



**Somos todos Laika:
o teatro, a morte e a condição humana
uivando para o infinito: Suzana Schmidt
Viganó entrevista Marcelo Soler**

*We are all Laika:
theater, death, and the human condition
howling to infinity: Suzana Schmidt Viganó
interviews Marcelo Soler*

*Todos somos Laika:
teatro, muerte y la condición humana aullando
al infinito: Suzana Schmidt Viganó entrevista a
Marcelo Soler*

**Suzana Schmidt Viganó
Marcelo Soler**

Suzana Schmidt Viganó

doutora em Pedagogia do Teatro pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da ECA-USP. Coordenadora do Núcleo Quanta de ação artística para a primeira infância e membro do corpo editorial da Revista Sala Preta.

Marcelo Soler

doutor em Pedagogia do Teatro pela ECA-USP, membro fundador da Cia. Teatro Documentário e autor de livros e artigos em torno do campo documental em teatro.



Resumo

A professora e pesquisadora Suzana Schmidt Viganó entrevista o professor, pesquisador e diretor da Cia. Teatro Documentário, Marcelo Soler. Nesta entrevista, conversamos sobre processos artísticos e pedagógicos que trazem como ponto de partida o tema da morte em diferentes âmbitos, proporcionando a investigação sobre a experiência teatral com atores e não atores, professores e crianças, dialogando artística, filosófica e socialmente com a questão da morte na sociedade contemporânea.

Palavras-chave: Teatro, Teatro-educação, Infância e morte, Morte e cidade, Laika.

Abstract

The professor and researcher Suzana Schmidt Viganó interviews the professor, researcher, and director of Cia. Teatro Documentário, Marcelo Soler. In this interview, we talk about artistic and pedagogical processes that use death in different contexts as a starting point, investigating theatrical experience with actors and non-actors, children and teachers, setting an artistic, philosophical and sociological discussion with the issue of death in contemporary society.

Keywords: Theater, Theater-education, Childhood and death, Death and cities, Laika.

Resumen

La profesora e investigadora Suzana Schmidt Viganó entrevista al profesor, investigador y director de Cia. Teatro Documentário Marcelo Soler. En esta entrevista, hablamos de procesos artísticos y pedagógicos que tienen como punto de partida el tema de la muerte en diferentes ámbitos, aportando una investigación sobre la experiencia teatral con actores y no actores, profesores y niños, dialogando artística, filosófica y socialmente con el tema de la muerte en la sociedad contemporánea.

Palabras clave: Teatro, Teatro-educación, Infancia y muerte, Muerte y ciudad, Laika.

Rito e teatralidade sobre a morte interdita

Refletir sobre a morte é refletir sobre os valores das sociedades e suas visões acerca da finitude do ser humano. A relação com a morte e os rituais que a envolvem assumem diferentes práticas e características nas diferentes culturas. Na sociedade ocidental, que nos colonizou e influenciou em grande medida nossos valores, modos de vida e de organização social, seja por hibridação, seja por imposição cultural, a morte é vista como o silenciamento da vida.

Segundo Phillipe Ariès (2017), até o final da Idade Média (e o início do capitalismo) a morte era um acontecimento público e coletivo. Não se temia a morte, pois esta era vista como algo natural. Dadas as condições sanitárias e de vida nessa época, a mortalidade era alta, especialmente entre crianças pequenas, e a expectativa de vida era muito baixa. A morte era compreendida como um sono profundo, que teria seu fim no dia do grande despertar, no qual todos voltariam a viver em redenção.

Acreditava-se que, antes de se abater sobre suas vítimas, a morte dava indícios e isso possibilitava a sua preparação, com visitas de familiares – incluindo as crianças – em um período no qual se lamentava a vida, orava-se, perdoava-se os presentes e pedia-se a remissão dos pecados. A morte era compreendida dentro de um longo ritual e, quando advinha, os mortos eram sepultados coletivamente (entre as classes mais pobres) e sem identificação ou epitáfios.

Com o advento do capitalismo e, sobretudo, após o século XIX, a morte passa a ser compreendida como um fato dramático, envolvendo dor e sofrimento, surgindo a necessidade de poupar o moribundo e seus familiares – especialmente as crianças – de sua perturbação.

Com o aprofundamento da individualização dos sujeitos na sociedade, com a paulatina valorização da biografia pessoal e o acúmulo de riquezas como fim em vida, a cultura ocidental passa a associar o medo à ideia da morte, pois esta significa então o aniquilamento da vida. Os testamentos passam a substituir os ritos que precediam a morte, e o isolamento do moribundo contribui com o seu silenciamento.

Por outro lado, a laicização, a ciência e a dissociação entre a morte e os ritos religiosos colocam a questão acerca da inexistência da imortalidade da

alma, levando todos os esforços humanos a se concentrarem sobre a vida e seu enaltecimento. O fortalecimento do sanitarismo afasta os cemitérios e os ritos funerários do centro das famílias e da cidade e a morte passa a ser um acontecimento médico e hospitalar, ocorrendo quase sempre às escondidas, a não ser quando se torna notícia, a exemplo dos acidentes naturais, eventos criminosos, genocídios e chacinas e, como vimos recentemente, nas pandemias. Nesses casos, os mortos são considerados meras estatísticas e a interrupção repentina das suas vidas impossibilita quaisquer rituais e transforma o luto em um sofrimento para além da perda de um ente querido, envolvendo e escancarando as mazelas sociais.

Esta entrevista pretende discutir como a morte perpassa o campo da criação cênica em seus aspectos artísticos e pedagógicos, trazendo à tona esse tema interdito e propondo tanto sua reflexão como sua ritualização. Como diz Phillipe Ariès, “a morte tornou-se o lugar em que o homem tomou consciência de si mesmo” (ARIÈS, 2017, p. 61) e o teatro, como lugar privilegiado de reflexão sobre a condição humana, seus meios e modos de produção simbólica e de invenção sobre as múltiplas possibilidades de relações, figura como espaço seguro para se tratar desse tema interdito, inclusive entre crianças.

Ninguém melhor para compartilhar essa reflexão do que Marcelo Soler, diretor e professor da Cia. Teatro Documentário. O tema da morte perpassa seu trabalho em diferentes momentos, sendo verticalizado em três produções: *A Morte na Vida da Grande Cidade*, *Terra de Deitados*, nas quais ataca diretamente a relação social da morte com a metrópole, o sistema funerário e seus trabalhadores, os rituais que envolvem a morte e a desigualdade social expressa nesse acontecimento; e o recente *Sputinik 2 e outras histórias caninas*, no qual o tema é abordado para o público infantil, que se aproximou da presença da morte com a pandemia de covid-19.

Nesta entrevista percorremos juntos os caminhos de criação para esses três trabalhos, refletindo sobre a relação entre morte e vida na sociedade, sobre como o processo de criação cênica pode não apenas simbolizar, mas ritualizar diferentes aspectos e vivências sobre a morte, e sobre como a participação de diferentes atores sociais (como as crianças) nos processos

de construção cênica possibilitam não apenas a polifonia da cena contemporânea, mas também a aproximação entre espectador e obra de maneira ativa e participativa.

Convidamos o leitor a compartilhar essa reflexão, colocando em questão como as artes cênicas e seus processos criativos e pedagógicos nos auxiliam a trazer à tona os temas interditos, abrindo a possibilidade de ritualizar, simbolizar e afetar percepções e lugares comumente ocupados sobre a condição humana, suas relações e destinos dentro de nossa sociedade.

Suzana Schmidt Viganó (SSV) – A relação entre processos pedagógicos e a construção cênica são uma tônica da encenação contemporânea¹ e o Teatro Documentário² faz desse diálogo um elemento fundante de seu trabalho. Eu gostaria de focalizar uma experiência particular de sua trajetória como professor e diretor nesta entrevista, que reúne duas categorias aparentemente distantes: as crianças e a morte. Como surgiu esse tema e como se iniciou esse processo?

Marcelo Soler (MS) – Em 2019, Marisabel Lessi de Mello, que trabalhou por muito tempo na Divisão de Fomento ao Teatro e hoje é uma das responsáveis pelo Departamento de Ação Cultural do Centro Cultural São Paulo, me convidou para

1 Segundo Flávio Desgranges, desde o final do século XX os modos de produção teatrais se mantêm em estado permanente de experimentação e pesquisa, “o que solicita a invenção de contínuas e renovadas possibilidades investigativas” (2012, p. 12), seja com relação à constituição e à materialidade cênica, seja em relação ao espectador. Ademais, a relação com os diferentes espaços e territórios das cidades e a presença da ação artística nesses lugares aprofunda e diversifica as relações artístico-pedagógicas, em processos de aproximação e diálogo com as comunidades, efêmeras ou não, por identificação ou por vínculos diversos. E todas essas relações, que podem ser entendidas como interculturais, constroem novos caminhos de investigação sobre o teatro e o processo cênico.

2 A Cia. Teatro Documentário é composta por dez arte-educadores. Suas experimentações cênicas-documentais buscam unir reflexões e procedimentos teatrais a ações sociais de caráter pedagógico. Nessa trajetória, destacam-se as pesquisas em torno do universo da memória, do tempo e das relações de convívio entre os cidadãos paulistanos e a cidade. Entre os projetos desenvolvidos pela Cia. Teatro Documentário, desde o ano de 2006, destacam-se os desenvolvidos com o apoio do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo: “Como se pode brotar poesia na casa da gente?” (2010), “Mapear Histórias, ou como disse Guimarães o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia” (2011), “A morte na vida da grande cidade” (2013), “Terra de Deitados” (2015), “O Tempo e o Cão – documentário cênico de pequenas memórias da cidade” (2018) e o “Teatro na Encruzilhada” (2022). Mais informações em: <http://ciateatrodocumentario.com.br>.

participar de um projeto chamado “Peripatumen! O que as crianças pensam,” que tinha a seguinte perspectiva: realizar ações de cunho filosófico com crianças de 4 a 9 anos. A ideia era trazer, uma vez por mês, profissionais que pudessem motivar esses encontros, não necessariamente filósofos, mas pessoas que suscitassem nas crianças questionamentos de temas caros à filosofia.

Isso poderia ser feito de maneira prática, como a construção de uma cena, ou com exercícios de elaboração visual. Para a primeira ação, eles convidaram um filósofo e me chamaram para a segunda. Marisabel conhecia a minha trajetória na Cia. Teatro Documentário e sabia que eu também tinha atuado na Secretaria de Educação, com a formação de professores de teatro para educação infantil. Ela me pediu para trazer um tema que, a princípio, não fosse associado à infância. E logo me veio a ideia da morte, porque na minha experiência como formador de professores da educação infantil, eu percebi que esse era um tema tabu para eles.

Em uma dessas formações, uma professora disse o seguinte: “aconteceu algo muito forte!” Ela tinha uma prática com as crianças que envolvia uma boneca, era a boneca da turma. Todos os alunos a levavam para casa, inclusive os meninos, para passar um final de semana. Os pais estavam cientes e eles também tinham que ter uma relação com a boneca. Era uma coisa muito interessante mesmo. Em um determinado final de semana, essa boneca foi para casa de uma menina que, no final do domingo, foi diagnosticada com meningite. Ela passou por um tratamento e sobreviveu, mas o médico recomendou que os pais não continuassem mais com a boneca, que eles deveriam, inclusive, queimá-la. E aí a professora pensou: “como eu vou falar para as crianças que a boneca não existe mais? Será que a gente fabrica uma outra? Engana as crianças?” E as outras professoras começaram a achar isso interessante, porque de certa maneira a boneca tinha morrido. Na sequência, começaram a pensar, junto com as crianças, em uma cerimônia de despedida, nos moldes das brincadeiras de faz-de-conta. E isso foi mesmo feito lá na escola. E essa história sensibilizou muito as professoras do grupo de formação.

Eu fiquei com isso na cabeça e pensei que poderia levar esse tema para as crianças do Centro Cultural. Eu tinha passado por dois projetos que haviam sido contemplados pela Lei de Fomento ao Teatro. Um deles se chamava *A Morte na Vida da Grande Cidade*, que trabalhava as simbologias da morte presentes em São Paulo, e o outro, *Terra de Deitados*, um desdobramento do primeiro projeto, no qual a gente fazia ações dentro de cemitérios da cidade.

Marisabel achou esse tema interessante e eu propus uma ação que tinha um forte caráter performativo. Levei várias fotos dos meus dois cachorros – a Clarice Lispector e o Bernardo, que tinha acabado de falecer. A Clarice estava muito velhinha e ficou muito triste quando o Bernardo morreu, então eu adotei a Amora, que ainda está viva. Eu tinha as fotos do Bernardo desde bebê até a velhice, nos seus últimos momentos, e tinha da Clarice, acompanhando o Bernardo nesse processo de envelhecimento. Eu pensei em levar essas fotografias para as crianças e contar a história dos meus cachorros, fazendo perguntas como: “a Clarice aqui está com que idade?” Eu achava que ia chegar um momento, como realmente aconteceu, que elas iam perceber que o Bernardo havia morrido.

Diante disso eu perguntei para as crianças se elas já tinham passado por algo assim e o que acontecia quando uma pessoa morria: como é a despedida? Isso é importante? Algumas crianças contaram suas experiências e eu propus pensarmos juntos numa despedida para o Bernardo. No final do encontro, a Amora foi levada para que elas a confortassem pela morte do Bernardo. As crianças acharam que seria interessante a gente fazer desenhos para o Bernardo e eu propus lançar esses desenhos do ponto mais alto do Centro Cultural, como uma cerimônia de despedida. Fizeram desenhos do Bernardo com a Clarice, as crianças que eram alfabetizadas escreviam coisas como: “Bernardo, a Clarice tem saudade de você!” Foram desenhos muito interessantes que compunham a ação performativa de lançá-los para o céu, além da chegada da Amora quando todas as crianças a abraçavam.

Imagem 1: “Peripatumen!” Marcelo, as crianças e a cachorra Amora.
Centro Cultural São Paulo, 2019.



Foto: Alessandro Fritzen, 2019.

Os pais participavam do final do encontro. Eles deixavam os filhos com o formador do dia e saíam para visitar o equipamento com a equipe de Ação Cultural. Eles voltavam depois de uns 40 minutos para a conversa final com as crianças que, no meu caso, foi junto com a Amora e as crianças estavam muito mexidas. Os pais chegaram e elas já contaram sobre a Clarice, sobre a despedida que fizeram para o Bernardo, e os pais se emocionaram, porque as crianças estavam falando de morte como se esta fizesse parte da vida – como de fato faz. Marisabel e a equipe do Centro Cultural me reportaram que essa ação foi muito marcante, repercutindo entre os pais e as crianças. Elas voltaram para os outros encontros e perguntaram sobre a Amora, queriam ver se o aviãozinho de papel delas ainda estava ali... A ação as afetou, criou o sentido para elas.

SSV – Pensando sob a perspectiva da ação cultural, vista como um conjunto de práticas que buscam qualificar a produção simbólica de um grupo e enriquecem o uso do espaço público, como você avalia esse trabalho com as crianças?

MS – Penso que essa ação proposta pelo Centro Cultural São Paulo, partindo do setor de Ação Cultural, tem várias facetas que são interessantes para a gente refletir. A primeira delas é que os encontros não eram dentro de uma sala, eles eram realizados com as crianças em um espaço aberto. Então os frequentadores passavam por nós, viam as crianças conversando, agindo, preparando materiais. Havia uma interferência naquele espaço e, de certa maneira, as crianças tinham a oportunidade, pelo menos naquele momento, de utilizar o espaço de uma outra maneira, mais criativa. Além disso, o fato de os pais levarem as crianças, as deixarem com o formador, saírem para conhecer o Centro Cultural e, ao voltar, presenciarem a elaboração criativa das crianças, também possibilitava que esses pais tivessem um outro olhar sobre o espaço e, inclusive, sobre os próprios filhos.

Eu me lembro que quando eles presenciaram o ritual performativo que as crianças criaram para o Bernardo, eles se depararam com seus filhos como propositores de uma criação de cunho artístico. Não é por acaso que eles se emocionaram ao ver as crianças. Elas iam até os pais, apresentavam a Clarice e o Bernardo, explicando que ele tinha morrido e que a Amora estava ali para receber os cumprimentos e estar junto com eles no ritual. Isso era muito forte. Então, a relação com o próprio Centro Cultural e com a possibilidade desse espaço ser aberto para criação artística, fora de um eixo comercial, com certeza se efetivava ali. Além disso, tivemos a oportunidade de que as crianças se organizassem e criassem simbolicamente dentro de um universo temático socialmente interdito para elas. E isso abriu a oportunidade para os pais questionarem: será que o tabu da morte não está dentro de mim? Será que as minhas práticas sociais ou meu próprio discurso em relação à morte perante as crianças não levam a essa interdição?

SSV – Como o percurso iniciado com as crianças no Centro Cultural São Paulo se desdobrou em um processo de encenação teatral?

MS – A experiência do Centro Cultural levou um grupo de teatro, com o qual eu já havia trabalhado, a Cia. do Trailler, de São José dos Campos, a me chamar para participar de um projeto de teatro infantil sobre a temática da morte, novamente associada às figuras dos cachorros, só que dessa vez partindo da história da Laika³ e que se chamou *Sputnik 2 e outras histórias caninas*. Eu tinha dirigido esse grupo numa encenação chamada *Experimento Desterro*. *Doc* e, durante o processo de ensaios, fiz a ação no Centro Cultural. A Caren Ruaro⁴, integrante do grupo e professora de teatro no ensino fundamental, se sensibilizou demais quando contei a experiência.

Em 2021, ela me convidou para dirigirmos juntos um projeto de teatro infantil para o ProAC a partir desse tema, pois as crianças estavam convivendo com a questão da morte, devido à pandemia. Vários alunos ou tinham perdido parentes próximos ou acabavam falando sobre isso. Existia o receio, por parte dos familiares, de entrar nesse assunto, então vinham soluções do tipo: “a vovó virou uma estrelinha,” que a gente conhece. Além do desejo de levar esse tema para sala de aula, ela teve necessidade, como artista, de pensar um projeto que envolvesse a morte e as crianças. Eu aceitei o convite, primeiro porque era um desdobramento da minha ação com as crianças do Centro Cultural, que, por sua vez, era outro desdobramento do meu trabalho com os professores da rede pública. Enviamos o projeto, ele foi contemplado em 2021 e começamos o processo de encenação em 2022.

3 Laika, uma vira-lata das ruas de Moscou, foi selecionada para ser a ocupante da nave espacial soviética Sputnik 2, lançada ao espaço sideral em 3 de novembro de 1957. É considerado o primeiro ser vivo a viajar para o espaço. Os cientistas, quando a enviaram, já sabiam que não teriam como trazê-la com vida de volta à terra.

4 Além dela e de André Ravasco, membros fundadores da Cia. do Trailler, participaram da montagem Andrei Gonçalves e Luan Fonseca.

Imagem 2: Cena de *Sputnik 2 e outras histórias caninas*. Cia. do Trailer, 2022.



Foto: Caren Ruaro, 2022.

Havia um grande interesse em trabalhar com a história da Laika, que foi o primeiro ser vivo a ir ao espaço. Eu sabia que ela tinha morrido lá, porque não conseguiram trazê-la de volta. Isso já me tocava em algum lugar e, com a pesquisa, fui descobrindo coisas que me fizeram achar ainda mais interessante trabalhar a partir disso.

Resolvemos começar o nosso processo com uma oficina para crianças, trazendo elementos do que a gente iria trabalhar: a história da Laika, a temática da morte. Eu fui o propositor da oficina e a gente fez uma coisa bem interessante: misturamos os atores e atrizes que iam trabalhar no processo com as crianças, que eram duas de 7 anos e quatro de 10 anos. Nós propusemos uma série de jogos nos quais trouxemos a história da Laika e perguntamos para as crianças se elas já a conheciam. Uma delas disse: “é aquela que foi para o espaço?” A gente disse: “sim!”. E outra falou: “ela foi para o espaço e morreu!”. E todas as crianças, inclusive as de 7 anos, reagiram de maneira

tranquila: “ok, ela morreu.” Não estou dizendo que é tão simples trabalhar o tema da morte com as crianças, mas muitas vezes o tabu está presente no adulto e se ele não se abrir para entender como a criança vai construir a própria ideia de morte, ele pode contribuir para o desenvolvimento de uma noção deturpada, ou carregada, ou como algo apartado da vida. Nesse sentido, foi muito interessante para os atores, que, ao trabalhar junto com as crianças, perceberam que a lógica delas era outra, inclusive em relação à morte. Essa foi uma conclusão que eles tiveram depois dessa oficina. Foi uma experiência pontual dentro do processo, mas que acendeu um outro nível de discussão.

E como isso chegou na encenação? Primeiro, nós utilizamos na oficina alguns materiais, por exemplo, um retroprojetor. Para as crianças foi uma coisa maravilhosa, elas veem o analógico como uma coisa incrível: vitrola, máquina de escrever... A gente trouxe muitas fotos da Laika em transparência e foi muito estimulante. Em um dos jogos a gente projetava a fotografia da cachorrinha e pedia para criança ir até a imagem e se relacionar com ela por meio de uma ação.

Imagem 3: *Workshop* com as crianças para o processo de criação de *Sputnik 2 e outras histórias caninas*, 2022.



Foto: Caren Ruaro, 2022.

Foi muito interessante ver como as crianças que conheceram a Laika por nosso intermédio trabalhavam com ações que eram de fazer carinho, de dar bronca. As crianças que conheciam a história anteriormente foram para ações que envolviam mais a questão da morte. E elas não tinham pudor, não existia algo carregado, não existia um “hiper pesar”. E isso foi algo que ficou na encenação, de não trabalhar com essa carga extremamente pesada que envolve a morte e, ao mesmo tempo, não criar subterfúgios para fugir da temática.

SSV – Compreendendo a obra teatral contemporânea como um processo de construção aberto, como você vê a participação de atores sociais diversos (artistas, professores, alunos, cidadãos) em seu processo de criação?

MS – Quando o Flávio Desgranges⁵ escreve sobre a Cia. Teatro Documentário, ele seleciona uma das nossas encenações, *Pretérito Imperfeito*, e analisa o que ele chama de caráter polifônico. Então, quando trazemos esses outros atores sociais, sem uma postura assistencialista, mas mantendo os lugares de diferença, nós proporcionamos ao processo uma perspectiva de funcionalidades e conhecimentos diversos, compreendendo a educação, como diz Hannah Arendt⁶, como um processo que se faz entre diferentes. Por exemplo, as crianças e os pais que participaram desses processos foram importantes agentes da construção cênica. Eles apresentavam soluções e temas interessantes, dentro de uma troca que se efetivava com os artistas.

O título do livro da Maria Lúcia Pupo, *Para alimentar o desejo de teatro*⁷, é muito interessante. Talvez aquele *workshop*, mas não só ele, porque havia crianças que já tinham contato com o teatro na escola, tenha despertado o desejo delas de teatro. Elas começaram a sentir que a gente as ouvia e que elas produziam coisas de natureza simbólica, por exemplo: “escreva um bilhete para a Laika como se ela estivesse viva”, “como você falaria sobre essa cena para ela?” A gente propunha um desafio e elas construía algo de natureza simbólica, só que com a linguagem escrita. A partir disso, elas percebiam

5 Cf.: DESGRANGES, F. A interferência dos processos de criação nos modos de recepção artística: percursos de um pretérito imperfeito. In: DESGRANGES, F; SIMÕES, J. (org.). **O ato do espectador: perspectivas artísticas e pedagógicas**. São Paulo: Hucitec, 2017.

6 ARENDT, H. A Crise na Educação. In: ARENDT, H. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

7 PUPO, M. L. **Para Alimentar o desejo de Teatro**. São Paulo: Hucitec, 2015.

que eram importantes para o processo e que havia o nosso real interesse na participação delas.

Não sei como vai ser o resultado estético da peça, porque ela ainda vai estreiar⁸. Mas uma coisa é certa: houve uma transformação dos envolvidos, principalmente com relação aos atores homens. No começo do processo eles eram uns e agora são outros, porque estão com corpos brincantes. E eles precisaram do contato com as crianças para isso, porque a gente fazia aquecimento, brincava e jogava junto com elas. Antes, os atores ou agiam com infantilização ou eram adultos pensando como adultos e não se abrindo para o jogo. Eles começaram, inclusive, a trabalhar o medo do ridículo. Por exemplo, em um jogo de estátua, todo mundo parava e eu escolhia alguém para ver se estava congelado mesmo, dava temas para as estátuas como banana amassada, abacaxi azedo... Para os adultos era uma situação quase incômoda, mas para as crianças era divertidíssimo! Então os adultos começaram a se contaminar com isso: nós somos adultos e diferentes, mas nós estamos aqui em diálogo com vocês.

Imagem 4: Cena de *Sputnik 2 e outras histórias caninas*. Cia. do Traller, 2022.



Foto: Caren Ruaro, 2022.

⁸ *Sputnik 2 e outras histórias caninas* ainda estava em processo de ensaios no momento desta entrevista, mas o espetáculo estreou em 27 de novembro de 2022, no Sesc São José dos Campos.

Eu gosto muito da ideia do Sarmiento⁹ de culturas da infância, porque ela me permite ir para esse lugar de entender a infância como diferente das culturas dos adultos. Esse processo foi muito interessante porque eu consigo ver, pedagogicamente, como os atores foram crescendo dentro do processo e como, para os atores homens, foi mais transformador. Um deles é um pai muito legal, que brinca com as filhas, mas quando ia para a cena carregava uma ideia estereotipada de criança.

Então, voltando para a sua pergunta, o contato com esses outros atores é indispensável para trabalhar com algo que tem a ver com a arte contemporânea, que é a polifonia, as vozes distintas presentes na cena. E também é importante quando a abordagem é de uma pedagogia mais libertadora, quando os envolvidos no processo estão dispostos a desenvolver um projeto real de construção de conhecimento. Nesse ponto, tenho que estar aberto a abdicar de algumas coisas que até então eu considerava certas e posso aprender com o outro a partir de uma nova perspectiva, posso ter um outro olhar sobre a realidade e até sobre as soluções cênicas.

SSV – Em seu trabalho *Terra de Deitados* a morte também figura como eixo central do processo de criação. Essa seria uma reflexão presente em seu trabalho como encenador?

MS – A morte aparece em muitos momentos no meu trabalho, até para além da Cia. Teatro Documentário. Quando fui professor de escola profissionalizante de teatro eu já propunha coisas que envolviam a morte. Ela atravessava, não apenas como um tema, mas como um elemento presente: em algum momento

9 “Sarmiento (2007) nos ensina que as representações tradicionais – para ele, historicamente situadas em um momento “pré-sociológico” – da conceitualização da criança e da infância podem ser elencados em tipos ideais, que revelam as simbolizações históricas da criança; essas concepções moldam as ações cotidianas e práticas da comunidade de adultos ao redor das crianças. Sarmiento distingue: a criança má (noção baseada na ideia do pecado original); a criança inocente (vítima da sociedade que a perverte); a criança imanente (concepção que semeia as teorias desenvolvimentistas, na qual há possibilidade de aquisição da razão e da experiência); a criança naturalmente desenvolvida (visão poderosa na contemporaneidade, onde, antes de serem seres sociais, as crianças são seres naturais); a criança inconsciente – visão possível a partir de Freud – onde a criança é vista como um preditor do adulto (sic), cujos conflitos relacionais com as figuras paterna e materna lhe constituem. A sexta visão de infância demarcada por Sarmiento, a criança vista como ser humano completo e um ator social com a sua especificidade, só é passível de ser teorizada, segundo ele, a partir de uma revisão sociológica das representações tradicionais da criança: essa então é, para nosso autor, “a criança sociológica.” O cerne dessa noção de infância está em propor pensar as crianças como seres sociais que integram um grupo social distinto.” (MACHADO, 2010, p. 120).

dentro da estrutura da encenação existia uma morte e nesse e neste momento havia um olhar diferenciado meu como professor e como encenador.

Entre os projetos que eu tenho dirigido na Cia. Teatro Documentário, *Terra de Deitados* talvez tenha sido o mais emblemático em trazer para cena a morte. Primeiramente, ele tinha como eixo central a proposição de oficinas em diferentes cemitérios públicos da cidade de São Paulo. No projeto anterior, *A Morte na Vida da Grande Cidade*, a gente pesquisava a simbologia da morte presente na cidade de São Paulo e tivemos contato com os cemitérios. Eles são classificados em A, B, C e D, uma classificação que remete às classes sociais. Os cemitérios A são os que ficam em lugares nobres da cidade, como o Cemitério da Consolação. Os B estão em lugares que seriam da classe média, como da Vila Mariana. Os C estão em lugares mais afastados, como o da Quarta Parada na zona leste, e os D seriam cemitérios que estão nos extremos da cidade, como o do Jardim São Luiz, na zona sul.

Nós escolhemos um cemitério de cada uma dessas classificações: Araçá, Vila Mariana, Quarta Parada e o cemitério da Vila Formosa, que é o maior da América Latina. Desenvolvemos neles oficinas abertas para as pessoas interessadas em trabalhar proposições em teatro documentário e recebemos advogados, arquitetos, professores, servidores públicos. Tivemos muito apoio do serviço funerário, era a gestão do Haddad. Inclusive, o nosso intuito era que os funcionários do serviço funerário participassem das oficinas e conseguimos que a prefeitura contasse a participação como hora de trabalho. No entanto, não tivemos nenhuma inscrição, de início.

Estava prevista no projeto uma encenação dentro do cemitério da Vila Mariana e os integrantes da Cia. Teatro Documentário realizavam oficinas em todos os cemitérios escolhidos, como parte do processo de criação, a fim de investigar questões de ordem estética que nos eram caras ao processo. Eu, estrategicamente, fiquei com o cemitério da Vila Mariana, no qual a gente contava a história de um jazigo específico, uma “história enterrada”, literalmente. A gente tinha o relato de uma viúva, na época com 102 anos, sobre a morte do marido e sobre como aquele jazigo tinha sido um “cala a boca” para ela não falar a verdade sobre como o marido tinha morrido num acidente de trabalho. Essa ideia nos interessava demais e a gente queria contar essa história naquele cemitério, em frente àquele túmulo, que seria o alvo da nossa documentação.

Imagem 5: *Terra de Deitados*. Cia. Teatro Documentário, 2016.



Foto: Marcelo Soler, 2016.

Imagem 6: *Terra de Deitados*. Cia. Teatro Documentário, 2016.



Foto: Marcelo Soler, 2016.

Os funcionários do serviço funerário, a princípio, não se interessaram. Talvez em nenhum momento houvesse sido alimentado neles o desejo de teatro e, para mim, era muito importante que eles participassem, inclusive, da encenação. Mas como nossas práticas não são impositivas, nós propúnhamos experiências de aproximação. Então, mediante isso, selecionadas as 20 pessoas para fazer a oficina, eu construí o percurso apostando que a presença das cenas no espaço do cemitério levaria os funcionários, a princípio por curiosidade, a apreciar o trabalho. E poderia nascer ali uma atração para o que a gente iria desenvolver. E foi isso que aconteceu. Ao longo da oficina, eu propunha criações a partir de jogos que levavam em conta o espaço do cemitério, principalmente sob a perspectiva de tentar trazer a memória contida em alguns lugares específicos. Havia regras de jogo que faziam os participantes conversarem com os funcionários, atrás de relatos para criação das cenas. Os servidores começaram, espontaneamente, a assistir aos ensaios e, progressivamente, a partir inclusive da mediação entre jogadores e plateia, começou a se pensar em maneiras de trazer esses funcionários para a cena, como os portadores da memória daquele espaço.

E assim eles começaram a se interessar pela cena teatral, porque eles viam sentido naquilo, em poder compartilhar com a gente a história do seu local de trabalho. Uma das coisas que eles relataram era a dificuldade em falar que trabalhavam em um cemitério. E uma ação como aquela fazia que eles tivessem orgulho de trabalhar ali. Isso foi dito não apenas por um, mas por vários deles, porque ali era um lugar de memória e eles eram trabalhadores da memória. Quando eu ouvi isso de dois ou três funcionários, isso me trouxe uma satisfação muito grande e também a todo mundo que fazia a oficina. Tínhamos chegado no lugar que almejávamos, que era pensar o cemitério como lugar de memória, embora apartado da vida da grande cidade. São Paulo era a cidade da “desmemória.”

Havia uma apresentação aberta ao público, como resultado das oficinas, em todos os cemitérios e todos os participantes assistiam. E foi a partir desse material que a gente começou o processo de criação dentro do cemitério da Vila Mariana. E no final, todos os funcionários da administração e todos os coveiros do cemitério participaram da encenação final, inclusive com o pagamento de cachê pelo fomento, efetivando a participação deles para contar essa história.

SSV – Como você compreende a produção de conhecimentos, seja sobre o próprio fenômeno teatral, seja sobre questões fundamentais da humanidade e da sociedade em um processo de criação artística e pedagógica?

MS – A Cia. Teatro Documentário faz parte da minha vida desde 2006 e é uma companhia, como você bem disse, que tem uma relação muito forte com o campo do teatro-educação. É uma companhia em que todos os integrantes são professores e professoras. São atores, atrizes, cenógrafos, figurinistas e eu como diretor, mas todos atuam na educação básica ou no ensino superior. Os nossos projetos sempre foram atravessados por esse campo da educação e nós não dissociamos o artístico e o pedagógico. A ideia de oficina está presente nos nossos trabalhos como parte integrante da construção artística. Nós entendemos que, além de ser uma contrapartida social, elas existem porque são parte do processo de construção da encenação. Nós trazemos, para os participantes das oficinas, questões para as quais nós mesmos não temos respostas, e a partir daquele momento existe uma troca em que a gente abre o espaço para essas pessoas, que às vezes desconhecem o trabalho da Cia. Teatro Documentário, para que tenham uma aproximação com ele. Mas as pessoas também colaboram na construção de soluções cênicas, como elementos de dramaturgia, de cenário, figurino, fragmentos de cena que surgem nessas oficinas e entram nas nossas encenações. Então o que acontece faz parte do nosso modo de produção.

No processo de encenação de *Sputnik 2 e outras histórias caninas*, por exemplo, não foi uma situação do tipo: “olha, nós vamos dar essa oficina porque ganhamos um ProAC”. Isso nem estava no projeto. Foi na verdade uma necessidade de se iniciar o processo *com* as crianças. E a partir daí a gente começou a levá-las para assistir aos ensaios. A gente fazia o trabalho de mediação, provocando as crianças. Por exemplo, elas assistiam a uma cena e a gente pedia: “a partir dessa cena que vocês viram, poderiam escrever uma carta para Laika, contando para ela do que vocês gostaram e do que vocês não gostaram? Se ela estivesse viva, o que vocês fariam para ela?” E elas acabavam trabalhando com a ideia do que era interessante ou não na cena, mas por uma via mais poética. Em outros momentos, a gente falava para elas: “o que você faria com o retroprojetor?” E elas elaboravam propostas que contaminavam a gente.

Imagem 7: Oficina com as crianças para o processo de criação de *Sputnik 2 e outras histórias caninas*, 2022.



Foto: Caren Ruaro, 2022.

Então, o processo foi permeado pela presença de crianças que eram, eu diria, “espectadoras especiais” do processo. Nós fazíamos a mediação sobre o que elas assistiam e, a partir do que elas traziam, a gente reelaborava as cenas tentando, por meio desse olhar, entender e avaliar o processo cênico. De certa maneira, as crianças tiveram uma coautoria e uma presença muito fortes, trazendo elementos constitutivos para a encenação, porque elas começaram a ter interesse em ser essas espectadoras especiais.

Quando os servidores do cemitério da Vila Mariana começaram a participar, como jogadores involuntários do processo de criação, eles começaram a se interessar pela cena teatral e a ressignificar as próprias vidas e o próprio espaço de trabalho.

Então, veja, eu acho isso muito interessante, como, a partir do próprio teatro, existe uma aproximação. A partir do “ser espectador” eu me aproximo da linguagem, começo a ver sentido nessa linguagem, começo a me relacionar com ela e, a partir dela, eu começo a pensar e refletir sobre a minha própria vida. Nós contávamos a história de um jazigo, mas de certa maneira também contamos a história desse espaço. E os funcionários perceberam o quanto era importante o dia a dia deles nesse espaço e começaram a dividir

seus questionamentos com a gente. E nós trouxemos isso para a encenação final, que envolvia o lugar da morte e dos lugares associados à morte dentro da cidade.

Imagem 8: *Terra de Deitados*. Cia. Teatro Documentário, 2016.



Foto: Marcelo Soler, 2016.

SSV – Como você entende que a abordagem sobre a morte em seus trabalhos contribui para a reflexão sobre a sociedade contemporânea?

MS – Com esses projetos eu aprendi a importância dos rituais de despedida e compreendi que a ausência desses rituais e de lugares onde eles são feitos, para além do religioso – porque o enterro de uma pessoa tem também um cunho social – é um problema contemporâneo. Aconteceu algo muito importante dentro desses processos que me trouxe a percepção do quanto é necessário, sim, ritualizar. E que existe um motivo social que torna isto cada vez mais dissipado do nosso cotidiano.

Eu descobri isso lendo Philippe Ariès (2017), *A história da morte no ocidente*¹⁰. Com a ascensão do capitalismo, a morte foi cada vez mais apartada do convívio social e quando eu falo convívio social é o convívio da comunidade e das famílias. Ariès descreve como isso se dava no feudalismo, no

¹⁰ ARIÈS, Philippe. **A História da Morte no Ocidente:** da Idade Média aos nossos tempos. São Paulo: Nova Fronteira, 2017.

começo do capitalismo, como era a relação com a morte. O moribundo era visitado pelos vizinhos e pela família. Ele trazia histórias que, neste momento da morte, ele precisava compartilhar, para que as pessoas não esquecessem. As crianças visitavam, elas brincavam no leito de morte do moribundo. Ele era abraçado pela comunidade e existia um ritual que não era tão rápido.

Imagem 9: *Terra de Deitados*. Cia. Teatro Documentário, 2016.



Foto: Marcelo Soler, 2016.

É muito interessante a gente pensar que a covid nos trouxe essa hiper rapidez da despedida e as pessoas perceberam como isso é horrível. Mas, de certa maneira, isso já estava acontecendo, porque faz parte desse grande esquema de apagamento da ideia de morte. Porque se a gente começar a ter consciência da finitude, a gente passa a ter uma outra relação com a vida, questionando, por exemplo, a dedicação do nosso tempo a um trabalho pautado na exploração. A ideia do capitalismo é maquiar a morte. Se você pega a sociedade norte-americana, onde há o hiperdesenvolvimento do capitalismo, literalmente maquia-se o morto, para parecer que ele está vivo, para gente afastar a ideia da morte. O Ariès fala, inclusive, que os muros do cemitério nem sempre existiram, foi um processo gradual e contínuo do apartamento

da morte, até o cemitério passar a ser um espaço totalmente separado da cidade. Creio que, além dessa problematização da morte em termos mais amplos, podemos também pensar no que pode estar por trás das mortes de determinados personagens históricos.

No caso da encenação infantil *Sputnik 2 e outras histórias caninas*, como mencionei anteriormente, eu acabei conhecendo melhor a história a partir de dados documentais, e soube que os cientistas russos escolheram a Laika porque ela era fêmea. Desde o início eles sabiam que ela ia morrer no espaço, não foi um erro. Portanto, eles acharam melhor escolher uma cachorra fêmea para morrer. Foi proposital. Eles precisavam mandar essa cachorra no aniversário da Revolução Russa, e os cientistas não teriam tempo de trazê-la de volta. Então eles pensaram: qual é o melhor cachorro para morrer? Uma cadela dócil. E eles fizeram uma pesquisa para escolher a vira-lata mais dócil. Porque, também deliberadamente, deveria ser uma cadela de rua, não de raça. Eu achei isso muito simbólico: enviarem para morrer no espaço uma fêmea, dócil e vira-lata. Tanto que uma das músicas da encenação, que tem uma ironia bem brechtiana, é assim: “Coitadinha, cachorrinha, nasceu para ser boazinha! Boazinha, cachorrinha, nasceu para ser coitadinha!”

Imagem 10: Registros da cachorra Laika.



Fonte: National Air and Space Museum Photo Archives, 1957.

A gente tentou levar esse questionamento de maneira sutil, mas sem deixar de enfatizar quais foram os critérios de escolha. Nos trabalhos com as crianças espectadoras ao longo do processo ouvimos: “mas por que escolheram uma cachorra e não um cachorro?” Essa fala nos fez pensar: certos corpos são legados à morte, enquanto outros são afastados dela o máximo possível. E isso é um problema contemporâneo.

Referências bibliográficas

- ARENDDT, H. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- ARIÈS, Philippe. **A História da Morte no Ocidente**: da Idade Média aos nossos tempos. São Paulo: Nova Fronteira, 2017.
- DESGRANGES, F. **A inversão da Olhadela**: alterações no ato do espectador teatral. São Paulo: Hucitec, 2012.
- DESGRANGES, F. **O ato do espectador**: perspectivas artísticas e pedagógicas. São Paulo: Hucitec, 2017.
- MACHADO, M. M. A Criança é Performer. **Revista Educação e Realidade**, Rio Grande do Sul, v. 35, n. 2, p. 115-138, 2010.
- PUPO, M. L. S. B. **Para Alimentar o Desejo de Teatro**. São Paulo: Hucitec, 2015.
- SARMENTO, M. J.; VASCONCELOS, V. M. R. de. (org.). **Infância (in)visível**. Araraquara: Junqueira & Marin, 2007.

Recebido em 01/11/2022

Aprovado em 29/01/2023

Publicado em 12/04/2023