois aspectos que necessitam maior atenção (teatro e direitos humanos) em um projeto só. É por isso que eu faria de novo.

Nome: Marina Lazarotto de Andrade. Idade: 19. Personagem: Capitão.

Apesar de já ter participado de grupos de teatro, eu nunca havia participado realmente da montagem da peça. O texto sempre chegava até o grupo pronto, o figurino, o cenário, a trilha sonora e todos os detalhes eram elaborados por um grupo a parte. Entretanto, dessa vez, todo o grupo participou do início, a tradução do texto, até o final, a apresentação da peça. Senti-me ótima podendo fazer parte desse processo e colhendo os resultados do projeto.

Os maiores desafios foram coisas simples que eu sempre pensei serem automáticas, por exemplo, noção de espaço no palco, volume da voz. Era realmente frustrante quando pediam para falar mais alto ou para manter o tom de voz, afinal além de decorar as falas e ficar atenta a peça inteira, eu deveria pensar em detalhes e tentar desenvolver isso até que fosse de fato automático.

No início me senti muito perdida, afinal tínhamos apenas certeza que o texto seria o *Pedro y el Capitán* do Mario Benedetti e nada mais. Quando começamos a ensaiar percebemos como seria difícil, visto que nenhum de nós era ator profissional e tampouco possuía experiência. Foi essencial para a peça a dedicação dos alunos e a condução da peça pelo diretor Wellington. A escolha do figurino, músicas e objetos foi entre o grupo, todos eram livres e sentiam-se confortáveis para opinar.

Todos estavam, apesar de não possuímos nenhum "tato" teatral, empenhados em realizar a peça. Isso foi o que motivou e possibilitou a apresentação do teatro, o debate e o impacto social. Como fator negativo eu destacaria a inexperiência dos membros.

Contudo, depois de apresentarmos eu ficava totalmente orgulhosa do trabalho do grupo e isso era comprovado no momento do debate, quando os jovens manifestavam suas opiniões e impressões sobre a peça.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foi incrível para mim neste projeto ver aplicados os conceitos de outros campos de conhecimento, que não o das Artes Cênicas, na construção de um trabalho artístico. Regionalizamos as ações, transpomos os muros e encubamos na sociedade micro esferas de debate sobre questões humanitárias e política básica. Captamos dados e pesquisamos nossa região recebendo uma grande aceitação das pessoas de nossa cidade. Cooperamos para promover mudanças estruturais no modo de produção do ensino como forma de superar as restrições que impedem o crescimento da cidadania.

A Extensão é uma área de pesquisa que absorve múltiplas dinâmicas e amplia as possibilidades do experimento de situações que lidem com a profissionalização e a inclusão no mercado de trabalho. Todas as demandas necessárias para a execução do projeto se mostraram de caráter profissionalizante. Modos de produção foram testados e proporcionaram experiências laborais constantes.

Fiquei feliz em poder divulgar o curso de Artes Cênicas nas escolas, assim como fizeram os alunos de Relações Internacionais, Direito e Psicologia. Mas, também pude constatar a real falência do sistema público de ensino. A discrepância funcional se mostra na falta de interesse da maioria dos alunos em carreiras universitárias por já estar claro que o sistema de acesso às universidades públicas é inalcançável a suas realidades. Nosso sistema público de ensino cria o ranço do conformismo, da segregação, dos valores monetários absolutos que excluem de forma cruel boa parte da população brasileira. A educação no Brasil parece ter sido globalizada já na ditadura, pois a transferência da responsabilidade no gerenciamento das demandas públicas de educação do estado para as franquias, que reinam absolutas até hoje nos pré-vestibulares, e para os colégios cristãos, mostram o desaparecimento sistemático da infraestrutura e a gestão alienada do estado.

Acrescentaria o pesar de o cronograma do projeto não ter permitido um maior aprofundamento no estudo literal e dramatúrgico da obra de Mario Benedetti. O autor possui uma obra com forte engajamento político e uma poesia estética marcante. Considero que estas características tenham facilitado à atualização e a empregabilidade de seus escritos na concepção artística da peça e na recepção mais objetiva do público.

A dramaturgia foi abordada de uma forma prática que diminuiu a probabilidade de equívocos estéticos. O veículo se mostrou eficiente como *start* para os debates, e o mais importante, não os limitou a uma única perspectiva.

A estética se mostrou coadjuvante no cenário em que um objetivo maior permeava os corpos, um objetivo suspenso numa atmosfera com signos de transição. Incorporamos características que formavam espectros de um modo de transição, portais de debate, que desmistificavam conceitos vitais e introduziam a reflexão livremente. Todas as minhas dúvidas estéticas apresentadas anteriormente foram sanadas pela contrapartida que os corpos apresentavam elementos de cunho social e ideológico que protagonizavam e direcionavam até mesmo elementos estéticos. Atores que carregavam em si o objetivo de um contato elaborado com seu público e uma aproximação verdadeira. Esse contato trilhou em muitos momentos as decisões sobre as adaptações aos espaços e as soluções estéticas para cada apresentação.

Citei palavras como liberdade e identidade no escopo da pesquisa. A liberdade foi exercida quando os atores estabeleciam o jogo com os alunos e já não dependiam de ninguém para orbitar nesta atmosfera de transição. E a partir, desta independência, conquistamos uma identidade estética, uma assinatura.

Acredito que cumprimos com a finalidade de criar um modelo, para projetos futuros, em que alunos de artes possam empregar seus conhecimentos através de plataformas interdisciplinares que tenham características de engajamento social e que elevem a arte a um patamar humanitário.

REFERÊNCIAS

- BENEDETTI, Mario. **Pedro y el Capitán**. Buenos Aires: Sudamericana, 1979. Disponível em: <http://bibliocomunidad.com/web/libros/Benedetticapitan.pdf>
- DRI, Clarissa; ALBUQUERQUE, Leticia. **Projeto Oirã**. UFSC, Florianópolis, 2012.
- BATTISTELLA, Dario. **Théorie des relations internationales**. Paris: Presses de Sciences Po, 2003.
- KRASNER, Stephen (org.). **International regimes**. Ithaca: Cornell University Press, 1983.
- Página oficial da Agência Brasileira de Cooperação, disponível em:
<http://www.abc.gov.br/ct/introducao.asp>.
- SANTOS, Claire; CARRION, Rosinha. **Sobre a governança da cooperação internacional para o desenvolvimento: atores, propósitos e perspectivas**. Revista de Administração Pública, v. 45, n. 6, 2011.
- BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Escritura Política no Texto Teatral**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- DINGERS, John. **Os anos do Condor: uma década de terrorismo internacional no Cone Sul**. São Paulo: Cia das Letras, 2005.
- RONIGER, Luis; SZNAJDER, Mario. **O legado de violações dos direitos humanos no Cone Sul: Argentina, Chile e Uruguai**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- COHEN, Renato. **Work in Progress na Cena Contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 2006.