

O “SE” MÁGICO DE STANISLAVSKI NA CONSTRUÇÃO DE UMA DRAMATURGIA BASEADA EM FATOS HISTÓRICOS DITATORIAIS

Tiago de Brito Cruvinel¹

Rita de Cássia de Almeida Castro²

RESUMO

O presente trabalho partiu da iniciativa de se criar um processo de construção dramaturgica. Este estudo procurou construir cada personagem individualmente através do que se denominou pré-dramaturgia, partindo do conceito do “se mágico” de Stanislavski para a construção do personagem. O texto tem como objetivo a criação de quatro personagens infantis de nacionalidades diferentes e suas vivências durante regimes ditatoriais em seus respectivos países.

Palavras-chave: dramaturgia; criança; ditadura; “se mágico”.

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho surgiu da necessidade de se construir uma dramaturgia para buscar, no processo de interpretação e na construção do personagem, material para a criação de um texto teatral. Com isso, apareceram diversas questões ao longo da pesquisa. A primeira delas é

¹ Aluno do Curso de Bacharelado em Artes Cênicas, participante do programa de Iniciação Científica da Universidade de Brasília-UnB, no período de agosto/2008 a julho/2009.

² Doutora em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo-USP; Professora Adjunta da Universidade de Brasília-UnB (orientadora).

como escrever um texto teatral nos dias de hoje. De acordo com Patrice Pavis,

[...] por muito tempo considerado inútil ou integrado ao trabalho de mesa, colocado “como sanduíche” entre atores e encenador, o dramaturgo fez definitivamente sua entrada na equipe artística, mesmo que atualmente os encenadores negligenciem as análises dramáticas de inspiração brechtiana. Sua marca na encenação é portanto, inegável, tanto na fase preparatória quanto na realização concreta (interpretação do ator, coerência da representação, encaminhamento da recepção, etc.). Após alguns anos, seu papel não é mais o de ser o preposto do discurso ideológico, e sim, o de assistir o encenador na sua pesquisa dos possíveis sentidos da obra (2008, p. 117).

Ainda segundo Pavis, “[...] a noção de opções dramáticas está mais adequada às tendências atuais do que aquela de uma dramaturgia considerada como conjunto global e estruturado de princípios estético-ideológicos homogêneos” (2008, p. 117). Hoje se sabe que existem diversos tipos de opções dramáticas sendo criadas, como aponta Pavis, a exemplo de dramaturgias da imagem, do corpo, da cena, do ator, da música, entre outras. “Justamente porque o teatro amplia cada vez mais seus limites com o recurso a truques ópticos e à combinação de vídeo, projeções e presença ao vivo, não pode se perder na contínua autotematização da ópis [visão], de forma que precisa se referir ao texto como qualidade de resistência” (LEHMANN, 2007, p. 248).

Assim, podemos entender que a tecnologia e a superação dos limites nos permitem construir um texto teatral de diversas formas. Porém,

neste trabalho, optamos por trilhar um caminho de “gabinete”, isto é, não se optou por criar a dramaturgia conjuntamente com atores, dançarinos ou intérpretes, e sim por sistematizar uma linha de raciocínio e aplicá-la ao exercício da construção dramática.

Contudo, ao escrever a dramaturgia, preocupamo-nos diretamente com a realização cênica do espetáculo e não apenas com a estrutura dramática do texto. Surge, então, o segundo questionamento da pesquisa: o quê escrever para termos um texto contemporâneo que seja lido e encenado. Ariane Mnouchkine, diretora do Théâtre du Soleil, afirma que

[...] o grande teatro conta que qualquer história de amor, qualquer encontro, qualquer crime, qualquer covardia, qualquer traição, qualquer gesto generoso, qualquer eleição ruim ou boa, pertence à história geral do mundo e faz sua contribuição com ela. Todos os nossos gestos fazem história. A grande e a pequena. Daí vem minha grande dúvida com tantos autores modernos que me parecem indiferentes à história do mundo (PASCAUD, 2007, p. 44, tradução nossa).

Creemos que o alerta dado por essa grande diretora francesa, aos novos autores e dramaturgos, é que se faz necessário escrever algo que não esteja muito distante da realidade. Algo que se possa contar, mas que faça parte da história do mundo, seja ela boa ou não. Ainda segundo ela, “o mundo é meu país, sua história é minha história. Toda sua história, inclusive a que não conheço” (PASCAUD, 2007, p. 45,

tradução nossa). Desta forma, resolvemos não ser indiferentes à história do mundo, e juntar histórias em comum.

A dramaturgia construída neste trabalho teve como tema central o estudo dos tempos tortuosos da ditadura sob a perspectiva infantil. Mais especificamente, o texto foi elaborado tendo em vista a criação de quatro personagens, crianças entre 7 e 12 anos de idade e de nacionalidades diferentes: Uganda, URSS (União das Repúblicas Socialistas Soviéticas), China e Brasil.

O tema proposto, com um conceito histórico muito forte, porém com características, vivências e histórias próprias de cada personagem, tem seu foco na opressão da ditadura. No entanto, acreditamos que ainda hoje existam outros tipos de opressão, não mais ligadas aos fatores históricos da ditadura, mas que estão presentes em muitas famílias, no trabalho, na escola e que, de certa forma, não deixam de ser um tema importante para as novas gerações.

Após estes questionamentos, decidimos que a dramaturgia de “gabinete” proposta não seria indiferente ao mundo e serviria como reflexão de como a história do mundo pertence a todos nós. Todavia, como já dito, escolhemos escrever traçando um caminho por um conceito utilizado no processo de interpretação teatral como subsídio para a dramaturgia. Sendo assim, buscamos, como engrenagem desta pesquisa o conceito do “se” mágico de Constantin Stanislavski (1863-1938), ator, diretor e teatrólogo russo, fundador do Teatro de Arte de Moscou em 1898.

Nos últimos anos de sua vida, Stanislavski dedicou grande parte do seu tempo à escrita sobre a arte do ator. Ele pensava expor seus pensamentos no introdutório *Minha vida na arte*, seguindo por mais oito volumes, que são: *A preparação do ator*, *A construção da personagem* e *a Criação do papel*. Os títulos em espanhol dos outros livros, que não chegaram a ser escritos, seriam: *El trabajo del actor sobre el rol*, *El estado creador en escena*, *El arte de interpretar*, *El arte del director*, *La ópera* e *El arte revolucionario*. Desses livros não publicados só restam alguns artigos incompletos e notas (FARBERMAN, 1961).

Muito do que Stanislavski gostaria, em vida, de transmitir, sobre o seu Sistema e Método, não foi possível chegar até nós. Sua obra ficou inacabada e, acreditando no pensamento como algo dinâmico, muitos de seus conceitos poderiam, ao longo desses novos livros, terem adquirido outros significados. Com isso, percebemos que as aplicações de alguns conceitos utilizados pelo próprio Stanislavski ganharam novas formas em contato com outros pesquisadores, diretores e atores nacionais e internacionais.

Mesmo assim, é interessante iniciar a sistematização de um processo particular para a construção de uma dramaturgia, por meio de um dos conceitos de Stanislavski, já que muitos estudiosos das artes cênicas, inclusive os alunos da Universidade de Brasília - UnB, iniciam ou iniciaram seus estudos pelos livros do mestre russo como grande referência. O “se mágico” é

[...] o ponto de partida da análise. Os atores transmitem com toda veracidade os sucessos acrescidos na obra em virtude de uma suposição que para eles se convertem em uma realidade inegável. (“Se eu” fosse Joe Keller trabalharia de tal modo, por exemplo). Stanislavski dizia que o ator deveria crer nas possibilidades do “se” mágico “como a menina crê na vida de sua boneca e na existência de tudo que a rodeia. Desde o momento da aparição do “se” mágico, o ator passa do plano da realidade que o rodeia ao da outra vida, criada e imaginada por ele mesmo. Crendo nesta vida o ator pode começar a criar...” (FARBERMAN *apud* TOPORKÓV, 1961, p. 14, tradução nossa).

Este conceito, segundo Stanislavski, serve ao ator como alavanca para se erguer da vida cotidiana ao plano da imaginação (STANISLAVSKI, 1982).

2. PRÉ-DRAMATURGIA

Quando propusemos a utilização do “se” mágico na pesquisa, o objetivo foi escrever, por meio do imaginário, o plano da realidade que rodeava os personagens antes de se começar a escrever a peça propriamente dita. E isso foi essencial para reunir o maior número de elementos imagéticos sobre os personagens, antes de criar os diálogos. Com isso, definimos, de forma didática, este processo como “pré-dramaturgia”.

A respeito da utilização e da funcionalidade desse recurso como auxílio na construção do personagem, o diretor espanhol Pedro Almodóvar disse:

Quando escrevo, há sempre, antes do diálogo, anotações sobre as personagens, sobre o que sentem, suas motivações, a forma como falam. Sempre para evitar mal-entendidos. E também para que aqueles que trabalham no filme tenham o máximo de informações capazes de ajudá-los no que vão fazer. Isso não impede que depois se improvise; durante minhas filmagens se improvisa muito (STRAUSS, 2008, p. 29).

Ao fazer essas anotações dos personagens antes do roteiro propriamente dito, Almodóvar nos coloca muito próximo ao que se fez nesta pesquisa e ao que definimos como “pré-dramaturgia”. Contudo, o diretor espanhol não especificou a forma como isso é feito, nem de que maneira são organizadas essas anotações. Desse modo, para fins de estudo e pesquisa, tivemos o cuidado em buscar, com a imaginação, um mecanismo que levasse à construção da dramaturgia de forma clara e objetiva.

3. DRAMATURGIA

O conceito de “se mágico” de Stanislavski, mais especificamente, consiste na busca do ator pelas circunstâncias dadas no texto, ou seja, nas indicações referentes ao personagem, para que o ator possa elaborá-los. Entretanto, neste caso, utilizamos o “se” como processo de criação para construção dos personagens, do ponto de vista do dramaturgo, justamente para aprofundar as relações entre dramaturgia e os processos que envolvem a interpretação teatral, mediante a ressignificação dos conceitos utilizados por atores e diretores, aplicados na escrita teatral pelos novos dramaturgos.

Mas então como buscar as circunstâncias dadas, já que não tínhamos uma dramaturgia realizada? Decidimos buscar estas circunstâncias a partir de textos históricos escritos por autores sobre as ditaduras dos países que estudamos – China, Brasil, Uganda e URSS –, já que este era nosso tema central. No entanto, foi necessário encontrar um padrão de análise, comum, para cada personagem, de maneira que as circunstâncias dadas, a partir desses textos históricos, não fossem escritas de forma aleatória. E, mais ainda, por se tratar de personagens crianças, tínhamos a convicção que era necessário buscar também, nas teorias do desenvolvimento da criança e do adolescente, uma das formas de se observar uma criança.

Para isso, tivemos como auxílio as pesquisas de Charles Super e Sarah Harkness³ (1997). Esses pesquisadores,

[que] têm estudado o desenvolvimento das crianças em vários países, enfatizam os elos entre o desenvolvimento das crianças e a comunidade nas quais elas nasceram. Referem-se ao local da criança dentro da comunidade como um nicho desenvolvimental. Eles sugerem que todo nicho desenvolvimental seja analisado em termos de três componentes: (1) o contexto físico e social em que a criança vive, (2) as práticas educacionais e

³ Charles Super é professor do Departamento de Estudos do Desenvolvimento Humano e Família da Universidade de Connecticut. PhD pelo Departamento de Psicologia da Universidade de Harvard em 1972. Disponível em: <<http://www.familystudies.uconn.edu/faculty/bios/super.html>>. Acesso em: 19 out. 2008. Sara Harkness é professora do Departamento de Estudos do Desenvolvimento Humano e Família da Universidade de Connecticut. PhD em Antropologia Social pela Universidade de Harvard no ano de 1975. Disponível em: <<http://www.familystudies.uconn.edu/faculty/bios/harkness.html>>. Acesso em: 19 out. 2008.

culturalmente determinadas de criação dos filhos da sociedade na qual a criança se desenvolve e (3) as características psicológicas dos pais da criança (*apud* COLE; COLE, 2003, p. 41).

Sendo assim, transpusemos os três componentes sugeridos pelos pesquisadores, para que servissem como um guia e, portanto, buscamos criar os personagens a partir do estudo do contexto físico e social, das práticas educacionais e das características dos pais de todos os personagens. Tudo isso de forma imagética, procurando ao máximo se aprofundar em cada componente, para que pudéssemos ter um material rico e diverso na pesquisa.

4. METODOLOGIA

O resultado desta pesquisa foi a criação de uma pré-dramaturgia e de uma dramaturgia ainda em processo – uma vez que até o momento nada foi encenado –, utilizando o “se” mágico como grande norte. A partir dele, buscamos as “circunstâncias dadas” sugeridas por Stanislavski, em autores que escreveram sobre as ditaduras nos países Uganda, URSS, China e Brasil.

Contudo, para que essas circunstâncias dadas não fossem criadas de forma aleatória, e tentando criar os personagens nos colocando em seus lugares, procuramos entender todos esses personagens a partir dos três elementos que os pesquisadores Charles Super e Sarah Harkness nos apresentam como importantes para se observar uma criança: contexto físico e social, as práticas educacionais e as características dos pais.

A dramaturgia *Algas Vermelhas*⁴, portanto, é composta por um ato e quatro finais, e tem como sinopse quatro crianças: Aidah Mujinya (Uganda), Pavlo Franko (URSS), Gong-ying (China) e Edilson Pereira da Silva (Brasil) que, unidas pelo imaginário infantil, se vêm aprisionadas em uma casa abandonada.

No primeiro Ato, há apenas quatro crianças, definidas da seguinte maneira: criança 1, criança 2, criança 3 e criança 4. Cada uma à sua maneira, conta a história de outra criança, que, no segundo Ato, serão elas mesmas.

O segundo Ato é composto por quatro finais. No primeiro fim, o palco está vazio. Entram novamente as crianças interpretando os personagens apresentados, cada um vestido com uma roupa tradicional de seus países.

“Com fitas crepe demarcam no chão o desenho do jogo da velha do tamanho do palco. Cada um fica num quadrado, posicionam-se num dos quadrados e deitam. Toca um tambor 3 vezes. E sob um grande susto, ao mesmo tempo, todos acordam com uma sensação horrível. Ao acordarem, percebem que estão em outra esfera, num lugar totalmente diferente daquele em que estavam. Aidah Mujinya é a primeira a se levantar e perceber que está num quarto todo enfeitado com flores

⁴ O título da dramaturgia “Algas Vermelhas” faz referência à ideologia esquerdista na política. As algas, que possuem importância ecológica para a manutenção da biodiversidade no planeta, fariam alusão à grande massa popular existente em toda unidade política que representa a classe mais prejudicada e reprimida nos períodos ditatoriais, em contraste com a burguesia. Esta depende justamente da exploração das camadas populares para sustentar sua margem de lucro, dentro do modo capitalista de produção. Já a cor vermelha da alga, no título, faz referência às vidas inocentes massacradas nos períodos ditatoriais.

vermelhas e pintado de rosas, era exatamente uma figura que havia visto na bolsa de uma médica estrangeira. Sente um cheiro delicioso no ar. E com ímpeto de felicidade extrema começa a cantar (a música é a mesma cantada anteriormente). Gong-ying se encolhe no canto de seu quarto em silêncio, não tem coragem de dar um passo. Pavlo Franko que ainda estava sonolento, mesmo depois de ter levantado após o grande susto, escuta a voz da menina e começa a procurar de onde vinha o som. Edilson, no seu quarto, em tons pastéis, analisa os objetos e, sem entender nada, tenta abrir a porta e não consegue, ficando desesperado. Começa a bater e a gritar na porta. Após esses gritos todos param. Aidah que estava no centro de joelhos cantando, começa a chorar. (Todas as cenas acontecem simultaneamente, num tempo dilatado, os objetos são imaginários). Após o grito forte de Aidah todos olham para a porta e tentam abri-las, exceto Edison que está com mais medo e começa a se desesperar. Batem, batem, até que elas se abrem sozinhas. Quando as portas se abrem todos se vêem e sob um grande choque emocional vão caminhando em direção um dos outros e se tocam” (Trecho da dramaturgia *Algas Vermelhas*)⁵.

No decorrer da trama, as crianças se estranham. Não sabem como foram parar naquele lugar. Neste primeiro final, misteriosamente, cada uma das crianças some, restando apenas o personagem Edilson. É revelado ao leitor que aquela história não passou da imaginação desse

⁵ Ao longo deste artigo, teremos vários trechos da dramaturgia que serão utilizados como exemplo dos contextos de cada personagem, ou até mesmo para explicar algumas cenas. Como a dramaturgia não foi publicada, achamos que seria melhor colocar cada trecho entre aspas e, ao final, indicar que os trechos são da dramaturgia *Algas Vermelhas*, a fim de não confundir o leitor e dar fluidez ao texto.

próprio personagem, já idoso. Nos demais finais, com exceção do quarto final, retoma-se a última fala do primeiro Ato, e uma nova história é contada.

No segundo final, a personagem Aidah Mujinya acorda e está só. É guiada pelos outros personagens, que são crianças-anjos, os quais, por meio de brincadeiras, fazem com que ela acredite que é possível se comunicar com seus pais. Essa é a forma de levar o leitor a ficar em dúvida se a personagem está viva ou se tudo não passa de uma história imaginária criada pela própria personagem.

Já no terceiro final, Gong-ying é o protagonista. É sobre como se esquecer de uma coisa ruim que a história se desenvolve. Este final tem como objetivo mostrar ao leitor que, em algumas ocasiões, as catástrofes da vida são inelutáveis, como no caso de Gong-ying, que viu seus familiares sendo mortos pelo Exército Vermelho de Mao Tse-Tung. Talvez se ele tivesse tido um pouco de sorte, teria se atrasado no caminho da escola e não teria visto uma cena tão triste para uma criança; com um pouco de sorte, o final poderia ter sido diferente.

No quarto final, há apenas a retomada da última fala do primeiro ato, para fechar a dramaturgia com uma espécie de ciclo vicioso em que o leitor não saberá se tudo aconteceu, qual o final verdadeiro, ou se na dramaturgia “Algas Vermelhas” os dois planos – real e imaginário – foram ressignificados para dar liberdade à criação.

4.1. A pré-dramaturgia de Aidah Mujinya

A fim de exemplificar como construímos a “pré-dramaturgia” de cada personagem – por meio da qual foi possível escrever com mais propriedade os contextos dos personagens –, decidimos fazer uma síntese da esfera em que cada personagem esteve inserido, a começar pela personagem Aidah Mujinya.

O período de estudo para a construção da personagem Aidah Mujinya compreendeu os anos de 1972 a 1974 em Uganda. Em 23 de agosto de 1974, decidimos que a personagem completaria oito anos de idade. Nesse período, o país estava sob o comando do ditador Idi Amin. Segundo Thomas Melady, embaixador estadunidense em Uganda no período de 1972 a 1973,

[...] em seus discursos [Idi Amin] cita freqüentemente Deus, dando a impressão ao crente ugandense simples de que é um profeta. Amin conta com freqüência a história de que em 1952 teve um sonho que premeditou que dirigiria o exército e o povo. Quando anunciou a expulsão dos asiáticos em 1972, proclamou que Deus, em seus sonhos, o havia dito que deveria fazê-lo. Um jornalista lhe perguntou se sonhava com freqüência, e Amin respondeu com toda seriedade: – Unicamente quando é necessário (p. 32, tradução nossa).

Ainda de acordo com o embaixador, durante sua estada em Uganda, Amin centrou seu ódio em dois grupos: os judeus e os asiáticos. “Em ambos os episódios trágicos, Amin mostrou seu torto sentido da justiça e sua mente fanática racista” (MELADY, 1979, p. 76, tradução nossa).

Baseados neste ódio de Idi Amin pelos judeus e pelos asiáticos, buscamos construir o conflito da família de nossa personagem. No dia 21 de setembro de 1973, portanto, o pai de Aidah, Solomon Barnett, ugandense, que exercia a profissão de gerente de um hotel em Masaka, a 128 km ao sudoeste de Kampala, foi torturado e levado por soldados, devido a motivos de traição ao povo por ter se casado com uma indiana.

Eram considerados asiáticos os povos de origem indiana, paquistanesa ou bengalesa. Estima-se que, nessa época, aproximadamente 45 mil asiáticos formavam uma minoria étnica, especialmente nas zonas urbanas. Essa minoria urbana se constituiu devido à falta de terra, base política e interação entre os povos. A única solução foi investir no comércio e na indústria. Os *Dukawallas* (comerciante, vendedor), como eram conhecidos pelos nacionais ugandenses, tornaram-se um dos principais elementos para o crescimento do setor industrial e econômico do país.

A situação dos asiáticos em Uganda parecia semelhante a dos judeus na Alemanha. Aos judeus acusa-se de exclusividade em seu intento de conservar as tradições da religião judia. Unicamente agora nos Estados Unidos estamos começando a ver o valor da tenacidade judia em conservar sua herança cultural e religiosa. Finalmente, a figura dominante do asiático é de dukawalla. Para o judeu, a imagem era a de pequeno comerciante cujo crime mais corrente citado era o pequeno calote. Foi essa imagem de mercador judio desonesto a que Hitler exagerou e explorou. Era a mesma imagem do comerciante asiático, solitário e caloteiro, a que Amin utilizou para convencer a gente de que aceitasse sua expulsão da comunidade asiática (MELADY, 1979, p. 104, tradução nossa)

Amin anunciou o decreto de expulsão dos asiáticos em agosto de 1972 e pediu ao alto comissário da Grã-Bretanha, Richard Slater, que facilitasse a partida de todos os asiáticos possuidores de passaporte britânico.

Melady nos conta que a *British High Commission*, o equivalente à embaixada nos países da *Commonwealth* (Comunidade das Nações), trouxe pessoal extraordinário para atender ao problema do êxodo. Cada emigrante tinha que assinar diversos papéis, possuir os certificados médicos adequados e vacinas necessárias e, finalmente, deviam pagar o preço da viagem aérea. Todas as propriedades e negócios ficavam registrados, com a esperança de que algum dia seus donos receberiam alguma compensação pelo que deixavam. Somente podiam levar consigo seus pertences pessoais e cinqüenta libras esterlinas.

O prazo estipulado por Idi Amin para que todos os asiáticos saíssem do país foi de três meses. Durante esses 90 dias, as opções de escapatória eram poucas. Aqueles que possuíam passaporte britânico enfrentavam filas quilométricas para serem atendidos. E aqueles que acreditavam serem cidadãos ugandenses recebiam aviso para comprovar sua situação. Muitos deles regressavam à Índia e ao Paquistão embarcando no trem de Kampala a Mombasa, no Quênia.

Inúmeras são as barbaridades dos soldados ugandeses contra os asiáticos. Com o tempo, os soldados tornaram-se cada vez mais agressivos e o medo se instaurou nos refugiados. “Uma mulher foi tirada do avião em Nairóbi e levada ao hospital depois de ter sido violentada

cinco vezes na estrada desde Kampala até o aeroporto de Entebbe” (MELADY, 1979, p. 106, tradução nossa).

Ainda que a comunidade internacional condenasse ambos os atos de brutalidades, o mundo fez muito pouco para detê-lo. O homem que elogiou Hitler e atuou como Hitler, encontrou muito pouca oposição internacional à sua maldade. Como consequência, prosseguiu com sua brutalidade. (MELADY, 1979, p. 116, tradução nossa).

Pouco se fez pelos asiáticos. A Índia, de onde muitos deles haviam emigrado há muito tempo, fez muito pouco por aqueles que não possuíam passaporte indiano. A Grã-Bretanha fez um apelo à comunidade internacional. Depois de muito esforço, o primeiro país a se pronunciar foi o Canadá; e alguns países europeus e latino-americanos também se propuseram a ajudar.

Dessa forma, a Sra. Kavitha Mujinya, mãe de Aidah, após saber que seu marido foi capturado pelos soldados ugandenses, decide fugir com suas duas filhas: “[a] Sra. Kavitha havia escutado que deveria procurar a embaixada da Grã- Bretanha e que eles iriam ajudá-la. Após inúmeras tentativas, elas conseguiram o visto” (Trecho da dramaturgia *Algas Vermelhas*). Contudo, “apesar dos documentos, mãe e filha deveriam se separar. Aidah teria que ir para o Canadá e sua mãe para Inglaterra. Não havia tempo para reclamar. O destino estava traçado. Mãe e filha se despedem um dia antes” (Trecho da dramaturgia *das Algas Vermelhas*).

4.2. A pré-dramaturgia de Pavlo Franko

A pesquisa para a construção do personagem Pavlo Franko, filho de Sergei Franko e Olya Shevchenko, compreende os anos de 1929-1934. Neste período, decidimos que o personagem teria cerca de 12 anos de idade e viveria numa aldeia perto de Khárkov, antiga capital da Ucrânia, uma das 15 repúblicas que faziam parte da URSS (União das Repúblicas Socialistas Soviéticas), que englobava a maior parte do velho Império Russo. Neste período, o país estava sob o regime de Vojd (líder) Stálin⁶ desde 1924, com a morte de Lênin.

Seus pais são *Kulaks* (agricultores), “identificados como os principais inimigos da revolução” (MONTEFIORE, 2006, p. 62). O termo *Kulak* “abrange os camponeses mais abastados, assim como aqueles que resistiram ativamente à coletivização” (PIPES, 2002, p. 76). A coletivização consistia no confisco e na distribuição da produção agrícola. Em linhas gerais, os agricultores ricos e pobres foram obrigados a unir seu trabalho e suas terras formando uma grande cooperativa coletiva comandada pelo Estado, para que a exportação dos grãos aumentasse, permitindo, assim, o desenvolvimento da indústria pesada (PIPES, 2002).

A coletivização acarretou necessariamente dois processos. Um foi a “liquidação dos *kulaks* como classe”, em outras palavras, como seres humanos; o outro, a destruição das comunas camponesas. Os camponeses eram arrebanhados em fazendas coletivas

⁶ Seu verdadeiro nome era Ióssif Vissariónovith Djugachvili, apelidado como “Sossó” ou “Koba”.

(*kolkhozy*), onde trabalhavam não para si mesmos, mas para o Estado. Era uma revolução de cima, sem precedentes, envolvendo relegar três quartos da população do país à posição de escravos do governo (PIPES, 2002, p. 76).

Segundo Montefiore, “durante 1930-1, cerca de 1,68 milhões de pessoas foram deportadas para o Leste e o Norte. Em poucos meses, o plano de Stálin e Mólotov levava a 2200 rebeliões, envolvendo mais de 800 mil pessoas” (MONTEFIORE, 2006, p. 71).

Os camponeses acreditavam que podiam forçar o governo a parar destruindo os próprios animais: o sentimento que podia levar um camponês a matar seus animais, o equivalente em nosso mundo a tocar fogo em nossa casa, dá uma idéia da escala do desespero: 26,6 milhões de cabeças de gado foram mortas, 15,3 milhões de cavalos. A 16 de janeiro de 1930, o governo decretou que a propriedade dos kulaks podia ser confiscada se eles destruíssem os animais. Se pensavam que os bolcheviques seriam obrigados a alimentá-los, os camponeses estavam enganados (Idem, p. 72).

Com o confisco dos grãos instaurou-se, principalmente na Ucrânia, a fome em massa. “Os camponeses comiam cães, cavalos, batatas doces, casca de árvores, qualquer coisa que encontrassem observou uma testemunha” (MONTEFIORE, 2006, p. 111). “O presidente do Comitê Central da Ucrânia, [...] respondeu: Sabemos que milhões estão morrendo. É um fato lamentável, mas o futuro glorioso da União

Soviética o justificará (Idem, p. 113). Estava declarada a guerra contra os Kulaks.

O número de mortos dessa fome “absurda”, que aconteceu somente para levantar dinheiro a fim de fabricar fundidores de ferro-gusa e tratores, teria ficado entre 4 e 5 milhões e talvez tenha atingido 10 milhões, uma tragédia sem igual na história, exceto as causadas pelos terroristas nazistas e maoístas. Os camponeses sempre foram os Inimigos dos Bolcheviques. O próprio Lênin dissera: “O camponês deve passar um pouco de fome” (MONTEFIORE, 2006, p. 114).

A fome intencional foi utilizada como arma política para alcançar os objetivos contra as várias classes que se opunham ao Partido Bolchevique de Stálin. Em meio a esse contexto físico e social temos o personagem Pavlo Franko:

“Serguei Franko e Olya Shevchenko tiveram cinco filhos, Pavlo Franko era o filho mais velho. Pavlo a princípio não entendia muito bem o que representava ser um Kulaks. Mas seu estômago sabia” (Trechos da dramaturgia Algas Vermelhas).

“Todos os Kulaks, de acordo com o regime, tiveram que abandonar suas terras, porém a mãe de Pavlo, Olya Shevchenko se recusou a abandonar sua casa. Contudo, no dia em que a tropa bolchevique entrou na aldeia com ordem de matar aqueles que se opunham, Serguei, o pai de Pavlo, tratou de esconder sua mulher e seus outros quatro filhos no

porão de casa. (pausa) Entretanto, Pavlo e Serguei seguiram a caminho do campo siberiano” (Idem).

“No dia 17 de junho de 1934, o pai de Pavlo já estava em Kiev a caminho do trem que os levaria ao campo de trabalho. Por sorte, Pavlo conseguiu escapar deste trem. Com a fuga, ele tentou de todas as maneiras voltar para Khárkov, porém não conseguia. Quando suas esperanças já estavam esgotadas, encontrou um amigo, que não falava muito bem sua língua, mas que prometeu levá-lo até sua aldeia. Quando chegaram, todos os habitantes estavam mortos, com exceção de uma mulher que perdera a sanidade” (Idem).

“Um trem chegou recentemente de Kiev cheio de cadáveres de gente que morrera de inanição. Eles apanharam cadáveres durante todo o trajeto de Poltava” (MONTEFIORE, 2006, p. 113). Seu pai estava nesse trem.

“Pavlo e o seu novo amigo percorreram toda a aldeia e não havia ninguém vivo. Ao entrar em sua casa, Pavlo encontrou a seguinte mensagem: ‘Meu filho, perdão. Foi impossível esperá-lo. Que Deus esteja contigo’. Pavlo chorou” (Trecho da dramaturgia *Algas Vermelhas*)

4.3. A pré-dramaturgia de Gong-ying

Durante décadas, Mao Tse-tung⁷ foi responsável pela morte de aproximadamente 70 milhões de pessoas, “mais do que qualquer outro líder do século XX” (CHANG; HALLIDAY, 2006, p. 19). Sua vida na política e no Partido Comunista Chinês (PCC) é caracterizada por inúmeros fatos e acontecimentos, o que seria muito difícil retratar em poucas páginas. Portanto, os anos que compreendem a pesquisa vão de 1931-34, com a criação do primeiro Estado Comunista chinês. Nesse primeiro ano, definimos que o personagem Gong-ying teria 10 anos de idade.

Em 1931, Moscou, que apoiou, incentivou e investiu no comando e na criação do PCC, designou Mao, Chefe de Estado, com o título de presidente do Comitê Executivo Central. Era também presidente do órgão Comitê Popular e Primeiro Ministro. Muito embora Mao tivesse esse cargo, “[...] no sistema comunista, o secretário-geral era a autoridade maior, acima do chefe de Estado” (CHANG; HALLIDAY, 2006, p. 140). Nesse ano, Chou En-Lai foi nomeado Secretário-Geral do Partido.

Na noite em que os postos foram anunciados, um companheiro veio visitar Mao. Esse homem havia torturado pessoalmente Lee Wen-Lin, o líder do Jiangxi Vermelho que Mao mais odiava, e depois lhe relatara os detalhes. Vinha agora se congratular com

⁷ Segundo os autores do livro *Mao: a história desconhecida* (2006), nos nomes de pessoas chinesas, o sobrenome vem em primeiro lugar. Ainda segundo eles, *Tse-Tung* significa “brilhar sobre o Leste”. “Mas um grande nome também tinha um peso e desafiava potencialmente o destino: então, a maioria dos filhos ganhava um nome de estimação que era mais desprezível ou forte, ou ambos. O de Mao era ‘Menino de Pedra’ – *Shi san ya-zi*” (CHANG; HALLIDAY, 2006, p. 21).

ele. “Mao zhu-xi – Presidente Mao!” exclamou. “Você aprende realmente depressa”, respondeu Mao. “Você é o primeiro”. Esse torturador foi a primeira pessoa a usar o título que se tornaria parte do vocabulário mundial: “presidente Mao” (CHANG; HALLIDAY, 2006, p. 137).

Com as novas nomeações, o PCC criou a nova capital do novo Estado comunista, Ruijin, que abarcava as províncias de Jiangxi, Fujian, Hunan, Hubei, Heban, Anhui e Zhejiang. A criação do novo Estado comunista deu-se devido à rivalidade sangrenta com o Partido Nacionalista, liderado por Chiang Kai-shek, com sede na cidade de Nanquim. Ruijin situava-se

[...] no sudeste de Jiangxi, no meio de uma bacia de terra vermelha, cercada por morros em três lados. Ficava a trezentos quilômetros sem estradas da Nanchang, a capital provincial controlada pelos nacionalistas. [...] Essa área semitropical era abençoada com ricos produtos agrícolas e dotada de árvores gigantescas incomuns, como cânfora e figueira-de-bengala, cujas raízes saíam do solo, enquanto novas raízes desciam da copa (CHANG; HALLIDAY, 2006, p. 138).

Sob a liderança de Chou, toda a população do novo Estado fora coagida. A nova burocracia que se instaurava obrigava a sociedade a executar as ordens do partido. “Em todas as aldeias, o Estado estabeleceu dezenas de comitês – ‘de recrutamento’, ‘da terra’, ‘de confiscação’, ‘de registro’, ‘de toque de recolher’” (CHANG; HALLIDAY, 2006, p. 141). “O Estado vermelho considerava sua população uma fonte de quatro recursos principais: dinheiro, alimentos,

trabalho e soldados, primeiro para sua guerra, e em última análise para conquistar a China” (CHANG; HALLIDAY, 2006, p. 142).

Gong-ying⁸ “nasceu num lugar bellissimo chamado Moinho Gong, perto da capital do Estado Comunista, Ruijin, e vivia num grande bangalô de telhas pretas. Essa pequena casa de arquitetura caprichosa, não tinha móvel, apenas uma mesa quebrada e um banco de madeira, como este que estou sentado. Gong-ying vivia com sua mãe, sua avó e seus dois irmãos pequenos. Seu avô era um homem que havia lido alguns livros, e isso, significava que a família vivera relativamente bem. Incentivado pelo avô, Gong-ying com oito anos de idade já frequentava a “escola Lênin”, escola primária do regime comunista” (Trecho da dramaturgia *Algas Vermelhas*), onde “as crianças eram ensinadas a ler e escrever até um nível em que pudessem aprender a propaganda básica” (CHANG; HALLIDAY, 2006, p. 144).

As crianças eram usadas como sentinelas e reunidas em esquadrões de intimidação chamados “equipes de humilhação”, para obrigar pessoas a entrar para o Exército e pressionar os desertores a retornar. Os adolescentes eram, às vezes, estimulados a participar das execuções de “inimigos de classe” (CHANG; HALLIDAY, 2006, p. 144).

Por meio do porta-voz americano Edgar Snow, Mao chegou a dizer que a “educação resultara em taxas de alfabetização mais altas do que se

⁸ *Gong*: era o nome de uma geração; *ying* significava “uma pessoa notável”.

conseguiu em qualquer lugar da China rural durante séculos” (CHANG; HALLIDAY, 2006, p. 144).

“No dia 3 de dezembro de 1931, toda a família de Gong-ying começa a sofrer os martírios da ditadura. Neste dia, seu pai e seus tios mais velhos foram todos presos, espancados e pendurados. Os soldados exigiram cerca de 250 yuans. A família fez todo o possível para completar 120 yuans e também num gesto de desespero mostraram todas as jóias, mas de nada adiantou, como não tiveram a quantia exigida pelo Exército Vermelho, o avô de Gong (pausa) foi pendurado e deixado até morrer, junto com seu pai e seus tios” (Trecho da dramaturgia *Algas Vermelhas*).

A tortura horrrosa era lugar-comum: “Há tantos tipos [...] com nomes estranhos como [...] ‘sentar numa cadeira do prazer’, ‘beber sapos’, ‘macacos segurando uma corda’. Em alguns, enfiaram o cano incandescente da arma no ânus [...] Só no condado da Vitória, houve 120 tipos de tortura. Em uma delas, chamada com inventividade doentia de “anjos tangendo cítara”, um arame enfiado no pênis e preso à orelha da vítima era dedilhado pelo torturador. Havia também formas horríveis de matar. [...] “houve casos em que abriram a barriga e arrancaram o coração” (CHANG; HALLIDAY, 2006, p. 131).

“Gong-ying tinha acabado de chegar da escola. Ele estava cansado porque havia caminhado cerca de dois ou três li [1-1,5 quilômetro]. No momento em que chegou, viu seu pai preso com as costas e a cabeça forçada para baixo. No mesmo instante, também viu seu avô pendurado na cerca que dividia a casa da plantação. Simplesmente chorou” (Trecho da dramaturgia *Algas Vermelhas*).

Com a chegada do exército comunista a família de Gong-ying estava completamente desestruturada. Além do grande choque causado pelos soldados, eles foram forçados a pagar mais quinhentos yuans, senão todos iriam para prisão (Idem).

Não havia mais comida. Todos passavam fome. Uma das opções foi mandar Gong-ying e seus irmãos mais novos para o Corpo Infantil, onde aos quinze anos eles automaticamente estariam inscritos na Brigada da Juventude e posteriormente no Exército de Defesa Vermelho. Ao menos lá, eles teriam uma chance de sobreviver (sai) (Idem).

4.4. A pré-dramaturgia de Edilson Pereira da Silva

Os anos que compreendem os estudos do personagem Edilson Pereira da Silva vão de 1970 a 1973, período em que o Brasil está sob o comando do Presidente Emílio Garrastazu Médici.

Segundo o jornalista e escritor Hélio Silva e a professora Maria Cecília Ribas Carneiro, “Médici teve o seu governo pautado pelas linhas de arame farpado que separavam os que estão com o governo daqueles com quem o governo não quer estar” (1983, p. 21). Ainda de acordo com os estudiosos, “foi no governo Médici que mais dura se fez a repressão. Invertendo a lei da física, foi a reação que provocou a ação. Impedidos de se manifestarem livremente, em passeatas pacíficas de protestos, os estudantes foram empurrados para a subversão” (1983, p. 20).

Nesse período de opressão política, social e cultural, o ministro da Educação e Cultura de Médici, o senador Jarbas Passarinho reconheceu,

em 17 de março de 1970, que “80% dos terroristas provêm do meio universitário e, entre esses últimos, 70% são todos das cadeiras de Ciências Sociais e Filosofia” (*apud* SILVA; CARNEIRO, 1983, p. 21).

José Francisco Palmeira, pai de nosso personagem, fazia parte dos 80% apontados pelo ministro da Educação e Cultura e era considerado pelos militares como terrorista, pelo simples fato de ser estudante de filosofia e colaborador da UNE.

O fechamento da UNE, oficialmente dissolvida. Jogada na clandestinidade faz do 23º Congresso um ato clandestino, provoca prisões. Uma discussão por preço de bandeirão, no restaurante universitário do aeroporto Santos Dumont, é reprimido, pela polícia, a bala, morrendo um estudante de 18 anos, cujo corpo é levado para a Assembléia Legislativa. Um outro congresso da UNE, na localidade mineira de Ibiúna, é impedido pela polícia que prende 712 estudantes (1983, p. 20).

A reação contra a oposição estudantil era extremamente violenta. Os presos eram torturados psicológica e fisicamente. José Francisco Palmeira foi um deles:

“Estava caminhando na Avenida 28 de Setembro próximo a região do Grajaú, quando os militares cercaram a rua com um Opala preto. Foi colocado no porta-malas e levado para a Base Aérea” (Trecho da dramaturgia *Algas Vermelhas*).

“No dia seguinte, Edilson entra na Base militar junto com sua mãe. Seu pai foi forçado a fornecer dados sobre seu grupo clandestino.

Mostraram Edilson a seu pai que já estava brutalmente machucado, para que seu pai falasse o que sabia. Mas, José Francisco não falava, apenas era possível ver algumas lágrimas em seus olhos. Colocam novamente o capuz em sua cabeça e ligam os magnetos da máquina de choque. Edilson gritava desesperado e pedia para aqueles homens pararem. De nada adiantava...” (Idem).

“José Francisco não respondeu por que estava em estado de choque e nenhuma palavra saía. Mas seus pensamentos eram transmitidos nas lágrimas que saíam de seu rosto” (Idem).

“Edilson podia ver tudo. E ao perceber que seus gritos não surtiam efeito nenhum e que foi deixado de lado, fugiu. Ninguém percebeu. Rezava e pedia ao menino Jesus que ajudasse seus pais. Naquele instante seus pais já estavam mortos (chora e sai)” (Idem).

A publicidade, feita pelos jornalistas, principalmente europeus, sobre a tortura brasileira, obrigou o governo a dar algumas declarações absurdas sobre o sistema de governo vigente, que nos deixa envergonhados: “Falando à Globo, a 2 de dezembro de 1970, o ministro da Educação, Jarbas Passarinho, admite: ‘Não seria verdadeiro supor que não há tortura no Brasil, mas afirmar que esta é praticada como sistema de governo é uma infâmia’” (1983, p. 35).

5. CONCLUSÃO E CONSIDERAÇÕES FINAIS

O resultado desta pesquisa foi a elaboração de uma pré-dramaturgia e de uma dramaturgia utilizando fatos reais baseados em autores que escreveram sobre os países. Sendo assim, a pré-dramaturgia resultou na ressignificação dessas informações quando em contato com o

imaginário do dramaturgo. Este estudo não teve como objetivo criar personagens baseados em fatos reais e sim trabalhar na junção dos dois níveis, real e imaginário, para criá-los. Procuramos, assim, dialogar com a multiplicidade desses níveis, ou seja, a história passou a ser contada a partir desses mundos contrastantes, real e imaginário, dando aos personagens dimensões profundas e complexas para que futuramente seja possível criar um diálogo com os espectadores na trama.

Esta pesquisa constitui uma tentativa de se elaborar um processo metodológico de criação para uma dramaturgia, baseado no conceito do “se mágico” de Stanislavski, comumente utilizado como processo para o ator, mas não para o dramaturgo. O fato é que grande parte do processo de formação dos alunos do curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília - UnB está focado no trabalho do ator, em métodos e treinamentos para a construção do personagem. Por isso, vimos a necessidade de buscar, no processo de interpretação, material que auxiliasse o aluno/dramaturgo no desenvolvimento de sua própria dramaturgia.

6. REFERÊNCIAS

CHANG, J.; HALLIDAY, J. *Mao: a história desconhecida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

COLE, M.; COLE, S. R. *O desenvolvimento da criança e do adolescente*. 4. ed. Porto Alegre: ArtMed, 2003. 800 p.

FARBERMAN, M. El Sistema de Stanislavsky. In: TOPORKOV, V. *Stanislavsky dirige*. Buenos Aires: Compañía General Fabril, 1961. p. 7-25.

LEHMANN, H. O teatro pós-dramático. In: LEHMANN, H. *Texto*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 245-252.

MELADY, T.; MELADY, M. *Idi Amin Dada: Hitler en Africa*. Barcelona: Plaza & Janes, 1979.

MONTEFIORE, S. *Stálin: a corte do Czar Vermelho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PASCAUD, F. *El arte del presente: Ariane Mnouchkine – conversaciones con Fabianne Pascaud*. Montevideo: Trilce, 2007. 183 p.

PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008. 512 p.

PIPES, R. *O Comunismo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

SILVA, H.; CARNEIRO, M. *Emílio Médici: el combate a las Guerrillas – 1969-1974*. São Paulo: Grupo de Comunicación Tres, 1983.

STANISLAVSKI, C. *A preparação do ator*. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982. 263 p.

STRAUSS, F. *Conversas com Almodóvar*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. 312 p.

TOPORKOV, V. *Stanislavsky dirige*. Buenos Aires: Compañía General Fabril, 1961.