



nu
ARMAZÉM
DAUTOPIA



nu
ARMAZÉM
DAUTOPIA

nu
ARMAZÉM
DAUTOPIA



10 DIAS DE ABALAAATM mcynd



10
DIAS DE
ABALAAATM
mcynd

a companhia ensaio aberto
conta





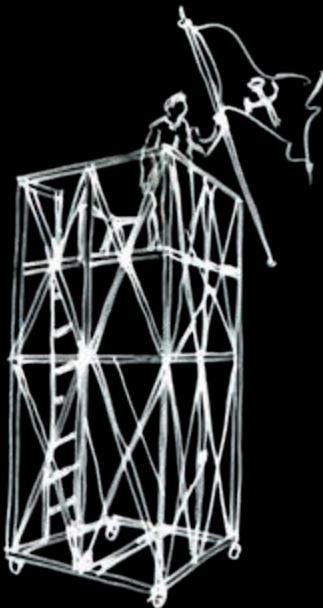
ensaio aberto



Brecht dizia que seu espectador ideal era Marx.

Nossos espectadores ideais são os camaradas:
Fernando Peixoto, que abriu os caminhos para Brecht no Brasil, parceiro de primeira jornada;
Otoni Araújo, que pensou conosco os caminhos da Ensaio Aberto;
João das Neves, também parceiro de primeira hora, sempre em busca de um novo teatro brasileiro;
Antônio Abujamra, provocador incansável;
Helder Costa, que abriu os caminhos do teatro popular e político com sua A Barraca;
Gerd Bornheim, espectador atento, amigo querido e generoso;
Leandro Konder, que nos trouxe para o meio do turbilhão da dialética, do marxismo e da revolução;
Emir Sader, que, além de professor e amigo, nos arrastou para o furacão da luta;
Michael Löwy, que é enorme parceiro, sem saber que é.
A eles, que nos ensinaram a olhar de cima dos “ombros do gigante”, dedicamos este livro e este espetáculo.

IDEALIZAÇÃO **LUIZ FERNANDO LOBO, INÁ CAMARGO COSTA E MARCOS APÓSTOLO**
PROJETO GRÁFICO **TATIANA RODRIGUES E MARCOS APÓSTOLO**
CURADORIA EDITORIAL **LUIZ FERNANDO LOBO E INÁ CAMARGO COSTA**
ASSISTÊNCIA DE CURADORIA **ANNA CAROLINA MAGALHÃES**
ENSAIOS **LUIZ FERNANDO LOBO E INÁ CAMARGO COSTA, J.C. SERRONI, BETH FILIPECKI E RENALDO MACHADO, FELIPE RADICETTI, BATMAN ZAVAREZE, CESAR DE RAMIRES, NATÁLIA GADIOLLI, MARCOS APÓSTOLO, JOÃO RAPHAEL ALVES E TUCA MORAES**
FOTÓGRAFOS **BATMAN ZAVAREZE, CHICO LIMA, FRANCISCO PRONER, JÉSSICA ANDRADE, MARCOS BRAILKO, MARCELO VALLE, NEM QUEIROZ, PAULO BATELLI, RENATO MANGOLIN, THIAGO BRANDO E VALMYR FERREIRA**
SELEÇÃO DE IMAGENS **LUIZ FERNANDO LOBO, ANNA CAROLINA MAGALHÃES, TATIANA RODRIGUES E MARCOS APÓSTOLO**
ILUSTRAÇÃO MAPAS **J.C. SERRONI**
MAPAS GUIAS DOS ATORES **LUIZA MORAES E NATÁLIA GADIOLLI**
ILUSTRAÇÕES PÁG. 270, 272, 274 **RENATO AROEIRA**
COLAGENS E PALETA DE CORES DO FIGURINO **PATRÍCIA MACHADO FIUZA**
DIREÇÃO DE PRODUÇÃO **TUCA MORAES**
GERENCIAMENTO PLATAFORMA+BRASIL **CIDA DE SOUZA**
PRODUÇÃO EXECUTIVA **WILLIAN SILVA**
GERENCIAMENTO DE INFORMAÇÃO **BEATRIZ PEREGRINO**
PRODUÇÃO GRÁFICA **MARCELLO PIGNATARO**
REVISÃO DE TEXTOS **INÁ CAMARGO COSTA E NATÁLIA GADIOLLI**
EDITORÇÃO ELETRÔNICA
E TRATAMENTO DE IMAGENS **TATIANA RODRIGUES**
FINALIZAÇÃO **MARCELLO PIGNATARO**
REALIZAÇÃO **INSTITUTO ENSAIO ABERTO**
PRODUÇÃO **LAGE**



Modo de Usar

“Esses são artigos de combate, ou mesmo manifestos.” Emile Zola

Caro leitor, é com grande prazer que, literalmente, estou em suas mãos.
Como todo livro que se preze, você pode me usar como quiser.
Estou dividido em duas partes.

Na primeira, você encontrará o texto completo do espetáculo **10 Dias que Abalaram o Mundo**, com dramaturgia e direção de Luiz Fernando Lobo, encenado pela Companhia Ensaio Aberto, no Armazém da Utopia, em 2017, em comemoração aos 100 anos da Revolução Russa de 1917. Optamos por deixar nesta parte mesmo as cenas que foram cortadas no espetáculo. O espetáculo está contado cena a cena com o texto integral, com fotos das cenas e com mapas desenhados pelos atores, pelo diretor e em versão final com os belíssimos desenhos do cenógrafo J.C. Serroni. Os mapas procuram dar a ver ao leitor os deslocamentos de cena e público que aconteciam durante a encenação, já que o espetáculo, seguindo uma tradição russa de teatro político, era itinerante.

Na segunda parte, os diversos artigos contam o processo de criação do espetáculo. É opção sua começar a ler pela primeira parte ou começar a ler pela segunda. Tanto faz. Em algum ponto, as duas partes se tocam e se completam. Ou se tocam e se problematizam. Dentro da segunda parte, os artigos também não precisam ser lidos na ordem apresentada. Lembramos que, já que falamos de revolução, qualquer subversão à ordem é esperada e mesmo desejada.

Notas sobre encenação e dramaturgia do diretor Luiz Fernando Lobo e de Iná Camargo Costa falam sobre alguns pressupostos iniciais que embasaram a encenação e sobre algumas escolhas durante o processo de trabalho. O capítulo **Ruas, Fábricas e Armazéns. Espaços da Utopia**, de J.C. Serroni, também pode ser uma excelente maneira de penetrar nas ruas e avenidas construídas pelo cenógrafo do espetáculo no Armazém da Utopia para melhor poder caminhar pelas ruas da Petrogrado Vermelha ou ser transportado rapidamente para as trincheiras no *front*, além de entender algumas referências básicas fundamentais para a construção da dramaturgia, referências que podem ir de Appia a Craig, Piscator ou ao agitprop russo ou alemão, sem esquecer os grandes espetáculos de massa realizados nas ruas nos anos seguintes à tomada do Palácio de Inverno.

Beth Filipecki e Renaldo Machado, no capítulo **A Dança das Oposições. Figurino em Processo**, nos contam do trabalho no tempo realizado por eles com o coletivo, desde a busca das cores e imagens referência, passando pelo estabelecimento da palheta de cor escolhida, pelas texturas, mostram como trabalharam as silhuetas para encontrar o corpo em luta, o corpo da revolução. Você também pode optar por começar ouvindo **A Música da Revolução**, na qual Felipe Radicetti nos conta que “a revolução russa segue ecoando seus sons, ruídos e música cem anos depois”. Os sons das trincheiras e os sons de Shostakovich, da Marcha Fúnebre cantada em memória dos que lutaram e caíram, de Hans Eisler, e os hinos revolucionários, até A Internacional cantada por todos no final do espetáculo, tudo são documentos sonoros.

Se preferir iniciar sua jornada acompanhado pela vanguarda do cinema russo, nada melhor do que começar pelo capítulo escrito por Batman Zavareze, ele nos conta, em **Utopia Vencendo a Distopia**, que mergulhou “em estudos, manifestos e inspirações das majestosas cenas de Serguei Eisenstein junto ao olhar-máquina, o cine-olho de Dziga Vertov. Foram dois olhares rigorosos da vanguarda russa que conduziram meu caminhar até o final”. Daí a praxis com “os primeiros testes com potentes projetores a laser que se moviam ao longo do espetáculo em trilhos suspensos, numa adaptação 'de soluções cubanas' em que a necessidade gera uma profunda onda criativa”. “Fico com o lema do renomado poeta e multiartista russo Vladimir Maiakóvski: 'Sem forma revolucionária, não há arte revolucionária.'” **Iluminação, Narração, Linhas de Força**, escrito por Cesar de Ramires, sugere que “o artigo de J.C. Serroni seja lido antes deste para uma melhor compreensão das resoluções narrativas adotadas” e afirma, com razão, que “a luz é um dos mais importantes narradores de qualquer espetáculo, pois convoca os olhares para o ponto que ela destaca, como já demonstraram e teorizaram os expressionistas alemães.” Natália Gadiolli, atriz do espetáculo, narrava em cena e narra nas minhas páginas. **Da planta baixa ao alto do praticável. As regras que descobrimos juntos** nos mostram a perspectiva dos atores da Ensaio Aberto, falam sobre o coração do processo de trabalho. Nos lembra, como Eisenstein, “que precisamos de um método”. Reafirma como os mapas e desenhos dos atores são ferramentas indispensáveis. Revela um pouco do nosso vocabulário, um dos tijolos da nossa grande construção, que só é grande porque é coletiva. Rumo à Estação Finlândia, vale muito a pena uma parada com gosto n'**A quinta parede**. Marcos Apóstolo começa com o camarada Aleksandr Ródtchenko afirmando que “precisamos revolucionar nosso pensamento visual” e nos fala sobre o concreto e o construtivismo,

sobre as linhas de força, as colagens e a fotografia. É muito mais do que um capítulo sobre cartazes, pôsteres, lambe-lambes e affiches.

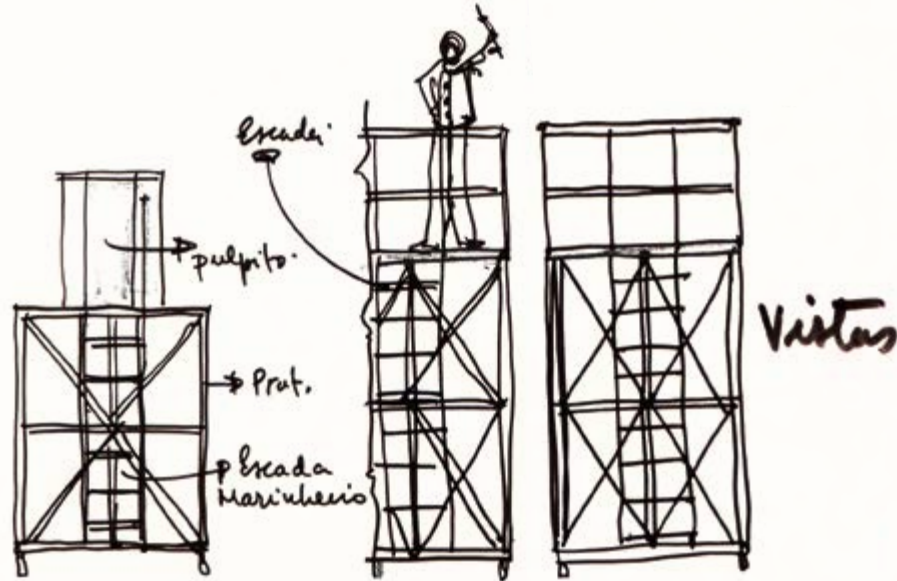
Em **Outubro no Teatro. O soviete Ciência do Novo Público**, João Raphael Alves, também ator do espetáculo, fala da nossa relação com nossos espectadores, de como se construiu ao longo dos anos e como se reconstrói a cada novo espetáculo. Sem nossa multidão, não haveria como contar a Revolução. Nós podemos dizer que o nosso público faz o teatro conosco. No Armazém da Utopia. Uma aventura nos ombros do gigante. Tuca Moraes, no último artigo do livro, propõe um índice ou uma síntese. Por isso, mesmo este pode ser o primeiro capítulo a ser lido ou o último. Para os mais obsessivos, deve ser lido duas vezes. Tuca segue a trilha de Hegel para quem “a verdade é o todo”. Como fundadora da Ensaio Aberto, diretora de produção e atriz, sabe que nunca os caminhos na Companhia foram os já batidos. Cada experimento cênico é uma nova aventura, tanto na forma de produção quanto no processo artístico. Sabe ainda que, de todas as aventuras, esta foi a mais ousada e, por isso, precisávamos dos ombros do gigante. Novas relações de produção se criaram no coletivo e “foram os sovietes que garantiram a realização do espetáculo”. Reconhecer isso é afirmar, como Lênin, que temos esperança que “o nosso experimento ajudará outras revoluções”.

Os fotógrafos e as fotografias. Sem eles e elas minhas páginas não seriam as mesmas. Ferramenta básica no processo de criação do encenador Luiz Fernando Lobo, esses pequenos e decisivos fragmentos do tempo escrevem com luz nas minhas páginas e gravam na retina dos espectadores a memória da luta.

Espero que desfrute de grande prazer ao me folhear e ler minhas páginas. Não espere de mim neutralidade. Em tempos de “desordem ordenada”, é preciso tomar partido. Também nós, os livros, não somos indiferentes. Como já foi escrito em outras páginas, “odeio os indiferentes”. Também em outras páginas, o camarada Brecht, em tempos fascistas, escreveu em letras duradouras: “ler, isso é luta de classes.” “É certo que a arma da crítica não pode substituir a crítica das armas, que o poder material tem de ser derrubado pelo poder material, mas a teoria converte-se em força material quando penetra as massas”. Cuidado, caro leitor, você tem uma arma na mão! Aponte para os nossos inimigos, mire certo e faça bom uso dela. Não há luta sem memória. Este é um trabalho coletivo que conta uma luta coletiva.

Mantenho a firme esperança que ao ler minhas páginas e lembrar desta história possa ter valor de uso para nossa luta. Mais não conto, para que cada um tenha o prazer de criar e descobrir sozinho sua aventura, a cada virada das minhas folhas.

Boa leitura. E não deixe de escolher o seu lado. Eu escolhi o meu.



a companhia ensaio aberto
conta



10 DIAS DE OUTUBRO

de john reed
direção luiz fernando lobo

ESPETÁCULO

28	prólogo	143	minha profissão. erwin piscator
42	ralé	146	john reed
52	à beira do abismo	152	a marcha dos sovietes
58	a era do massacre	160	sobre as milícias operárias
66	dois mundos?	166	guerra imperialista ou guerra civil?
70	pele, sangue e ossos	174	o pão
84	uma fruta apodrecida	178	o partido do proletariado
92	fevereiro: 5 dias?	180	comitê militar revolucionário
102	campo de marte. nosso canhão, nossa saudação	186	entrevista trotsky
108	trincheiras	191	conselhos de um ausente
112	os sovietes	194	tomada do palácio de inverno
122	duplo poder	216	o camarada lênin falou
134	nota de rodapé	226	post scriptum



PROCESSO CRIATIVO

236	notas sobre encenação e dramaturgia Iná Camargo Costa e Luiz Fernando Lobo
245	ruas, fábricas e armazéns. espaços da utopia J.C. Serroni
257	a dança das oposições. figurino em processo Beth Filipecki e Renaldo Machado
266	a música da revolução Felipe Radicetti
281	utopia vencendo a distopia Batman Zavareze
288	iluminação, narração, linhas de força César de Ramires
300	da planta baixa ao alto do praticável. as regras que descobrimos juntos Natália Gadiolli
311	a quinta parede Marcos Apóstolo
318	outubro no teatro. o soviete ciência do novo público João Raphael Alves
326	no armazém da utopia. uma aventura nos ombros do gigante Tuca Moraes

Vistas Gerais



Geometrizando o Espaço



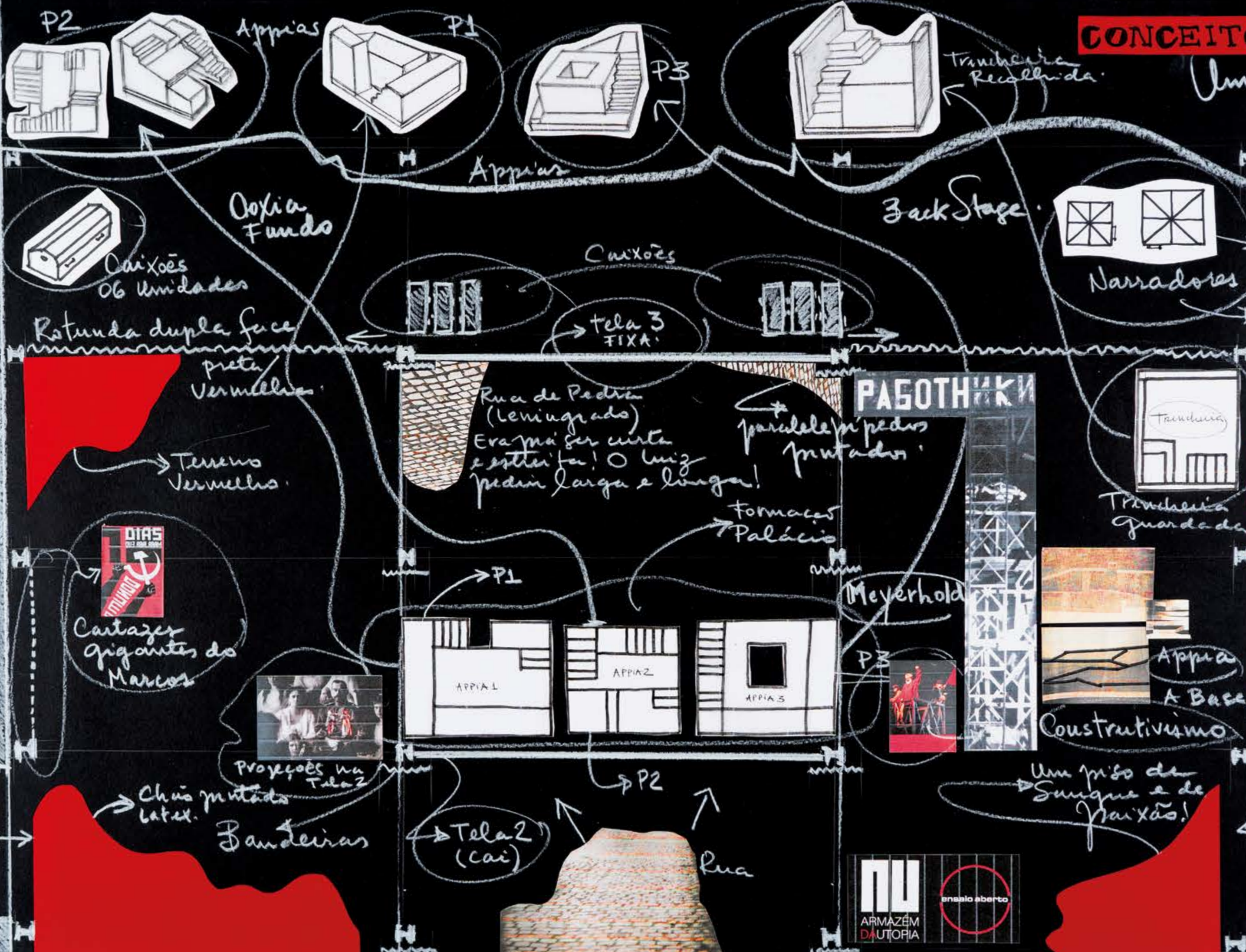
Estandartes e Bandeiras



Appia na Função

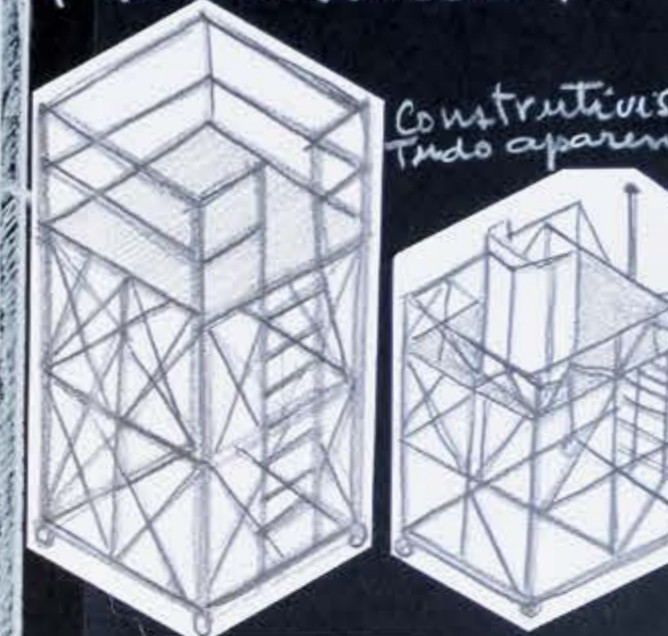


A grande Rua

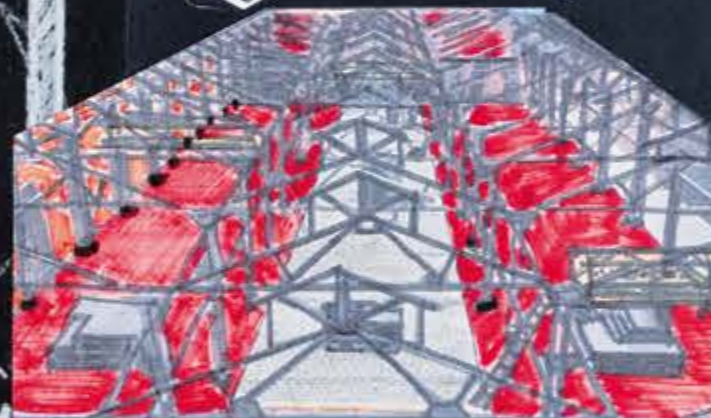


CONCEITOS REFERÊNCIAS

Um Resumão!



Construtivismo
Tudo aparente



Appias: Pedestais cônicos



Foyer em festa:
Todos comemorando!



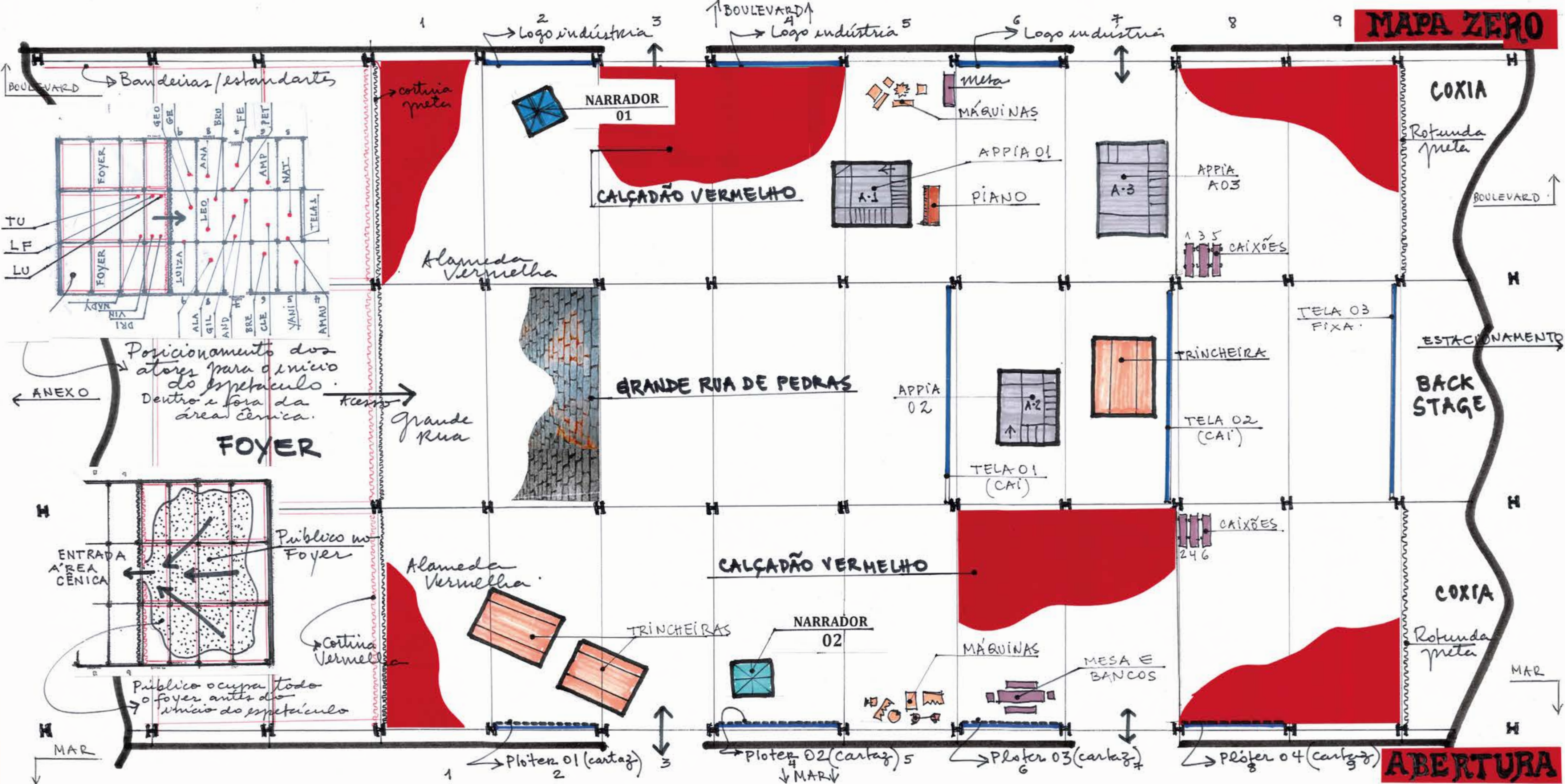
O público, quando entra no hall do Armazém da Utopia, encontra um clima de confraternização. Aqui, comemoram-se os 100 anos da Revolução Russa. Faixas com frases de Lênin, Marx, Trotsky, Danton, Marat, Robespierre e outros revolucionários, bandeiras vermelhas.

O espaço do espetáculo só se abre com o início do espetáculo. Quando o público entra, imagens de São Petesburgo estão projetadas. Uma música tensiona o ambiente. Junto com o público, os atores entram com faixas, com pedidos ao Tzar e imagens sacras. Estamos em janeiro de 1905. Quando o público acaba de entrar e as portas se fecham, os Cossacos metralham todos. É o domingo sangrento. Início da primeira Revolução Russa.

Numa rápida troca de quadro, a luz volta e uma valsa de Shostakovich domina o espaço.

Uma atriz sobe num praticável alto e móvel enquanto parte do elenco observa. Abre-se um caminho por entre o público e uma parada, como no circo e nos espetáculos de feira, desfila pelo espaço.

MAPA ZERO











PRÓLOGO





Respeitável público, boa noite!
Não temos cortinas,
mas o espetáculo já vai começar.
(TOCA SIRENE INDUSTRIAL)
Bem-vindos ao Armazém da Utopia.
A Companhia Ensaio Aberto vai contar
DEZ DIAS QUE ABALARAM O MUNDO.

(ouvem-se tiros e bombas)
Calma, minha senhora! Aqui hoje os tiros são de festim!
Este espetáculo é um momento condensado da história,
quando os bolcheviques, à frente dos trabalhadores e soldados,
tomaram o poder na Rússia e o colocaram nas mãos dos soviets.

Nosso Armazém vai se transformar na Petrogrado Vermelha,
a capital do país e coração da insurreição.
Leve em consideração, caro espectador,
que o que se passava em Petrogrado
se reproduzia de modo quase idêntico,
com diferentes intervalos de tempo,
em toda a Rússia.

ALGUÉM NO MEIO DA MULTIDÃO GRITA
Terra, paz, liberdade!
Abaixo a guerra imperialista! ///
. . .

“A insurreição bolchevique foi uma aventura,
e uma das mais maravilhosas em que a humanidade já embarcou”.

OUTROS GRITOS
“Abaixo a guerra!”
“Vocês aí de cima
apressem-se com a paz!”
“Estamos apodrecendo nas trincheiras!”

Um historiador reacionário e, portanto, em moda e bem pago,
na França, durante a Grande Revolução, disse:
“O historiador deve subir nas muralhas de uma cidade sitiada
e contemplar do mesmo modo os sitiadores e os sitiados”.
Como os caros espectadores podem notar,
surge daí a expressão EM CIMA DO MURO.
Numa época de Revolução,
(ou numa época de Golpe de Estado),
permanecer “em cima do muro” envolve grande perigo.

Em tempos de alarme, ficar sentado entre quatro paredes esperando qual
lado vai ganhar pode ser cômodo, mas não faz a história avançar.

ALGUÉM GRITA
“TODO O PODER AOS SOVIETES!”
Calma, camarada! Lênin diz isso só em abril, quando retorna do exílio.
Nós ainda estamos em fevereiro.

Você, espectador crítico,
ou você, crítico espectador
vai assistir aos Dez Dias que Abalaram o Mundo em pé.
Quando a multidão armada correr na sua direção,
corra com ela,
ou saia da frente.
Vá para a esquerda,
ou para a direita -
a decisão é sua! -
Não fique parado ou será atropelado pela Revolução.
Pedimos desculpas, mas a plebe, a tigrada, a gatinha,
os de baixo, os operários, os camponeses,
os vermelhos, os comunistas, os bolcheviques
não são lá muito educados.
No Antigo Regime, a aristocracia
não cuidou muito de educar
“essa gente”.
Muitos ficarão confusos durante os acontecimentos,
sem saber para onde ir, que decisão tomar.
Durante uma revolução, é assim mesmo.
Nem sempre é fácil se posicionar.

No meio do caos, vocês poderão se encontrar
com Lênin, ou com Trotsky,
Maiakóvski, Meyerhold,
ou Eisenstein.
Talvez mesmo com Brecht ou Peter Weiss.
Danton, Robespierre, Marat.
De Marx, então,
nem é preciso falar.
Por favor, não peçam autógrafos.
Todos estarão muito ocupados
e o espetáculo não pode parar!

As datas em nosso espetáculo são indicadas da velha forma -
isso é, 13 dias de diferença em relação ao nosso calendário atual.
Nos sentimos na obrigação de usar
o calendário que estava em uso
na época da revolução.
[REDACTED]
É claro que não teria sido difícil transpor as datas para o nosso estilo.
Mas esta operação teria criado outras dificuldades mais graves.





A derrubada da Monarquia entrou na história
como Revolução de Fevereiro;
com nosso calendário, foi em março.
As jornadas de abril
foram em maio.
A Revolução de Outubro
em novembro.
Como você vê, caro espectador,
o próprio calendário é tingido pelos acontecimentos
e o historiador não pode se desembaraçar da cronologia revolucionária
por mera aritmética.
O espectador deve se lembrar de que,
antes de derrubar o calendário bizantino,
a revolução teve que derrubar as instituições que se agarravam a ele.

“Em meio à batalha, não fui um homem neutro.
Ao relatar a história desses grandes dias,
procurei ver os acontecimentos com os olhos
de um cronista consciencioso,
interessado em estabelecer a verdade.”

Os historiadores do futuro,
daqui a cem anos,
procurarão saber o que aconteceu
em outubro de 1917.

Num certo Armazém no cais do porto do Rio
iremos contar.

“As massas não tinham intenção de abandonar o palco.”

E, agora, já falamos demais!
O espetáculo vai começar.///

“A insurreição bolchevique foi uma aventura,
e uma das mais maravilhosas em que a humanidade já embarcou”.

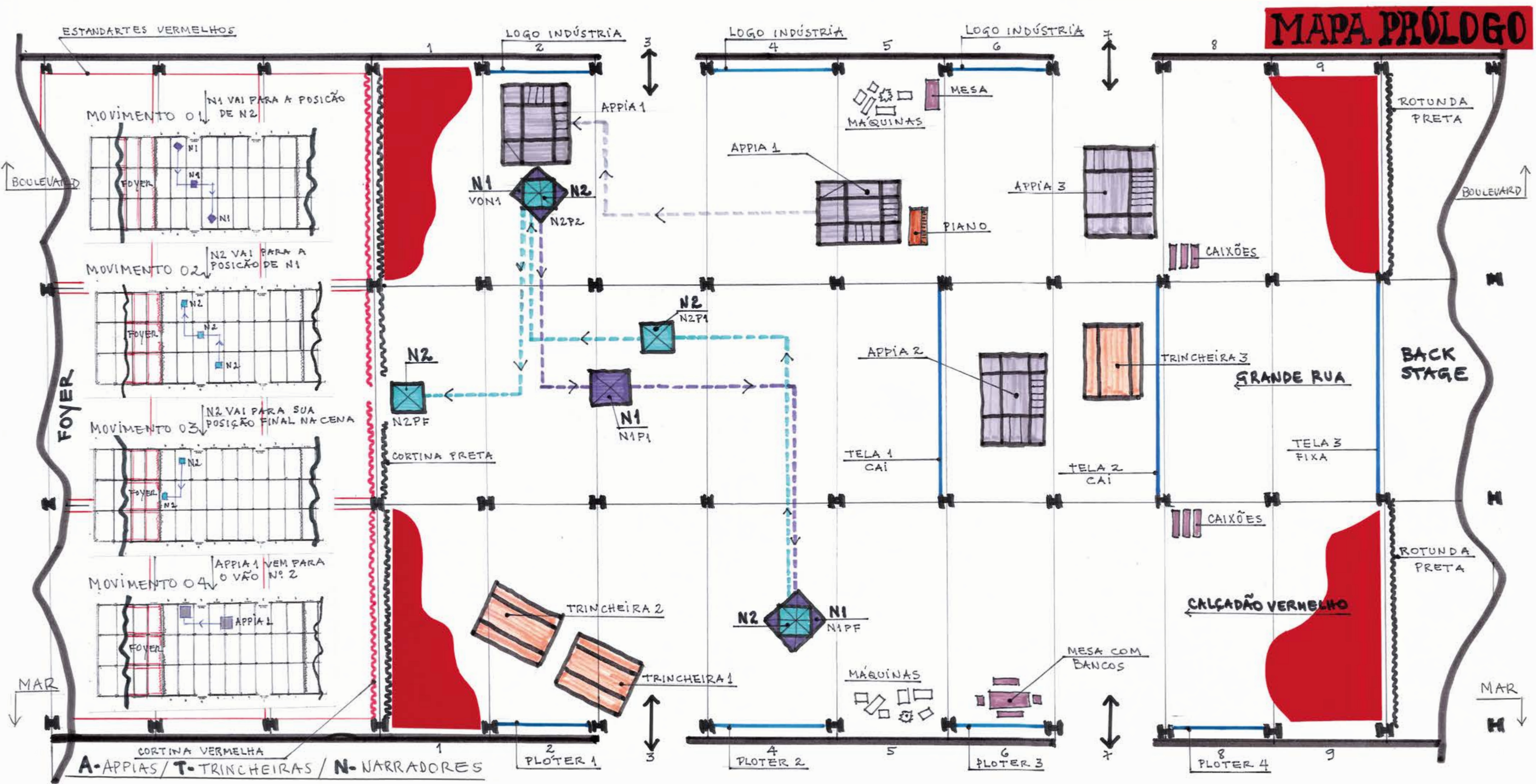


“Em meio à batalha, não fui um homem neutro.”





MAPA PRÓLOGO



REALÉ





Todas as grandes cidades têm um ou vários “bairros de má fama” onde se concentra a classe operária. Em Petrogrado, Vyborg é o maior bairro operário.

As condições de vida do proletariado russo eram as mais miseráveis. Os tecelões da região de Moscou viviam, quase sempre, na própria fábrica, dormindo nas oficinas. Era raro que os trabalhadores mais bem pagos dispusessem de um quarto só para toda a família; comumente, várias famílias se amontoavam em uma só peça. Nas cidades, toda uma população em estado lamentável se alojava nos porões. A mortalidade infantil era espantosa. A jornada de trabalho não era limitada, era frequente a jornada de catorze horas. Os salários eram pagos muito irregularmente. As multas eram em grande número e a qualquer pretexto.

Nenhuma legislação trabalhista, nenhum sindicato; nenhum direito de associação, de reunião, de greve, ou de palavra. Os operários não têm direito algum. A jornada de trabalho varia de dez a catorze horas. É a jornada de trabalho mais longa do que em qualquer lugar da Europa, e o salário é o mais baixo.

Fome e miséria.

Proletário 1 ✓
Não nos é possível ser instruídos porque não há escolas, e desde pequenos devemos trabalhar além de nossas forças por um salário ínfimo.

Proletário 2 ✓
Quando desde os 9 anos somos obrigados a ir para a fábrica, o que nos espera? Nós nos vendemos ao capitalista por um pedaço de pão preto.

Comiam pão preto, batata e bolo de farinha de milho. Quando tinha. A sopa era rala.

Proletário 3 ✓
Nós nos alimentamos mal.

Proletário 4 ✓
Guardas nos agredem a socos e cacetadas para nos habituar à dureza do trabalho.

Proletária 1 ✓
Não podemos ficar grávidas se estamos trabalhando. Quando acontece, temos que apertar e esconder a barriga para não perdermos o emprego. É comum as mulheres parirem no chão da fábrica. Ontem mesmo nasceu um aqui. Eu estou grávida de sete meses. Tomara que não descubram. Tenho medo que depois de ontem queiram examinar nossos corpos. Se fizerem isso, não sei o que vai ser de min.

Proletária 2 ✓
Às vezes, para não perdermos o emprego, temos que deitar com o contramestre.

As mulheres, em sua maioria, voltam à fábrica três ou quatro dias após o parto.

Proletária 3 ✓
Tenho 16 anos. Comecei a trabalhar na tecelagem com 9. Meu filho, de 7 anos, fica com o bebê que acabou de nascer. Meus seios doem e o leite escorre e molha toda minha roupa.

Proletário 5 ✓
Nos sufocamos com a poeira e o ar viciado, até dormimos no chão, atormentados pelos vermes. Colchões de palha, imundície, percevejos. Um cheiro desagradável e asfixiante.

Proletário 6 ✓
Não há um único pai de família em cada dez, em toda a vizinhança, que tenha outras roupas além de sua roupa de trabalho, e esta roupa é esfarrapada; muitos só têm a noite como coberta, como cobertas esses mesmos farrapos e, por cama, um saco de palha e serragem.

Um bolchevique
Sei muito bem que, para cada homem que é esmagado pela sociedade, há muitos que vivem melhor. Mas afirmo que milhares de famílias honestas e trabalhadoras – muito mais honestas que todos os ricos da Rússia – encontram-se em condições indignas e que todo o proletariado, sem qualquer exceção, sem que a culpa seja sua e apesar de todos os seus esforços, pode ter o mesmo destino.

Proletária 2 ✓
No ano passado vendi a cama para comprar comida, os lençóis empenhei na mercearia. Entreguei tudo em troca de pão.

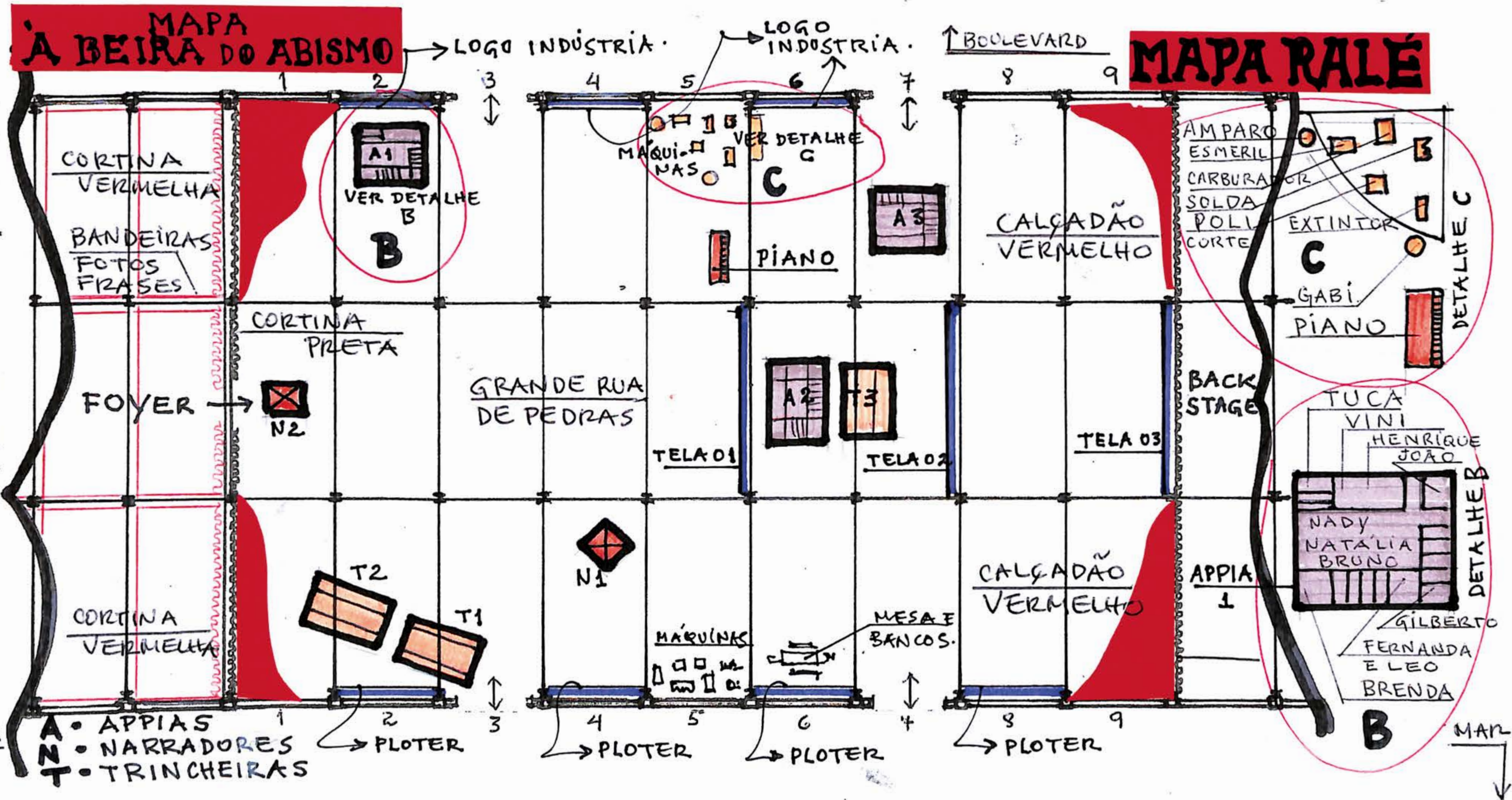
Lançado nesse turbilhão caótico, o pobre deve sobreviver como puder. Se tem a sorte de encontrar trabalho, isto é, se a burguesia lhe faz o favor de enriquecer à sua custa, espera-o um salário suficiente para se manter vivo; se não encontrar trabalho e não temer a polícia, pode roubar; pode ainda morrer de fome, caso em que a polícia tomará cuidado para que a morte seja silenciosa para não chocar a burguesia.



É a jornada de trabalho mais longa do que em qualquer lugar da Europa,
e o salário é o mais baixo.
Fome e miséria.



← MAR DE RALÉ PARA "À BEIRA DO ABISMO
NÃO HÁ MUDANÇA DE CENÁRIO



MAPA RALÉ

À BEIRA DO ABISMO





Aristocratas e burgueses fazem uma dança da morte à beira do abismo. 7 ou 9 atores.





A ERA DO MASSACRE



CHANS REPULSE
ATTACK IN BRUSSELS

...heating the heat of a determined assault
Belgian forces, to drive from German

BELGIAN RESISTANCE
ATTACK IN BRUSSELS

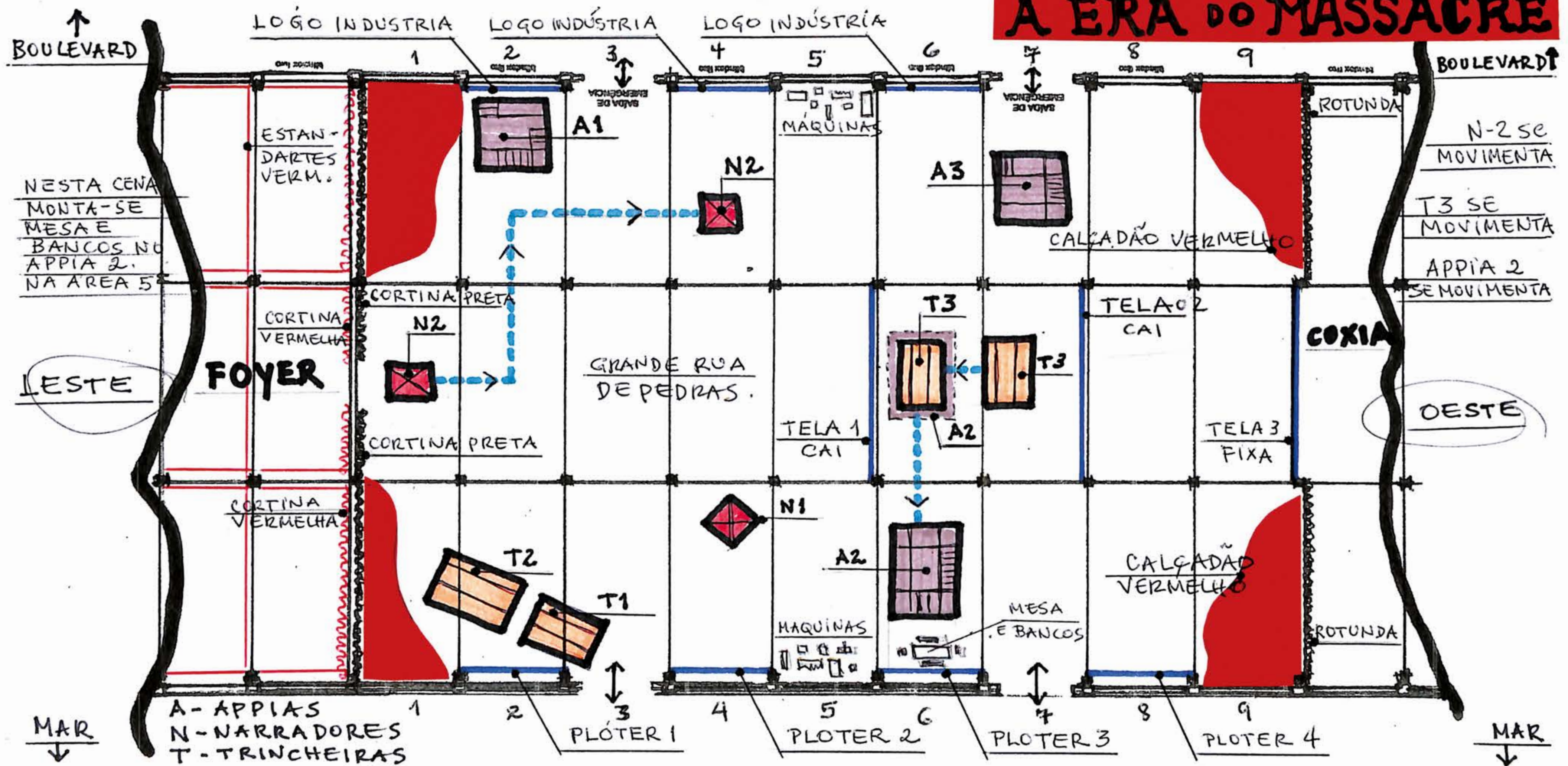
OSTEND
BRUSSELS

1992 1993 1994 1995 1996 1997 1998 1999 2000 2001 2002 2003 2004 2005 2006 2007 2008 2009 2010 2011 2012 2013 2014 2015 2016 2017 2018 2019 2020 2021 2022 2023 2024 2025 2026 2027 2028 2029 2030 2031 2032 2033 2034 2035 2036 2037 2038 2039 2040 2041 2042 2043 2044 2045 2046 2047 2048 2049 2050 2051 2052 2053 2054 2055 2056 2057 2058 2059 2060 2061 2062 2063 2064 2065 2066 2067 2068 2069 2070 2071 2072 2073 2074 2075 2076 2077 2078 2079 2080 2081 2082 2083 2084 2085 2086 2087 2088 2089 2090 2091 2092 2093 2094 2095 2096 2097 2098 2099 2100 2101 2102 2103 2104 2105 2106 2107 2108 2109 2110 2111 2112 2113 2114 2115 2116 2117 2118 2119 2120 2121 2122 2123 2124 2125 2126 2127 2128 2129 2130 2131 2132 2133 2134 2135 2136 2137 2138 2139 2140 2141 2142 2143 2144 2145 2146 2147 2148 2149 2150 2151 2152 2153 2154 2155 2156 2157 2158 2159 2160 2161 2162 2163 2164 2165 2166 2167 2168 2169 2170 2171 2172 2173 2174 2175 2176 2177 2178 2179 2180 2181 2182 2183 2184 2185 2186 2187 2188 2189 2190 2191 2192 2193 2194 2195 2196 2197 2198 2199 2200 2201 2202 2203 2204 2205 2206 2207 2208 2209 2210 2211 2212 2213 2214 2215 2216 2217 2218 2219 2220 2221 2222 2223 2224 2225 2226 2227 2228 2229 2230 2231 2232 2233 2234 2235 2236 2237 2238 2239 2240 2241 2242 2243 2244 2245 2246 2247 2248 2249 2250 2251 2252 2253 2254 2255 2256 2257 2258 2259 2260 2261 2262 2263 2264 2265 2266 2267 2268 2269 2270 2271 2272 2273 2274 2275 2276 2277 2278 2279 2280 2281 2282 2283 2284 2285 2286 2287 2288 2289 2290 2291 2292 2293 2294 2295 2296 2297 2298 2299 2300 2301 2302 2303 2304 2305 2306 2307 2308 2309 2310 2311 2312 2313 2314 2315 2316 2317 2318 2319 2320 2321 2322 2323 2324 2325 2326 2327 2328 2329 2330 2331 2332 2333 2334 2335 2336 2337 2338 2339 2340 2341 2342 2343 2344 2345 2346 2347 2348 2349 2350 2351 2352 2353 2354 2355 2356 2357 2358 2359 2360 2361 2362 2363 2364 2365 2366 2367 2368 2369 2370 2371 2372 2373 2374 2375 2376 2377 2378 2379 2380 2381 2382 2383 2384 2385 2386 2387 2388 2389 2390 2391 2392 2393 2394 2395 2396 2397 2398 2399 2400 2401 2402 2403 2404 2405 2406 2407 2408 2409 2410 2411 2412 2413 2414 2415 2416 2417 2418 2419 2420 2421 2422 2423 2424 2425 2426 2427 2428 2429 2430 2431 2432 2433 2434 2435 2436 2437 2438 2439 2440 2441 2442 2443 2444 2445 2446 2447 2448 2449 2450 2451 2452 2453 2454 2455 2456 2457 2458 2459 2460 2461 2462 2463 2464 2465 2466 2467 2468 2469 2470 2471 2472 2473 2474 2475 2476 2477 2478 2479 2480 2481 2482 2483 2484 2485 2486 2487 2488 2489 2490 2491 2492 2493 2494 2495 2496 2497 2498 2499 2500 2501 2502 2503 2504 2505 2506 2507 2508 2509 2510 2511 2512 2513 2514 2515 2516 2517 2518 2519 2520 2521 2522 2523 2524 2525 2526 2527 2528 2529 2530 2531 2532 2533 2534 2535 2536 2537 2538 2539 2540 2541 2542 2543 2544 2545 2546 2547 2548 2549 2550 2551 2552 2553 2554 2555 2556 2557 2558 2559 2560 2561 2562 2563 2564 2565 2566 2567 2568 2569 2570 2571 2572 2573 2574 2575 2576 2577 2578 2579 2580 2581 2582 2583 2584 2585 2586 2587 2588 2589 2590 2591 2592 2593 2594 2595 2596 2597 2598 2599 2600 2601 2602 2603 2604 2605 2606 2607 2608 2609 2610 2611 2612 2613 2614 2615 2616 2617 2618 2619 2620 2621 2622 2623 2624 2625 2626 2627 2628 2629 2630 2631 2632 2633 2634 2635 2636 2637 2638 2639 2640 2641 2642 2643 2644 2645 2646 2647 2648 2649 2650 2651 2652 2653 2654 2655 2656 2657 2658 2659 2660 2661 2662 2663 2664 2665 2666 2667 2668 2669 2670 2671 2672 2673 2674 2675 2676 2677 2678 2679 2680 2681 2682 2683 2684 2685 2686 2687 2688 2689 2690 2691 2692 2693 2694 2695 2696 2697 2698 2699 2700 2701 2702 2703 2704 2705 2706 2707 2708 2709 2710 2711 2712 2713 2714 2715 2716 2717 2718 2719 2720 2721 2722 2723 2724 2725 2726 2727 2728 2729 2730 2731 2732 2733 2734 2735 2736 2737 2738 2739 2740 2741 2742 2743 2744 2745 2746 2747 2748 2749 2750 2751 2752 2753 2754 2755 2756 2757 2758 2759 2760 2761 2762 2763 2764 2765 2766 2767 2768 2769 2770 2771 2772 2773 2774 2775 2776 2777 2778 2779 2780 2781 2782 2783 2784 2785 2786 2787 2788 2789 2790 2791 2792 2793 2794 2795 2796 2797 2798 2799 2800 2801 2802 2803 2804 2805 2806 2807 2808 2809 2810

No. 2342

In a voluntary drive, I
opened the drive against
and barred them from
their offensive at Camp
Army headquarters.

A ERA DO MASSACRE





1914 inaugura a era do massacre.

— voz de Lênin off

Para que “o carro da monarquia Romanov, manchado de sangue e de lama, pudesse ser virado de um só golpe”, o encenador onipotente, esse poderoso acelerador, foi a guerra mundial imperialista.

Explodem bombas. Vídeo 2

Em 1914, estoura a I Guerra Mundial.
De um lado, os países da Entente.
Do outro, a Tríplice Aliança;
No mundo todo, nos parlamentos,
os socialistas votaram a favor dos créditos da guerra.
A II Internacional ruía.
A socialdemocracia mostrava a sua verdadeira cara.
Na Rússia, todos os deputados votaram
a favor dos créditos para a guerra.
Mesmo os socialistas.
Os únicos que votaram contra foram
os 5 deputados bolcheviques.
Foram presos como traidores da pátria
e deportados para a Sibéria.
Na Alemanha, os socialistas também votaram
a favor dos créditos da guerra.
Menos um - Karl Liebknecht.
Também foi preso como traidor da pátria.

Foi a guerra das baionetas, em que os soldados
se matavam cara a cara.
Morreram 17 milhões de pessoas,
das quais a maioria era civil - 9 milhões -
26 milhões de inválidos.

A guerra de 1914
foi reconhecida muito corretamente
pelos líderes da burguesia russa como sua guerra.
A união sagrada foi selada na Rússia como doutrina oficial.



DOIS MÇIDOS?





NUM PRATICÁVEL, PROLETÁRIOS COMEM.

Em cena, proletários muito agasalhados tomam uma sopa rala.
Não se olham, olham apenas a beira do prato.

ENTRA UM OUTRO PRATICÁVEL.

Os aristocratas fazem um banquete.
Cristais, pratas, candelabros, vinho e música.

OS DOIS PRATICÁVEIS CRUZAM O ESPAÇO.



**PELE,
SANGUE
E OSSOS**



Em cena, dois praticáveis.
Num deles, estão narradores que contam a cena,
no outro, uma trincheira russa com soldados.

A participação da Rússia na guerra era contraditória.
A sangrenta luta travada girava em torno da supremacia mundial.
A Rússia, como grande potência que era,
não podia ficar à margem das disputas dos países capitalistas mais avançados.
A Rússia, quando entra na guerra, pagava com esta moeda o direito
de ser aliada dos países mais adiantados,
de importar seus capitais e pagar juros pelos mesmos.
Pagava, no fundo, o direito de ser uma colônia privilegiada de seus aliados,
ao mesmo tempo lhe era permitido saquear a Turquia, a Pérsia, a Galícia.
O imperialismo equívoco da burguesia russa não passa, no fundo,
de uma agência mediadora de outras potências mundiais mais poderosas.

Os instrumentos das guerras são os exércitos.
Os soldados, que nos primeiros dias da guerra davam a impressão
de estar bem equipados, logo careciam não somente de armas, mas também de botas.

Nas trincheiras:

\ Soldado 1
Como esses idiotas querem ganhar a guerra se não nos dão munição?

\ Soldado 2
Para que munição se não temos armas? Não se pode dizer que isso é um fuzil.
Com estes já não conseguimos ganhar dos japoneses, vamos ganhar dos alemães?
Com isso fica difícil acertar um Fritz, por mais gordo que ele seja.

\ Soldado 3
Vocês estão reclamando de quê? Não queriam terra?
Aqui, nessa merda de trincheira, temos terra suficiente.
Pelo menos o suficiente para enterrar a merda dos nossos corpos.
E a merda dos corpos dos chucrutes ali na frente também vai ter o mesmo fim.

\ Soldado 4
A roupa que levamos é do tzar,
mas a pele é nossa.

\ Soldado 5
Ontem o batalhão 57 inteiro desertou.

\ Soldado 6
Devíamos fazer a mesma coisa.

Soldado
Eles mentiram mais uma vez, não vão fazer a paz.





\ Soldado 5
Os bolcheviques continuam distribuindo esses papéis contra a guerra.

\ Soldado
Dizem que Lênin está a serviço dos alemães.

\ Soldado
Só os bolcheviques podem nos tirar desta guerra.

\ Soldado
Só São Nicolau pode nos tirar desta guerra!

Os primeiros dias da guerra foram também os primeiros dias da desgraça. Depois de uma série de catástrofes, na primavera de 1915, veio a debanda-da geral. Os imensos territórios do país eram devastados brutalmente. Nuvens de gafanhotos humanos eram empurradas para o interior do país. O desastre interno completava o desastre externo. Em resposta às alarmadas perguntas do front, o ministro da Guerra de-clarou: “Coloco minha confiança na extensão do nosso território, nos pântanos insuperáveis e na misericórdia de São Nicolau.”

\ Soldado 5
São Nicolau não evitou que morrêssemos de frio, de fome, de gangrena. Essa guerra é dos homens, e não é nossa. Só nós podemos nos tirar desta guerra.

Um general confessava aos ministros:
“As modernas exigências da técnica militar excedem nossas possibilidades. Não podemos de modo algum rivalizar com os alemães.”
Um engenheiro militar afirmou:
“A guerra contra os alemães é sem esperança, não estamos capacitados a fazer qualquer coisa.”

\ Soldado
Eu só queria um pedaço de carne que não estivesse podre, como a nossa.

A única coisa com que os generais russos podiam contar em abundância era carne humana. Foram mobilizados cerca de 15 milhões de homens que lotavam as zonas de combate. Calcula-se que o número de mortos, feridos e prisioneiros russos foi de aproximadamente 5 milhões e meio de homens. A cifra de desertores aumentava incessantemente. O alto comando francês economizava suas tropas lançando mão dos soldados russos.

\ Soldado
A Inglaterra vai nos salvar. Jurou que lutaria até dar a última gota de sangue ...

\ Soldado
É do nosso sangue!

\ Soldado
Essa merda desses piolhos vão acabar com o meu sangue antes de os ingleses chegarem.

O exército russo experimentou um número de mortos superior ao de qualquer outro país que participou da guerra. Aproximadamente dois milhões e meio de mortos. 40% de todas as perdas dos exércitos da Entente. “Covardes! Esses covardes abandonam as trincheiras!”

\ Soldado
E ainda nos chamam de covardes.

“Açoitem os soldados que desertem ou cometam outros delitos”.

E nos açoitam
“Começaram a açoitar os soldados pela mais insignificante falta. Algumas vezes até usavam o açoite unicamente para levantar o espírito combativo.”
Disse o soldado Pireiko.

O diretor do Departamento de Polícia descrevia
“a fadiga da guerra que pode ser observada em todos os setores da população, e o desejo de paz, não importa sob qual condição.”

“Essa é uma multidão de selvagens, de libertinos, que não conhecem a disciplina, dão escândalos. Sem dúvida, em caso de desordens, essa horda passará inteira para o lado do povo.”

Um general se lamentava:
“As trincheiras são um ninho de propaganda.”

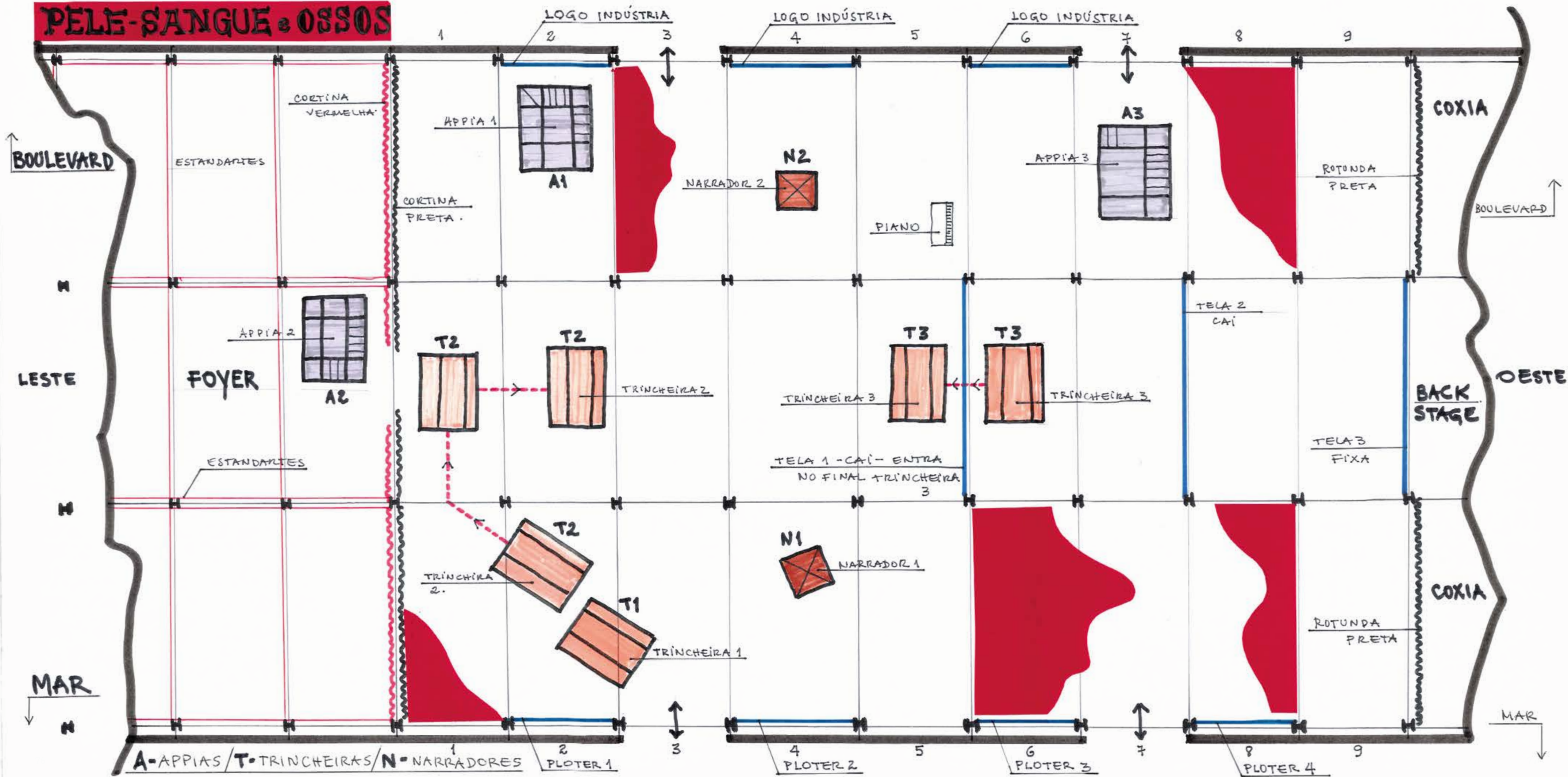
Outro general afirmava:
“As tropas que chegam do front chegam desmoralizadas; os soldados se negavam a atacar, mataram o capitão de uma companhia a golpes de baioneta. O terreno para a desintegração do exército já existia muito antes da revolução.”

“O exército está cheio de elementos dos quais alguns são capazes de tornarem-se ativos agentes da insurreição.”
“Todo mundo concentrava seu interesse na paz. O exército necessitava, queria a paz a todo custo, estava cansado da guerra.”

Entre bombas, granadas, gases asfixiantes se formava a consciência de milhares de camponeses e operários que lutavam ombro a ombro no front. Junto com os ossos humanos eram esmagados preconceitos seculares. A guerra civil se avizinhava.



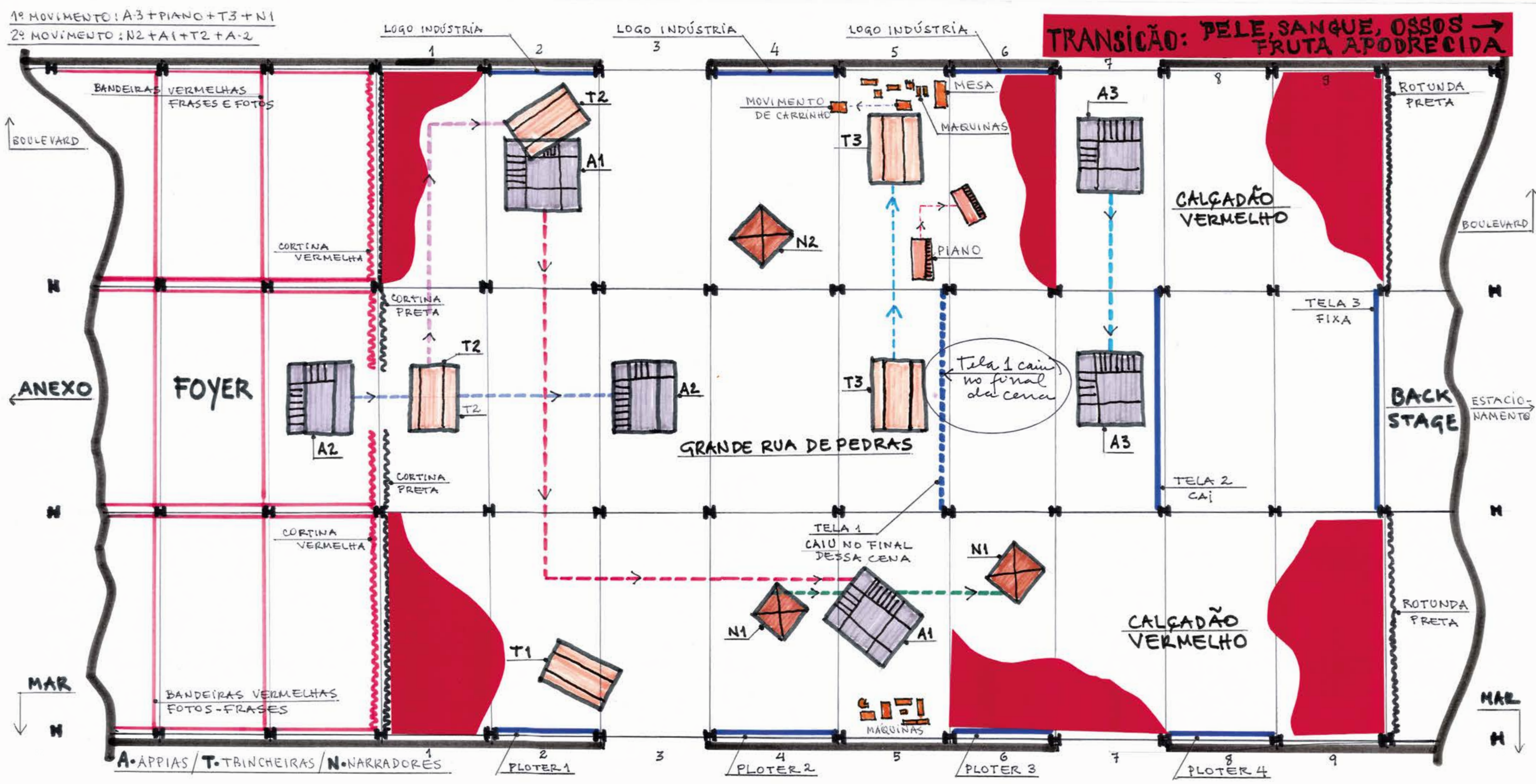
PELE-SANGUE e OSSOS







TRANSIÇÃO: PELE, SANGUE, OSSOS → FRUTA APODRECEIDA



**ЦПА ФЯЦТА
АРОДЯЕСІДА**



Em janeiro de 1917, a alta dos preços superava sensivelmente a dos salários. A produção diminuía. O enorme esforço exigido da Rússia pelos aliados teve o seu auge em 1916, deixava o país exaurido. Inflação. Crise de abastecimento. O pão e o combustível iam faltar na capital.

A revolução surge nas ruas, descendo das fábricas com milhares de operários grevistas, aos gritos:
→ “Queremos pão! Queremos pão! Queremos pão!”

A tsarina sempre ensinara o tzar a não ceder:
→ “A cidade está calma.”

O coro prossegue durante toda essa parte da cena:
→ “Queremos pão! Queremos pão! Queremos pão!”

→ [“As coisas estão indo bem na cidade.”
“A cidade está calma.”
“Você deve dizer aos trabalhadores que eles não podem declarar greves e, se fizerem, serão enviados ao front como punição. Não há necessidade nenhuma de fuzilaria. Apenas a ordem é necessária, e não deixar atravessar as pontes.”

Sim, era necessário apenas um pouco de ordem!
E que o populacho sufocasse na fúria impotente dos subúrbios.

[“É necessário a lei marcial. Será um exemplo. Todos estão desejando e implorando que você mostre sua firmeza. Não deixe atravessarem as pontes.”

A dinastia caiu com estrondo, como uma fruta apodrecida.

Trotsky Lênin
Como foi possível que, em apenas oito dias (...), se tenha desmoronado uma monarquia.

Rodzianko, o presidente da última Duma imperial, nos conta como foram as últimas horas do último governo czarista:
[“Com as primeiras notícias do movimento, uma multidão rumou para o Palácio, onde o ministério estava em sessão, todas as luzes do prédio foram apagadas”.

Essa notícia era falsa; o ataque não aconteceu. As luzes foram acesas, um dos membros do governo czarista foi encontrado, para sua própria surpresa, debaixo da mesa. O que ele estava fazendo ali não foi averiguado.

[**[REDACTED]**

Rodzianko, de acordo com seu secretário, caiu pesadamente numa poltrona e cobriu seu rosto com as mãos:
[“Meu Deus, que horrível! Sem um governo... Anarquia... Sangue...” e docemente chorou. Rodzianko se sentia infeliz, desolado, órfão.





Estava longe de pensar que nos dias seguintes viraria “um revolucionário”, estaria “à frente” de uma revolução!
Não chore, minha senhora!

A confraternização das tropas com as manifestações operárias nas ruas de Petrogrado levou a cabo a queda da autocracia [25, 26 e 27 de fevereiro de 1917].
A rapidez dos acontecimentos surpreende as organizações revolucionárias, embora tenham sido elas que trabalharam a sua preparação.

Na manhã do dia 27 de fevereiro, Rodzianko enviou ao tzar um novo telegrama: “Chegou a hora final em que o destino da pátria e da dinastia está sendo decidido.”
No dia 28, a tzarina perde a coragem: “Concessões são necessárias”, ela telegrafa a Nicolau.

“As greves continuam; muitas tropas do lado da revolução.”

Nicolau decidiu se unir a sua família.
O trem do tzar viajou.
Enviou um telegrama à tzarina: “Tempo magnífico. Espero que estejas bem e tranquila.
Muitas tropas foram enviadas do front.
Com terno amor. Niki.”

Seu trem só foi até uma estação pouco adiante.
Os ferroviários não lhe permitiram ir além

“A ponte está danificada”, disseram!!!!
Niki tentou passar por outro lugar.
Ali os trabalhadores também não deixaram o trem passar.
Com seus simples “peões ferroviários”, a revolução dava um “xeque” no rei!
Uma noite histórica.
Que nos lembra outra história, na França, na Grande Revolução, quando o rei e a rainha fugiram.
Enquanto o trem errava e não achava um caminho, a tzarina enviava ao tzar um telegrama atrás do outro.
Mas os telegramas voltavam com uma inscrição em lápis azul: “Paradeiro do destinatário ignorado”. (Um grande envelope) ←
Os camaradas telegrafistas não encontravam o tzar!

O tzar aguardava.
Ele ainda contava com dias e semanas, enquanto a revolução calculava em minutos.

Enquanto isso, um general em Petrogrado fez dez perguntas a outro general.

General 1
Quantas tropas estão em ordem e quantas se entregaram à desordem?

General 2
Tenho à minha disposição, nos arsenais do Almirantado, quatro companhias da Guarda, cinco esquadrões de cavalaria e cossacos, duas baterias;



O resto das tropas aderiu aos revolucionários, ou, por um acordo com os revolucionários, permanecem neutras.
Soldados estão vagando pela cidade a sós ou em bandos desarmando os oficiais.

General 1
Quais estações ferroviárias estão guardadas?

General 2
Todas as estações estão nas mãos dos revolucionários e rigorosamente guardadas por eles.

General 1
Em qual parte da cidade a ordem está preservada?

General 2
Toda a cidade está nas mãos dos revolucionários. Os telefones não funcionam e não há comunicação entre diversas partes da cidade.

General 1
Quais autoridades governam as diferentes partes da cidade?

General 2
Não posso responder a esta pergunta.

General 1
Todos os ministérios funcionam normalmente?

General 2
Os ministros foram presos pelos revolucionários.

General 1
Quais forças policiais estão à sua disposição no atual momento?

General 2
Nenhuma.

General 1
Quais setores técnicos e administrativos do Ministério da Guerra estão agora sob seu controle?

General 2
Nenhum.

General 1
Qual a quantidade de abastecimento à sua disposição?

General 2
Não disponho de nada.

General 1
Há muitas armas, munições e peças de artilharia nas mãos dos amotinados?

- ↘

General 2

Toda a artilharia está controlada pelos revolucionários.
- ↘

General 1

Quais forças militares e do estado-maior estão sob seu controle?

- ↘

General 2

O chefe do estado-maior do distrito está sob meu controle pessoal.
Com as outras administrações distritais não tenho ligações.

A maioria das tropas passou com sua artilharia para o lado dos revolucionários. O prefeito e seu adjunto deixaram a câmara municipal. Deixaram significa fugiram. Tudo isso foi comunicado ao tzar em 1º de março. Tendo ouvido este relatório sugestivo, o tzar decidiu abdicar do trono que não mais possuía. No alto comando não se achou um só homem que interviesse a favor do seu tzar. Todos se apressavam em mudar para o navio da revolução, esperando ficar em cabines confortáveis. Todos os generais e almirantes removeram os galões tzaristas e ornaram-se com fitas vermelhas. Só houve uma alma honesta, meu senhor, um comandante do corpo do Exército, que morreu de infarto. Não se confirmou se seu coração falhou por sentimentos monarquistas ultrajados ou por outras causas. É, meu senhor, mesmo hoje, cem anos depois, ainda existem os monarquistas ultrajados!

Nenhuma revolução séria deixou o monarca fugir para o estrangeiro. Dos operários e soldados vinham exigências: prender os Romanov. Os soviets resolveram tomar a questão nas próprias mãos. O Comitê Executivo deu ordens de prender o tzar. A família do tzar foi posta sob prisão no Palácio de Inverno. Do front a exigência se tornava mais forte: transferir o tzar para a fortaleza de Pedro e Paulo.

Assim terminava um reinado criminoso passando pelo fuzilamento de grevistas e camponeses revoltosos, pelo esmagamento da revolução de 1905, (os vídeos mostram os mesmos acontecimentos da cena zero) as inumeráveis execuções.

Lênin no vídeo e em cena

Sem a revolução de 1905, teria sido impossível uma “autodeterminação” tão clara de todas as classes do povo russo e dos povos que habitam a Rússia (...) a grande revolução de 1905 (...) deu origem, doze anos mais tarde, à “brilhante”, “gloriosa” revolução de 1917.

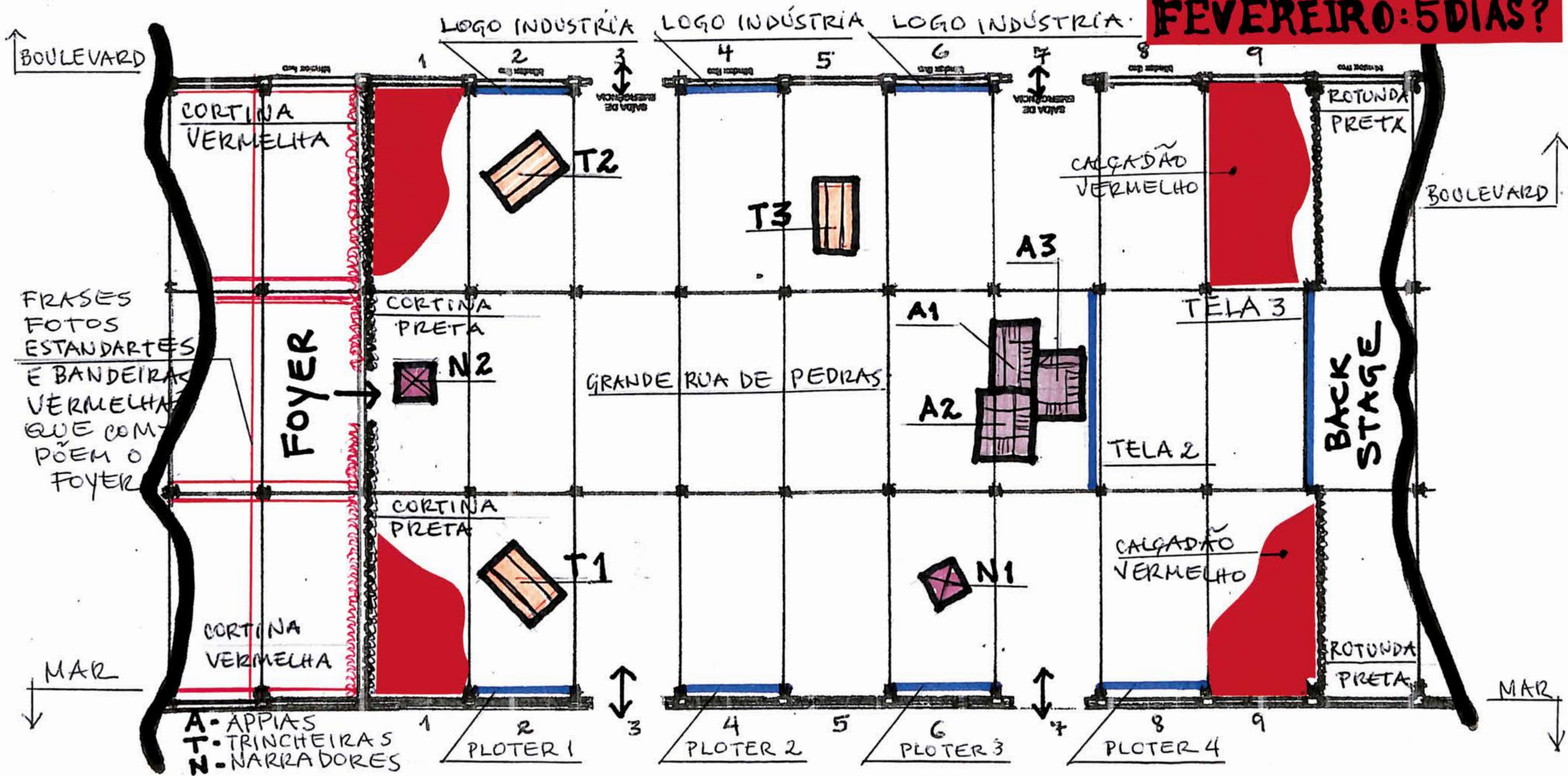
Séculos passaram desde aquela tarde de domingo - o domingo sangrento - (no vídeo a data 1905 aparece) outras eras passarão durante os próximos meses.



**FEVEREIRO:
5 DIAS?**



FEVEREIRO: 5 DIAS?



Podemos contar essa mesma história de outra forma.

UM CORO INICIALMENTE SÓ DE MULHERES CONTA A CENA

Nós somos as operárias tecelãs do bairro de Vyborg, em Petrogrado. No dia 23 de fevereiro, Dia Internacional da Mulher, não ocorria a ninguém que esse podia ser o primeiro dia da revolução. Todas estávamos muito tensas; qualquer greve poderia se converter numa luta aberta. Mas não aguentávamos mais a guerra e a fome. Não tínhamos mais o que perder. Nós, trabalhadoras têxteis de várias fábricas, saímos em greve. Muitas de nós tínhamos participado das greves de 1905, 1906 e 1907. Escolhemos delegadas e mandamos para conversar com nossos companheiros metalúrgicos e com nossos companheiros bolcheviques. Os bolcheviques concordaram conosco e foram seguidos por alguns camaradas mencheviques e alguns camaradas socialistas revolucionários. Precisávamos fazer uma greve de massas, alguém tinha que chamar todos às ruas e ficar à frente do movimento.

Todas sabíamos que diante de uma manifestação como a nossa os soldados viriam para a rua contra os trabalhadores. Nós, operárias tecelãs do bairro de Vyborg, um dos setores mais empobrecidos, explorados e oprimidos do proletariado russo, temos o orgulho de termos iniciado a revolução de fevereiro. Uma massa de mulheres, nem todas trabalhadoras, se uniu a nós e engrossou a manifestação. Nos dirigimos para a Duma exigindo pão. “Queremos pão! Queremos pão! Queremos pão!”

Bandei­ras vermelhas apareceram de diversas partes da cidade: mulhe­res, crian­ças, velhos, operá­rios, desempregados. À noite nos reunimos e decidimos continuar. Não podíamos mais parar. No dia seguinte o movimento não diminuiu, mas dobrou. Cerca da metade dos trabalhadores de Petrogrado estava em greve. Todos foram para as fábricas de manhã; ao invés de trabalharem, organizaram reuniões. Então, iniciamos um enorme cortejo em direção ao centro. Novos bairros e novos grupos se juntaram a nós. A palavra de ordem não era mais só pão. Gritávamos “Abaixo a guerra!”, “Abaixo o Tzar!” Cantávamos hinos revolucionários. A multidão nos aplaudia com simpatia, alguns soldados agitavam os bonés nas mãos. Não tínhamos medo. Alguns conversavam com os soldados: “Não atirem! Não atirem!” Não atiraram. A história pegava das nossas mãos as pontas dos fios revolucionários rompidos pela guerra, e atava num nó.

“Abaixo a polícia!”



Todos odiavam a polícia que sempre bateu nos pobres e nos trabalhadores. Urras foram dados para os cossacos. Nós conversávamos com os soldados em pequenos grupos de homens e mulheres trabalhadoras. Era um encontro especial: os trabalhadores e o exército. Alguns operários resolveram conversar com os cossacos a cavalo. Os oficiais abriram caminho com o peito por entre os cavalos e fizeram um pequeno corredor. Alguém gritou que um policial tinha batido numa mulher com um cassetete. Os cossacos com os cavalos botaram a polícia para correr. Alguns deles sorriam para nossa multidão. A revolução dava seus primeiros passos rumo à vitória sob o ventre dos cavalos.

A massa operária estava desarmada. Para os bolcheviques, toda a sua atividade desde 1905 não era mais do que a preparação para uma segunda revolução.

No dia 25 de fevereiro, a greve se generalizou. 240 mil operários participaram naquele dia.

Um velho operário bolchevique, Kayurov, um dos autênticos líderes daqueles dias, abordou os cossacos com essas palavras: “Irmãos cossacos, ajudem os operários na luta por suas demandas pacíficas. Vejam como os policiais nos tratam, somos operários famintos. Ajudem-nos!” Desarmar a polícia logo se transformou numa palavra de ordem. Diante dos cavalos, falávamos: “Abaixem suas baionetas - unam-se a nós”. A revolução dava mais um passo à frente.

Só na manhã do dia 25 o Comitê Central bolchevique decidiu publicar um manifesto chamando para uma greve geral. A direção hesitava.

O dia 26 era um domingo. As fábricas estavam fechadas. A calmaria durou pouco. Nós todos nos encaminhávamos dos subúrbios para o centro. Fomos parados nas pontes. Passamos sobre o rio gelado. Atiraram contra nós. Nada mais parava aquela multidão. Seguimos em frente. O número de mortos e feridos crescia. As tropas não iam mais assistir paradas. Receberam ordens de atirar. Já estávamos acostumados com isso. Foi assim em 1905, era assim novamente. A Petersburgo burguesa e liberal estava apavorada. As massas não retrocederiam.

“Atire no inimigo”, a monarquia ordena.
“Não atire em seus irmãos e irmãs!”, gritam os operários.
“Marchem conosco!”

Travamos uma luta desesperada pelo coração do soldado.
O destino do governo, da guerra, do país, está sendo decidido.

Nós pedíamos armas para os bolcheviques.
Chiliapnikov nos mandava pedir nos quartéis.
Alguns de nós não entendiam. Ele queria evitar
um conflito entre operários e soldados.
Tínhamos que conquistar os soldados para a revolução.
A greve geral de Petrogrado transformava-se num levante armado.
Os fuzis oscilavam e a luta avançava.
Pouco a pouco os soldados foram perdendo a neutralidade.
Viram suas mãos, suas mulheres, suas companheiras,
seus companheiros de bairro e, no terceiro dia de luta,
raiou sobre a terra o dia da destruição da monarquia Romanov.
Apareceram os primeiros carros blindados com bandeiras vermelhas.
Regimentos inteiros aderiam à massa revolucionária.
Petrogrado se tornou um campo de batalha:
o passado e o futuro estavam trocando tiros.
No dia 27 de fevereiro, a multidão libertou, sem esforços,
todos os prisioneiros políticos de todos os cárceres da capital.
No Palácio Tauride é criado o estado maior da insurreição.
À noite, o estado maior revolucionário punha-se ao trabalho.
Nós, mulheres operárias tecelãs do bairro de Vyborg,
nós, operários bolcheviques e operários de outros partidos de esquerda,
somos o esqueleto da revolução de fevereiro.
Não foi o exército, mas os operários que iniciaram a insurreição;
não foram os generais, mas os soldados que se dirigiram à Duma.
O último dia de fevereiro foi o primeiro dia da vitória.
Nós, homens e mulheres de Petrogrado,
aprendemos com as outras lutas e com esta luta
que só a luta nos forma para a luta.
As massas fizeram sua própria história.





**CAMP DE MATE,
NOSSO CAIHÃO,
NOSSA SACRIFICAÇÃO**





No Campo de Marte, sob o som de uma marcha fúnebre.



23 de março de 1917.

150 vítimas da Revolução de Fevereiro

são homenageadas e enterradas, em Petrogrado.

A procissão dos funerais foi o poderoso acorde final da sinfonia de cinco dias.

Todos foram aos funerais:

tanto os que lutaram lado a lado com as vítimas quanto os que quiseram tirá-las da batalha.

Talvez, os que as mataram. E, acima de tudo, os que permaneceram afastados da luta. Operários,

soldados, a plebe da cidade, estudantes, ministros, embaixadores, sólidos burgueses, jornalistas,

líderes de todos os partidos.

“Lentamente, a passos ritmados e sérios, o cortejo avança.

À frente, os milicianos,

depois os caixões cobertos com bandeiras vermelhas,

sobre os ombros dos operários.

Em seguida, vinham, em perfeita ordem,

as organizações operárias, os estudantes,

a multidão de parentes, amigos e desconhecidos,

marchando quase numa longa fila calma,

religiosa, sem padres,

primeiro enterro civil na ortodoxa Rússia.

A marcha fúnebre revolucionária entoava suas frases musicais,

cujas palavras cada qual repete em sua alma com emoção intensa,

embora sem lágrimas”.



Os caixões vermelhos vinham dos bairros operários até o Campo de Marte.

Quando os caixões foram baixados à cova, estrondou da Fortaleza de Pedro e Paulo

a primeira saudação fúnebre.

Aquele canhão tinha um novo som: nosso canhão, nossa saudação.

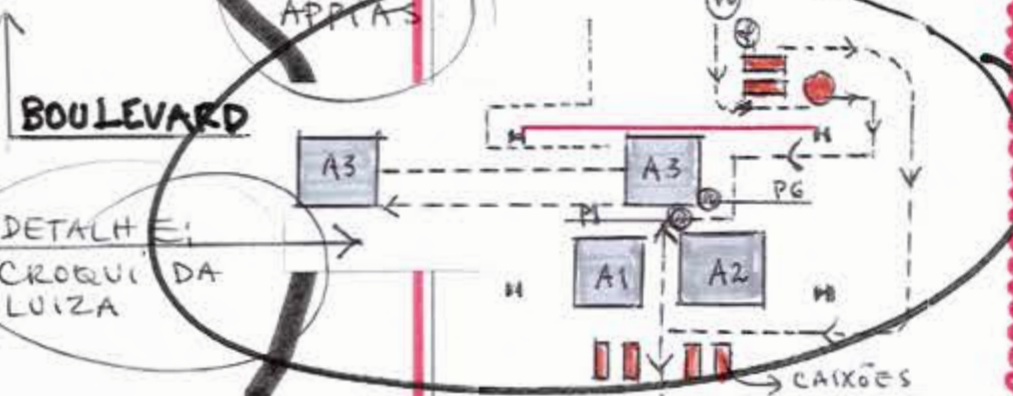
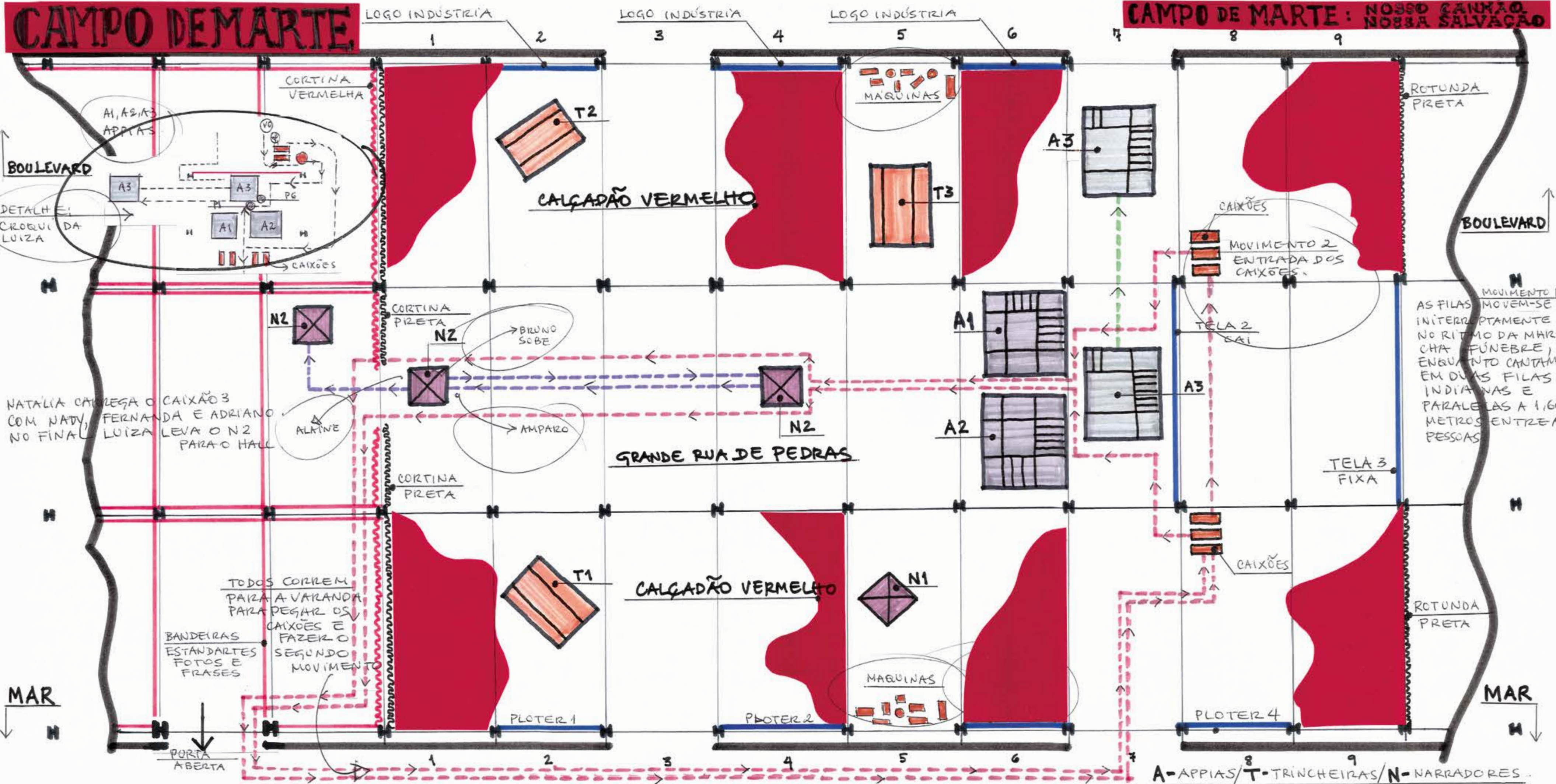
CAMPO DE MARTE

LOGO INDÚSTRIA

LOGO INDÚSTRIA

LOGO INDÚSTRIA

CAMPO DE MARTE : NOSSO CANAL, NOSSA SALVAÇÃO



NATALIA CAMARGO O CAIXÃO 3 COM NATY, FERNANDA E ADRIANO NO FINAL LUIZA LEVA O N2 PARA O HALL

TODOS CORREM PARA A VARANDA PARA PEGAR OS CAIXÕES E FAZER O SEGUNDO MOVIMENTO

BANDEIRAS ESTANDARTES FOTOS E FRASES

PORTA ABERTA

PLOTER 1

PLOTER 2

PLOTER 4

A-APPIAS/T-TRINCHEIRAS/N-NARRADORES

ТАЙСНЕІАА5





Duas trincheiras separadas por poucos metros.
Os soldados falam, mas mantêm a posição de combate.
A divisão de falas entre os soldados da trincheira 1 e 2 deve ser experimentada de maneira a quebrar o encadeamento natural dialógico.

Soldado 1

“A fome te ensinará coisas...
Eu, por exemplo, cheguei a roubar uma criança que dormia do lado do caminho...
Tinha um menino dormindo, não sei de quem era. Não tinha ninguém perto.
Esgotado, ele tinha um pão debaixo da cabeça... E eu peguei o pão dele...”

Soldado 2

“Isso que você fala é verdade: a alma não tem nada a ver com a pele.
Minha pele, por exemplo,
anda sem a alma durante horas quando estamos atacando.
É por isso que sou tão corajoso.”

Soldado 3

“Eu já me acostumei a tudo:
não sinto nem meu próprio medo nem o medo dos outros.
Só falta matar crianças.
Mas acho que com isso também se acostuma.”

Soldado 4

“Gostaria de visitar outros países sem ser soldado.
Já tô cansado de semear medo, como centeio, ao meu redor...
Como soldado, você entra e fica com vergonha.
Você tem medo de olhar os outros nos olhos...
Eles falam: as coisas são como são.

Soldado 5

Você já olhou nos olhos de um moribundo?

Soldado 6

Não. Mato sem olhar.

Soldado 7

“Se você tivesse olhado nos olhos de um moribundo,
veria os olhos dele pela noite adentro.
Eu fiquei cercado seis meses sendo atacado:
quando fechava os olhos para dormir, via meu morto me olhando...”

Soldado muito novo

Como é matar alguém?

Soldado 8

Você não espera que a baioneta entre tão rápido, como se o corpo fosse de manteiga.
Mas tirar ela é muito mais complicado.
O outro uiva... quando você começa girar a baioneta,
direita-esquerda, pra cima, pra baixo...
Que vá tudo pra puta que pariu... “

OS SOVIETES





A narração pode acontecer em qualquer um dos praticáveis, num praticável menor que circula pelo espaço ou mesmo no chão, entre o público.

A difamação tem seu método.
“Não há governo na Rússia!”
“Não há organização entre os trabalhadores russos!”
“Não vai dar certo! Não vai dar certo!”

Lênin
“Surgiu um governo operário. É o soviete.”

Carta 1

Nós, socialistas que vimos a Revolução Russa, podemos testemunhar, hoje há, em Moscou, em Petrogrado e em toda a Rússia, uma estrutura política muito complexa, apoiada pela ampla maioria do povo, que funciona tão bem quanto já funcionou qualquer outro governo popular recém-nascido. Os sovietes.

Entram em cena diversos praticáveis, em cada um deles uma reunião de um soviete.

Lênin
O soviete de Deputados Operários é a organização dos operários, o embrião do governo operário.

Carta 1

O proletariado russo logo atingiu aguda consciência política. Foi dentro dele que nasceu a primeira instituição da democracia operária: o soviete. A assembleia livremente eleita de representantes da classe trabalhadora, fábrica a fábrica, categoria profissional a categoria profissional, setor por setor. Espontaneamente, de baixo para cima, de dentro para fora, a democracia popular foi inventada pela massa obreira.

Os sovietes, esses conselhos operários e camponeses, são instituições características da Revolução Russa, nasceram em 1905, durante a primeira greve geral dos operários, quando as fábricas de Petrogrado e os sindicatos enviaram delegados a um Comitê Central. Esse comitê de greve se chamava Conselho de Delegados Operários.

Ele chamou a segunda greve geral do outono de 1905, enviou organizadores a toda a Rússia e foi reconhecido pelo governo imperial como porta-voz autorizado da classe operária revolucionária russa. Com a derrota de 1905, os membros do conselho fugiram ou foram mandados para a Sibéria. Os sovietes foram tão eficientes como órgãos políticos que todos os partidos revolucionários incluíram um Conselho de Delegados Operários em seus planos para o próximo levante.

Em fevereiro de 1917, quando a Rússia toda se ergueu como um mar, a Duma foi obrigada a assumir as rédeas do governo, o Conselho de Delegados Operários já nasceu maduro. Em poucos dias, foi ampliado para incluir delegados do exército e passou a chamar-se Conselho de Delegados Operários e Soldados. Os soviets assumiram a tarefa de garantir a revolução contra a traição da burguesia.

Quando a Duma foi forçada a apelar para os soviets, existiam na Rússia dois governos; esses dois governos lutaram pela primazia até outubro de 1917.

O soviets tem como base direta os operários nas fábricas e os camponeses no campo. No princípio, os delegados dos soviets de operários, soldados e camponeses foram eleitos com regras que variavam com a necessidade.

Em algumas aldeias, os camponeses elegeram um delegado para cada 50 votantes.

A fábrica de 5 mil operários elege seu soviets, quarenta representantes seus, que falam em seu nome, diretamente ligados à reivindicação de seus problemas, os mais lúcidos, os mais corajosos, os mais bem falantes, os de maior senso crítico. Não apenas operários.

Logo começam a aparecer soviets de soldados, de soldados no front, de soldados vindos do front, que discutem politicamente a guerra, julgam seus oficiais, organizam-se. No front os camponeses se misturavam com os operários vindos das cidades. A foice se encontrava com o martelo. Essa mistura foi fundamental para a revolução. Também aí a guerra foi fermento da revolução. Quando os camponeses voltavam para suas aldeias, formavam os soviets de camponeses. Humanidade ascendendo à consciência e à liberdade.

O nascimento dos soviets russos é um dos mais belos espetáculos da história humana.

Os operários russos tinham tradição de luta, clara consciência de seu poder, coesão grupal, coragem, idealismo e teimosia. Muita teimosia, virtude sem a qual não se fazem revolucionários. Trotsky observou que essa massa decisiva para a revolução russa era constituída de jovens, jovens operários, jovens soldados, jovens camponeses.



Jovens das camadas oprimidas e exploradas.

Os sovietes eram assembleias de uma democracia popular e proletária espontânea. A principal função dos sovietes é defender e consolidar a revolução.

Lênin

“A única garantia de liberdade e da destruição do tzarismo até o fim é armar o proletariado, é consolidar, alargar, desenvolver o papel, a importância e a força do soviete de deputados operários.”

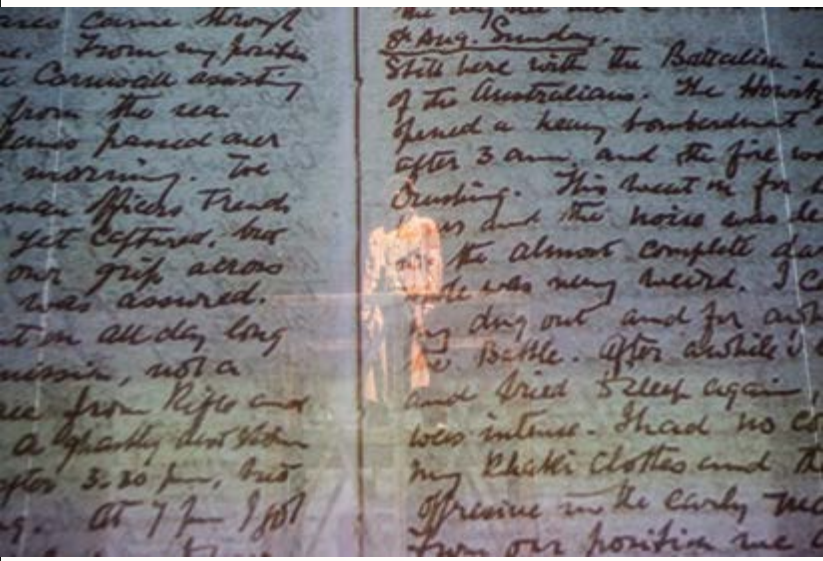
Carta 1

Os observadores mal informados, cuja maior parte vem da intelligentsia da classe média, gostam de afirmar que são a favor dos sovietes, mas contra os bolcheviques. Isso é um absurdo. Os sovietes são as armas da ditadura do proletariado, à qual todos os partidos antibolcheviques se opõem implacavelmente.

Em fevereiro, a constituição dos sovietes foi redigida e aplicada.

Restringiu o direito de voto a cidadãos de ambos os sexos da República Socialista Russa que tiverem completado 18 anos; que obtenham o sustento com o trabalho produtivo e útil para a sociedade. Foi negado o direito de voto a quem emprega mão de obra para obter lucro; a quem vive de rendas que não provêm do trabalho; a comerciantes e a representantes de empresas privadas.

Os eleitores do soviete permanecem indefinidamente unidos entre si pelas próprias condições de seu trabalho e de sua existência, e têm permanentemente os olhos postos sobre os delegados podendo cobrar, destituir ou substituir por outros. Nas épocas revolucionárias, o critério democrático puramente formal é desprovido de qualquer valor real. Por isso os sovietes são vistos como os verdadeiros representantes da população.



Lênin

“Não é possível escapar às garras do monstro horrível da guerra imperialista e da fome gerado pelo capitalismo mundial sem abandonar o terreno das relações burguesas, sem passar a medidas revolucionárias. (...) Não podemos derrubar o novo governo de um só golpe (...) (em tempos revolucionários, os limites do possível alargam-se mil vezes), não poderemos conservar o poder sem contrapor à magnífica organização de toda a burguesia russa e de toda a intelectualidade burguesa uma organização do proletariado igualmente magnífica, que dirija toda a imensa massa de pobres da cidade e do campo, do semiproletariado e dos pequenos proprietários. A palavra de ordem do momento deve ser organização proletária. Com seu instinto de classe, os operários compreenderam que, em tempos de revolução, precisam de uma organização completamente diferente. (...) Eles tomaram corretamente o caminho da nossa revolução de 1905 e da Comuna de Paris de 1871, criaram o soviete de deputados operários.

Carta 3



ДУРЛО РОДЕЯ



NUM PRATICÁVEL CENTRAL, TRÊS NARRADORES CONTAM A CENA
Depois de fevereiro, imediatamente, formaram-se dois governos:
(MAIS DOIS PRATICÁVEIS SÃO COLOCADOS EM CENA.
NO PRATICÁVEL DA DUMA,
TUDO SERÁ REPRESENTADO COMO BUFONARIA)

O Comitê Provisório da Duma improvisou o governo da burguesia.
À frente incorrigíveis reacionários que só pensavam,
depois da abdicação do Tzar,
em salvar a dinastia,
tudo pela Santa Rússia!
Em fazer com que o populacho voltasse a obedecer.
O soviete dos operários e dos soldados foi o governo dos proletários.
Os dois poderes rivais tinham sua sede, a princípio, lado a lado,
no Palácio Tauride.

O primeiro governo provisório, o do príncipe Lvov,
- é, minha senhora, a senhora ouviu bem!
O populacho fez a revolução e entregou o governo para um príncipe!!! -
o príncipe Lvov. //
Miliukov,
dirigente do Partido Constitucional Democrático
- que de constitucional tinha pouco
e de democrático menos ainda -
Já naquela época os partidos democráticos não eram muito democráticos -
não temos culpa, minha senhora, a história foi assim,
ou é assim, sei lá! -
De agora em diante, vamos chamar esse tal partido democrático constitucional
ou constitucional democrático de Cadetês.
Em resumo:
Miliukov, dirigente dos Cadetês,
esperava uma monarquia constitucional sob regência de Mikhail Romanov.

Lênin, do exílio, escrevia:

Lênin
O governo dos democratas constitucionalistas, dos Gutchkov e Miliukov,
não pode
- mesmo que o quisesse sinceramente
(só crianças podem acreditar na sinceridade de Gutchkov e de Lvov) -,
não pode dar ao povo nem paz, nem pão, nem liberdade.
Não pode dar a paz porque é um governo de guerra,
um governo de continuação do massacre imperialista,
um governo de pilhagem.
Este governo está de pés e mãos atados pelo capital imperialista anglo-francês.
O capital russo é simplesmente uma sucursal da “firma” mundial
que manipula centenas de bilhões de rublos e que tem por nome
“Inglaterra e França”.

Mas o soviete agia!
A primeira disposição do soviete em 1º de março...
- não minha senhora! Não a Rua 1º de março! A data 1º de março! -
foi relativa ao exército.





Disposição número 1:
Abolição dos títulos no exército.
Eleição de comitês em todas as unidades da tropa,
que ficam à disposição dos soviets.
“O povo acreditava no Soviete,
o povo estava armado, portanto o Soviete é o poder soberano.”
Isso provocou a prisão da família imperial e impediu
o Tzar de fugir para a Inglaterra!
(A PARTIR DAQUI CARTAZES SÃO ERGUIDOS
EM CADA UM DOS PRATICÁVEIS. PALAVRAS-CHAVE)
O soviets proclamou sua intenção de paz. PAZ.
O governo burguês, a sua fidelidade aos aliados. ALIADOS.
A dualidade de poderes era um conflito de poderes.
Começou uma nova soberania dupla: ao lado do meio governo liberal de ontem (...) surgiu um governo não oficial, mas muito mais efetivo,
das massas trabalhadoras em forma dos soviets.
A partir deste momento,
a Revolução Russa se converteu num evento de significação histórica mundial.

Um ministério de coalizão...
- é, meu senhor, já naquela época!
Parece que a esquerda aprendeu pouco com a história! -
um ministério de coalizão: burgueses liberais, cadetês e mencheviques,
presidido por Kerensky,
forma-se no princípio de maio.
Seu programa resume-se em duas palavras:
DEMOCRACIA e CONSTITUINTE.

As palavras dos soviets:
PÃO, TERRA.
JORNADA DE 8 HORAS.
FIM DA GUERRA.
Precisa dizer mais?

!!!

A miséria da subnutrição diária estava ainda à frente.
Por vários anos - não meses, mas anos -
A revolução teria que apertar seu cinto sobre um estômago contraído.
Passará pela provação.

NO PRATICÁVEL DOS SOVIETES
Uma mulher
Há três dias não consigo comprar comida.

Operário 1
Hoje, o que nos incomoda não é a fome,
com isso convivemos há muitos anos,
mas a dúvida, a indefinição, a incerteza do amanhã.
A guerra já se prolonga por 32 meses.
Lênin tem razão: eles não vão acabar com a guerra.
Eles não podem acabar com a guerra.

Ferroviário 1
Os transportes entraram em colapso.
Faltam várias matérias-primas.

Mulher 1
A inflação é alarmante e
só conseguimos comprar alimentos no mercado negro.

Um bolchevique
Tudo isso exigia medidas corajosas e imediatas.
A Duma não terá coragem de tomar essas medidas.

NO PRATICÁVEL DOS NARRADORES
Os conciliadores tornavam sua solução impossível politicamente.
Em cada problema econômico, eles encontravam uma condenação do duplo poder;
cada decisão que eles tinham que assinar queimava insuportavelmente seus dedos.

Os conciliadores de classe diziam:

NO PRATICÁVEL DO GOVERNO PROVISÓRIO
“A nossa revolução é burguesa -
portanto os operários devem apoiar a burguesia.”

NO PRATICÁVEL DOS SOVIETES
Um bolchevique
“A nossa revolução é burguesa, dizemos nós marxistas -
portanto os operários devem abrir os olhos do povo”

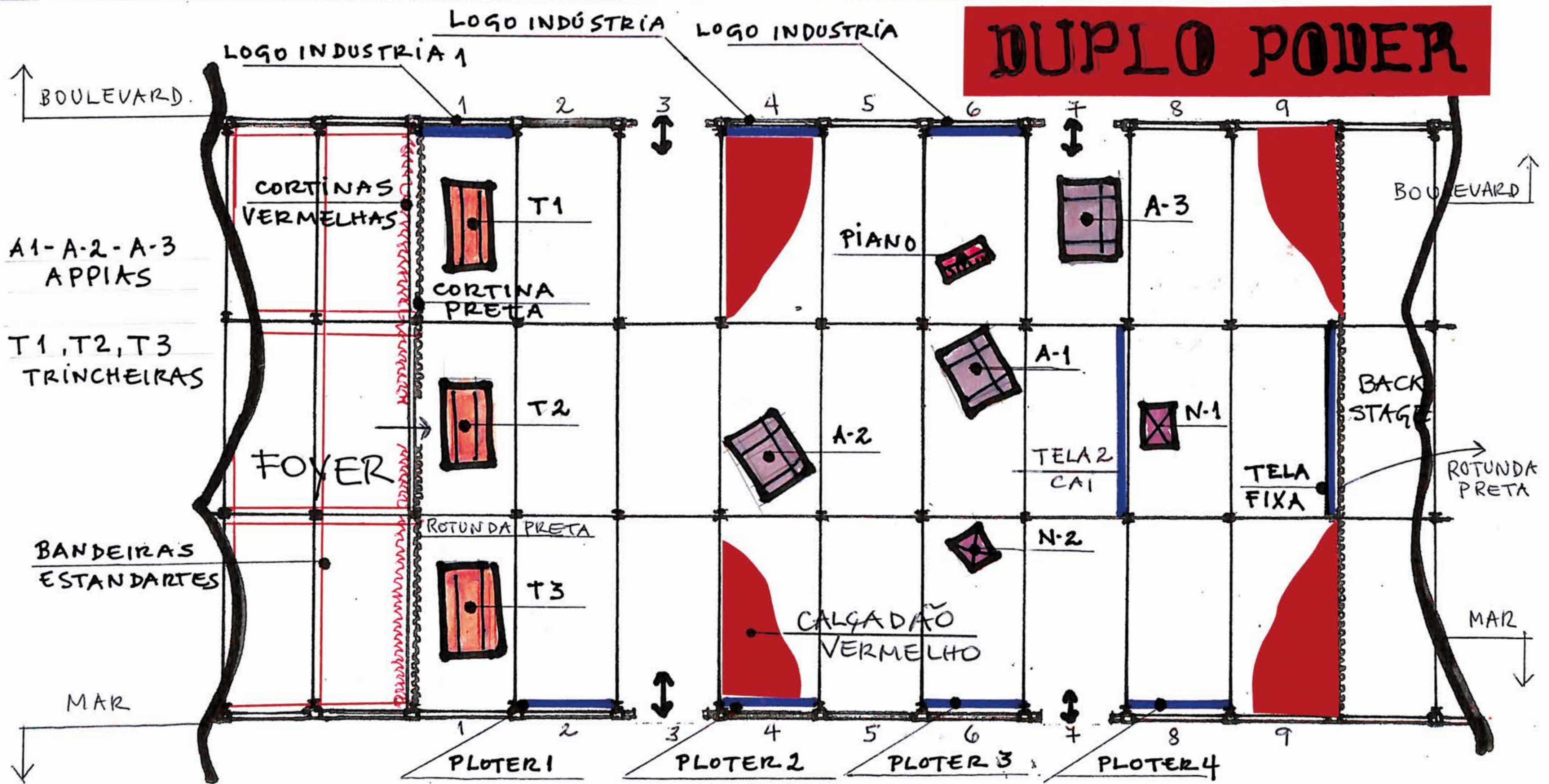
NO PRATICÁVEL DOS NARRADORES
Se o Estado é uma organização de domínio de classe
e uma revolução é a derrubada da classe dominante,
então a transferência do poder de uma classe para outra necessariamente
deve criar autocontradições nas condições estatais,
e primeiro de tudo na forma do duplo poder.

O regime de duplo poder surge apenas de irreconciliáveis conflitos de classe -
é possível, portanto, apenas numa época revolucionária,
e constitui um de seus elementos fundamentais.

A preparação histórica de uma revolução conduz, no período pré-revolucionário,
a uma situação em que a classe que é chamada a implantar o novo sistema social,
embora ainda não seja senhora do país,
já concentra em suas mãos uma parcela significativa do poder estatal,
embora o aparato de governo oficial esteja ainda nas mãos dos antigos senhores.
É o duplo poder no início de toda revolução.
Este duplo poder não pressupõe
a possibilidade de uma divisão do poder em duas metades iguais,
ou qualquer equilíbrio formal de forças.
Não é um fato constitucional, mas revolucionário.

Nos soviets, os bolcheviques ainda eram minoria

DUPLO POWER







NO PRATICÁVEL DOS SOVIETES

Um menchevique
Se continuarmos tensionando dessa forma,
haverá uma guerra civil.

Um bolchevique
Não, camarada, a guerra civil já está aí, apenas não está declarada.
Os soviets não podem trair a classe operária.
Para que fazer uma revolução se não conseguirmos as 8 horas
de trabalho?

Um menchevique
Temos que adiar a luta por 8 horas até que o governo estabeleça
um cronograma legal.

Um bolchevique
Isso é um absurdo! Os camponeses não conseguem a terra.

Um socialista revolucionário
Camarada, vamos deixar a discussão da Reforma Agrária
para a Assembleia Constituinte.

Um menchevique
Camarada, temos que apoiar o governo porque estamos em guerra
e o governo tem um programa democrático.

Um socialista revolucionário
Agora é hora de dar prioridade ao trabalho das Dumas.
Os soviets são organismos provisórios
que só devem funcionar até as eleições para as Dumas.

Um menchevique
Soviets são organismos auxiliares e subordinados
ao Governo Provisório.

O bolchevique
Não, camaradas! Os soviets são um novo poder.

Um menchevique
Camarada, não temos força para isso!
Os soviets não são órgãos de poder nem disputam o poder;
são centros que foram criados para assegurar
a influência dos trabalhadores e soldados nos rumos da revolução.
O bolchevique
Isso é uma traição aos operários que fizeram a revolução de fevereiro!

NO PRATICÁVEL DOS NARRADORES

“O aparato do Soviete começou de forma automática, involuntária,
a repetir a máquina governamental oficial,
que trabalhava cada vez mais no vazio”.

NO PRATICÁVEL DOS SOVIETES

O bolchevique
Todo o poder aos soviets!
Não temos que reconhecer esse governo provisório.

Um menchevique
Camarada, precisamos de uma aliança com todos os partidos
que fizeram a revolução.

Um velho que observou tudo e não disse nada até agora
Precisamos de paz!

Mulher
Vocês querem muito. Eu já ficava satisfeita se conseguisse
pão para meu filho!

NO PRATICÁVEL DOS NARRADORES

Ou a burguesia dominaria de fato o velho aparato estatal,
alterando-o um pouco para seus propósitos, e então os soviets
se reduziriam a nada;
ou os soviets formariam a base de um novo Estado,
liquidando não apenas o velho aparato governamental,
mas também a dominação daquelas classes que se serviam dele.
Os mencheviques e socialistas-revolucionários se dirigiam
para a primeira solução,
os bolcheviques para a segunda.
As classes oprimidas que, como Marat observou, não possuíam
conhecimento, experiência ou direção para implementarem o que
começaram, foram armadas na Revolução Russa
do século 20 com estas três armas.

Para encerrar essa cena que já vai longa
e você, caro espectador, está inquieto,
nada melhor do que as palavras de Gutchkov,
Ministro da Guerra do governo provisório:

“O governo não tem nenhum poder real:
as tropas, as ferrovias, o correio e o telégrafo
estão nas mãos do soviets.
O fato é que o Governo Provisório existe
apenas enquanto o soviets permitir.”



NOTA DE RODRÉ



Atenção, atenção! .!!!

Sabemos que é tempo de revolução,
mas teremos que fazer uma interrupção.
Aos críticos de profissão ou aos críticos de plantão
avisamos e pedimos compreensão:
isso não é uma cena, um entreato, um intermezzo
e nem fazemos versos por ofício ou profissão.

Isso é uma nota de rodapé.
Sabemos que estamos acima das cabeças da multidão,
mas, como em época de revolução
tudo está na contramão,
é uma nota de rodapé e sobre isso não há discussão.

Há muita confusão
com tanto partido grupo ou facção,
por isso precisamos de alguma definição.
Bolchevique prá cá, menchevique prá lá,
estamos falando em russo e sem tradução.

Vamos simplificar um pouco a título de explicação.
E paramos de falar em versos que isso está virando uma chateação!

Nas eleições para a Assembleia Constituinte,
dezessete listas se apresentaram em Petrogrado,
em algumas cidades esse total chegou a quarenta.
O resumo que faremos ficará no essencial.
Cada ator representará agora um partido ou facção.

A CADA PARTIDO ANUNCIADO,
UM ATOR SOBE NO PRATICÁVEL
COM UM CARTAZ COM O NOME DO PARTIDO.
O Cadetê é um nome formado a partir das iniciais em russo:
K D T. Partido Constitucional Democrata.
Ou Partido da Liberdade do Povo.
No tzarismo era composto por capitalistas liberais.
Era o partido da reforma política.
Quando a revolução eclodiu em fevereiro de 1917,
o Cadetê formou o primeiro Governo Provisório.
Seu ministério será derrubado em abril
depois de se declarar favorável ao objetivo dos imperialistas.
O Cadetê se tornará cada vez mais conservador.
Logo será o centro da contrarrevolução.
Por isso pedimos uma salva... de vaias!

DOIS ATORES SOBEM COM O NOME.
O Partido Socialista Revolucionário,
chamado esseerres, por causa das iniciais do seu nome. S R.
Originalmente era o partido dos camponeses revolucionários.
Depois da revolução de fevereiro,
obteve a adesão de muitos militantes que nunca foram socialistas.
Era um partido não marxista.
Apesar de não marxistas, muitos militantes da época
apontaram sua importante contribuição.

UM DOS ATORES VIRA A PLACA - DE ESQUERDA.
Depois surgirá o Partido Socialista Revolucionário de esquerda,
que se tornou o maior partido camponês
de apoio ao governo soviético.

DOIS ATORES SOBEM COM O NOME.
O Partido Operário Social Democrata Russo
era um partido socialista marxista.
A maioria (bolschinstvo) e a minoria (mensshinstvo).
Daí os nomes bolcheviques e mencheviques
- membros da maioria e membros da minoria -
As duas facções se separaram.
A partir de 1905, os bolcheviques passaram a ser minoritários.

VIRAM A PLACA: NUMA ESCRITO MENCHEVIQUE
NA OUTRA BOLCHEVIQUE.
Os Mencheviques acreditam que
a sociedade deve avançar para o socialismo pouco a pouco.
Era o partido da maior parte dos intelectuais socialistas.

Os Bolcheviques, depois intitulado Partido Comunista,
enfatizavam sua total separação à tradição
do socialismo moderado ou parlamentar.

Depois dessa, nem tão breve nota de rodapé,
a Revolução volta a assumir seu curso normal,
se é que alguma coisa é normal em época de revolução.
“Quando o extraordinário se torna cotidiano, isso é a Revolução”,
já disse o camarada Che.
Mas ele ainda não nasceu, continuamos em 1917.







**МІЙНА ПРОФІСІЯ.
БІШІ ПІСКАТОЯ**



Os alemães achavam-se em plena e famosa ofensiva da primavera de 1915.

O gás fora usado pela primeira vez.

Debaixo do céu, fediam cadáveres de russos, alemães, ingleses e franceses.

Fomos chamados para completar as companhias dizimadas.

Antes de chegar à primeira linha, fomos levados para a frente e para trás.

No momento em que, mais uma vez, avançávamos,

caíram as primeiras granadas, e recebemos ordem de dispersar-nos

e cavar trincheiras. De coração aos saltos, eu, atirado ao chão,

procurava, como os outros, cavar o mais rapidamente possível com a minha pá.

Mas, enquanto os meus companheiros progrediam, eu ficava na mesma.

O Sargento, praguejando, rastejou até mim:

- Com mil diabos, vamos!
- Não consigo.
- Por que não? Estranhou o sargento.
- Não posso.
- Qual é a sua profissão? Rosnou o homem.
- Ator de Teatro.

Diante das granadas que explodiam,

no momento em que se proferia a palavra “ator”,

aquela profissão, pela qual eu sempre lutara até o extremo,

e que para mim sempre fora a coisa suprema,

pareceu-me, com as demais artes,

tão tola, tão ridícula, de uma falsidade tão grotesca,

numa palavra, tão pouco adequada à situação,

em tão pouca harmonia com a minha, com a nossa,

com a vida daquele instante e daquele mundo,

que tive menos medo da chuva de balas que vergonha da minha profissão.

Um pequeno episódio, mas significativo para mim,

a partir de então e para sempre.

A arte, a real, tem que estar à altura da realidade.

Passei, desde então, nas trincheiras por coisas mais importantes

e mais difíceis que aquele fogo de granada,

mas lá estava minha “profissão particular”

achatada como as covas que ocupávamos,

e morta como os cadáveres que nos rodeavam.

A arte não deve recuar diante da realidade.

JOHN REED



O PRATICÁVEL MAIS BAIXO PASSEIA NO MEIO DO PÚBLICO.
JOHN REED PASSA PELAS VOZES ANÔNIMAS
QUE FALAM E QUE ESTÃO MISTURADAS
NO MEIO DO PÚBLICO/MULTIDÃO.

Sou jornalista. Americano.

Eu estava na Europa, cobrindo a Primeira Guerra Mundial,
quando aconteceu a revolução russa, de fevereiro.

Em setembro de 1917, quando cheguei a Petrogrado,
o salário diário médio de um operário especializado
- por exemplo, um metalúrgico da fábrica Putilov - era cerca de 8 rublos.

\ Uma mulher

O pão preto subiu 330 %.

\ Um operário

O pão branco, que é mais caro, 300 %.

\ Reed

Ao mesmo tempo, os lucros eram imensos.

\ Um bolchevique

O preço da comida aumentou 556 %, 51 % mais do que os salários.

\ Reed

Fui informado por uma empresa inglesa na periferia de Petrogrado
que, enquanto os salários nessa fábrica tiveram um aumento de 300 %,
seu lucro foi de 900 %.

\ Uma mulher

A manteiga subiu 557 %.

\ Outra mulher

Os ovos 443 %.

\ Mais uma mulher

O leite 471 %.

\ Outra mulher

A carne vermelha subiu 400 %.

\ Outro operário

A carne de porco subiu 770 %.

\ Um carvoeiro

A lenha subiu 1.100 % e o carvão 1.523 %.





Algumas coisas pelas quais a Revolução Russa tinha sido feita e pelas quais os mártires revolucionários jaziam em valas comuns no Campo de Marte precisavam ser efetivadas.

Um soldado e uma mulher
Paz!

Camponeses
Terra!

Coro de operários
Controle das fábricas pelos operários.

A Assembleia Constituinte já tinha sido adiada várias vezes e provavelmente seria de novo.
A revolução completava 8 meses e tinha pouca coisa para mostrar.
Tentava-se desarmar a Guarda Vermelha.

Coro de Guardas Vermelhos
Eles que tentem!

As medidas repressivas foram apoiadas pelos socialistas conciliadores e moderados e seus dirigentes, que achavam necessário cooperar com as classes proprietárias.
O povo passou para o lado dos bolcheviques.
A crise eclodiu em setembro de 1917.
Kerensky, os Mencheviques e os Socialistas Revolucionários perderam a confiança do povo.

Marinheiros
“Exigimos o imediato afastamento das fileiras do Governo Provisório do “socialista” e aventureiro político Kerensky.
Com sua política desavergonhada em prol da burguesia, vem desmoralizando e arruinando a grande Revolução e as massas revolucionárias.”

Os bolcheviques eram minoria em fevereiro, em julho, foram desprezados e perseguidos. Muitos foram presos. Outros se esconderam.

Um operário
Lênin ficou escondido entre nós, no bairro operário de Vyborg.

Em setembro, os trabalhadores das cidades, os marinheiros do Báltico e os soldados já haviam sido ganhos quase integralmente.
Trotsky assume a presidência do Soviete de Petrogrado.

Foram as classes proprietárias, que, ao se dar conta da tomada de poder pelas organizações revolucionárias, procuraram destruí-las para deter a revolução.

Para derrubar o ministério de Kerensky e os soviets,

Um operário
Promoveram a desorganização dos transportes.

Outro operário
Para esmagar os comitês de fábrica, edifícios inteiros foram destruídos.

Operário 3
Matéria-prima e combustível foram desviados.

Soldado 1
Para acabar com os comitês do exército no front, restaurou-se a pena de morte e até se planejou a derrota militar.

Reed
Os mencheviques e socialistas revolucionários consideravam que a Rússia não estava madura para a revolução proletária.
Os bolcheviques e as massas pensavam diferente.
Os próximos dias vão nos mostrar quem está com a razão.

Uma camponesa
“Peço que mostrem no teatro como vivíamos antes.
Tudo isso.
Senão, na nova vida se esquecerá o velho e nossos filhos não acreditarão no dragão que nós cortamos a cabeça.”

Narradora
Por isso, hoje, 100 anos depois, no Armazém da Utopia, contamos essa história.
As próximas cenas contam os Dez Dias que Abalaram o Mundo.

A MARCHA DOS SOVIETES



“Para unir e coordenar a ação de todos os soviets em sua luta com o perigo iminente e para decidir os problemas de organização do poder revolucionário, a convocação de um congresso dos soviets é necessária. A resolução sobre a autodefesa nos leva direto à necessidade de derrubar o Governo. A agitação será conduzida sob essa nova política-chave daqui até o momento da insurreição”.

Os bolcheviques exigiram que o Congresso dos Sovietes fosse chamado dentro de duas semanas. Foi chamado para 20 de outubro. Trotsky avisou que, se o Congresso não fosse chamado de forma constitucional, seria chamado por meios revolucionários. A imprensa conciliadora abriu uma campanha contra o congresso.

Os soldados disseram:
“O Congresso dos soviets deve tomar o poder e não se deter diante de nada.”

“O Congresso não permitirá o desarmamento de Petrogrado e o estrangulamento do Soviete.”

“Todo o povo está votando pelos bolcheviques; o povo confia em nós e nos autoriza a tomar o poder”.

“Chegou a hora em que a questão do governo central pode ser decidida por uma resoluta e unânime marcha de todos os soviets”.

“Apenas uma insurreição popular possibilitará a transferência do poder aos soviets.”
“Soldados, marinheiros, camponeses, operários! É seu dever superar todos os obstáculos!”.

A luta a favor e contra o Congresso deu o último impulso à bolchevização.

OS DEZ DIAS QUE ABALARAM O MUNDO!

Os conciliadores não se atreveram a ir até o fim. Quando ficou óbvio que não podiam evitar o Congresso, fizeram uma manobra e chamaram as organizações locais para eleger delegados para não deixar os bolcheviques terem maioria. A data final foi marcada: 25 de outubro. Os bolcheviques usaram esses 5 dias para ampliar a vantagem.

O desenvolvimento da revolução levou ao ponto de uma luta direta pelo poder entre as duas classes básicas da sociedade, a burguesia e o proletariado.

A reorganização da guarnição de Petrogrado se tornava urgente porque o próximo Congresso dos Sovietes estava preparando a luta pelo poder.

A imprensa burguesa, fingindo defender “a pátria”, abriu fogo sobre a guarnição. - É, minha senhora, difamar sempre foi expediente da imprensa a favor do capital! - Os operários tomaram o lado dos soldados. Os operários da fábrica Putilov foram os primeiros a protestar contra a transferência dos regimentos. Os regimentos apoiaram a demanda de armamento dos operários.

Lênin, da clandestinidade, escrevia e escrevia incansavelmente, Nadejda Krupskaja lia estes manuscritos para nós nos comitês de bairro. As palavras ardentes do líder redobravam nossas forças.

“Estamos perdendo tempo. Os bolcheviques não estão realizando o trabalho de preparar suas forças armadas para derrubar Kerensky. Devemos fazer agitação no partido por uma atitude séria pela insurreição armada”. (...)
“O poder deve passar imediatamente ao Soviete de Petrogrado, que o entregará ao Congresso dos Sovietes.”

“Os bolcheviques não podem esperar o Congresso dos Sovietes. Eles devem tomar o poder agora mesmo. O atraso é um crime. Uma traição à revolução.”

“Por que suportar mais três semanas de guerra? Não devemos demorar e deixar Kerensky trazer mais tropas kornilovistas.”

Os apelos diretos à insurreição imediata são dirigidos aos representantes de dezenas de soviets. O apelo parte de Lênin.

“Agora as semanas e mesmo dias estão decidindo tudo.”



“Agora as semanas e mesmo dias estão decidindo **tudo**.”



“Apenas uma insurreição popular possibilitará
a transferência do poder aos **sovietes**.”



SOBRE AS MILÍCIAS OPERÁRIAS





Em cena um treinamento militar onde participam operários, jovens, mulheres, velhos. Aprendem a usar o novo instrumento da classe trabalhadora: o fuzil.

Lênin

De que polícia precisam eles, os latifundiários e capitalistas?
A mesma que havia na monarquia czarista.
Todas as repúblicas burguesas e democrático-burguesas do mundo organizaram ou reconstituíram, depois de brevíssimos períodos revolucionários, precisamente tal polícia, uma organização especial de homens armados, separados do povo e opostos a ele, subordinados de uma ou outra forma à burguesia.

De que milícia precisamos nós, o proletariado, todos os trabalhadores? ??
De uma milícia popular, isto é, que primeiro seja constituída por toda a população, por todos os cidadãos adultos de ambos os sexos e, segundo, de uma milícia que combine em si a função de exército popular com as funções de polícia, com as funções de órgão principal e fundamental da ordem e da administração públicas.

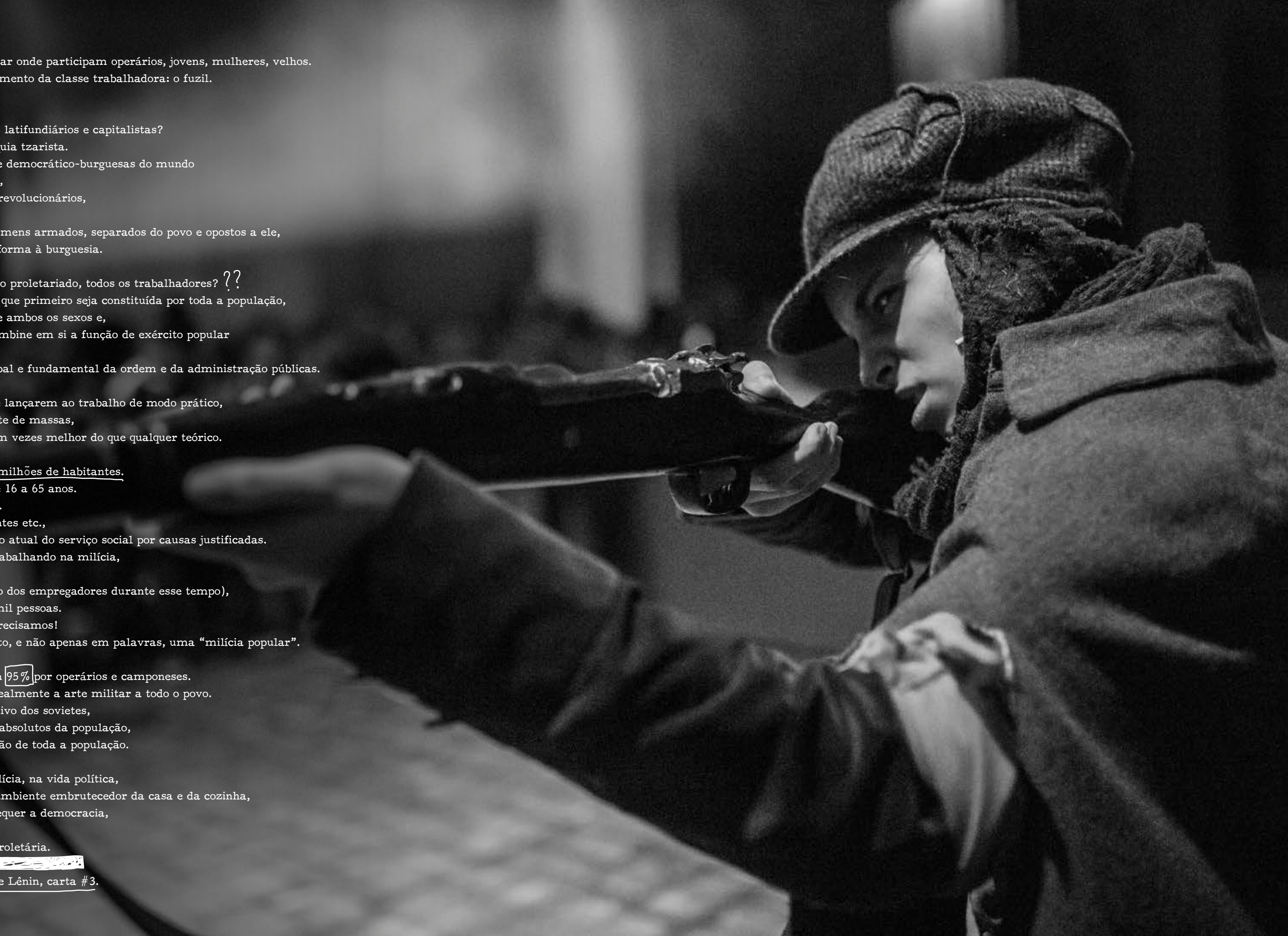
Quando os operários e o povo se lançarem ao trabalho de modo prático, em uma escala verdadeiramente de massas, vão elaborá-lo e organizá-lo cem vezes melhor do que qualquer teórico.

Em Petersburgo há cerca de 2 milhões de habitantes. Destes, mais da metade tem de 16 a 65 anos. Tomemos a metade - 1 milhão. Subtraímos um quarto de doentes etc., que não participam no momento atual do serviço social por causas justificadas. Restam 750 mil pessoas que, trabalhando na milícia, um dia em cada quinze (e continuando a receber salário dos empregadores durante esse tempo), constituem um exército de 50 mil pessoas. É este o tipo de “Estado” que precisamos! É esta a milícia que seria de fato, e não apenas em palavras, uma “milícia popular”.

Tal milícia seria constituída em 95% por operários e camponeses. Tal milícia armada ensinaria realmente a arte militar a todo o povo. Tal milícia seria o órgão executivo dos soviets, gozaria do respeito e confiança absolutos da população, porque ela seria uma organização de toda a população.

Sem incluir as mulheres na milícia, na vida política, sem arrancar as mulheres do ambiente embrutecedor da casa e da cozinha, não é possível constituir nem sequer a democracia, para não falar do socialismo. Tal milícia seria uma milícia proletária.

Extratos de Cartas de Longe, de Lênin, carta #3.





ГЦЕЯАА ІМПЕЯІАЛІСТА
ОЦ ГЦЕЯАА СІVІІ?





Em cena entram diversos praticáveis, o front e a cidade na mesma cena.

Um soldado do front romeno, magro, dramático e rude, gritava:

Soldado 1
“Camaradas, estamos passando fome no front, estamos enrijecidos de tanto frio. Estamos morrendo em nome de nada. Peço aos camaradas norte-americanos que divulguem em seu país que os russos jamais desistirão da Revolução, até a morte. Manteremos nossas posições com todas as nossas forças até que os povos do mundo inteiro se levantem e venham em nosso auxílio! Digam aos trabalhadores norte-americanos que eles precisam se erguer e lutar pela revolução social!”.

Soldado 2 em outra trincheira
Até quando durará essa situação insustentável? Os soldados nos encarregam de lhes anunciar: se atitudes enérgicas não forem tomadas até 10 de novembro, as trincheiras serão esvaziadas, o exército inteiro voltará para casa. Vocês se esquecem de nós! Se não encontrarem uma saída para a atuação, viremos nós mesmos expulsar nossos inimigos a golpe de baioneta - mas vocês também irão com eles!

Soldado 3
Os oficiais não colaboram com nossos comitês, eles nos entregam ao inimigo, aplicam a pena de morte contra nossos agitadores, e o governo contrarrevolucionário os apoia. Acreditávamos que a Revolução traria a paz. Mas agora o governo até mesmo nos proíbe de falar no assunto, e ao mesmo tempo não nos fornece comida suficiente para viver, nem mesmo munição suficiente para lutar.

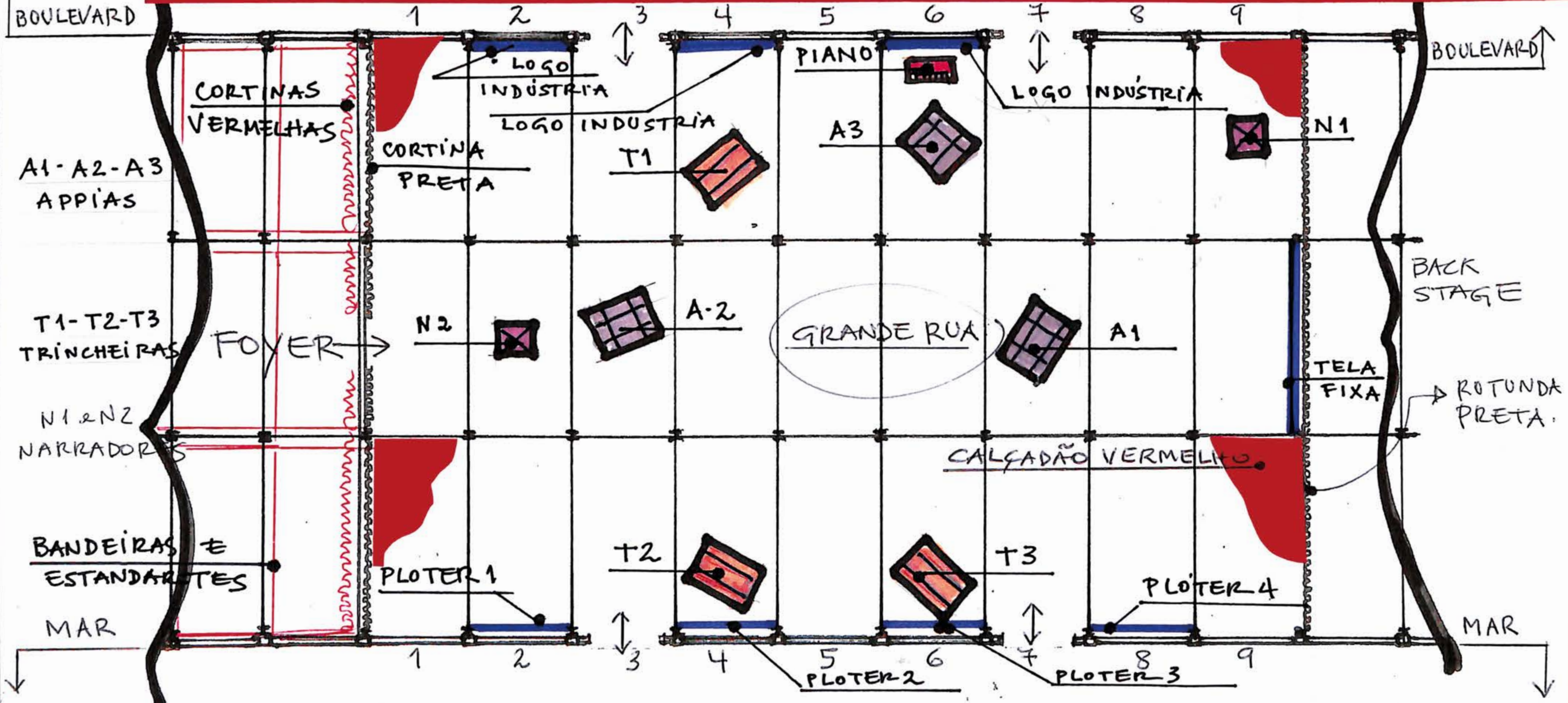
DO CÉU CAEM PANFLETOS
Soldado 4
O kaiser alemão, banhado pelo sangue de milhões de mortos, quer avançar suas tropas sobre Petrogrado. Chamemos os operários, soldados e camponeses alemães, que querem a paz tanto quanto nós, a... se erguerem contra essa guerra maldita! Isso só pode ser feito por um governo revolucionário, que se dirija realmente aos operários, soldados e camponeses da Rússia e que se dirigiria diretamente, por cima das cabeças dos diplomatas, às tropas alemãs, inundando suas trincheiras com declarações traduzidas para sua própria língua... Nossos aviadores espalhariam essas declarações por toda a Alemanha.

Mulher 1

Nas casernas, nas fábricas, nas ruas uma quantidade infindável de soldados discursava exigindo o fim da guerra e declarando que, se o governo não adotasse medidas enérgicas pela paz, as tropas abandonariam as fronteiras e voltariam para suas casas. Atravessei o rio, para participar, no Circo Moderno, de uma das grandes assembleias que acontecia por toda a cidade, com uma participação que crescia a cada noite. O anfiteatro, despojado e escuro, iluminado apenas por cinco lâmpadas, fraquinhas, presas em um fio frágil, estava tomado de soldados, marinheiros, operários e mulheres, do chão ao teto, passando pelas fileiras imundas dos bancos. Todos com ouvidos atentos, como se suas vidas dependessem daquilo. Com a palavra um soldado do 548º regimento, que ninguém sabia o que era nem onde ficava: Camaradas - gritou ele, e seu semblante extenuado e seus gestos desesperados denotavam uma grande angústia - os de lá de cima nos pedem mais sacrifícios, mais sacrifícios... enquanto os que tudo possuem permanecem intocados. Estamos em guerra com a Alemanha. Os senhores convidariam os alemães a integrarem o nosso Estado Maior? Pois bem, estamos em guerra contra o capital, entretanto convidamos os capitalistas a integrarem nosso governo... E o soldado disse: Pelo que estamos lutando? Por Constantinopla ou por uma Rússia livre? Pela democracia ou pelas pilhagens capitalistas? Se os senhores me provarem que estamos lutando pela Revolução Russa, eu saio daqui e volto para a luta sem a necessidade de uma pena capital para me forçar a isso. Quando a terra pertencer aos camponeses, as fábricas aos operários e o poder aos soviets, aí saberemos que temos algo pelo que lutar e lutaremos por isso! PÃO, PAZ, TERRA!



GUERRA IMPERIALISTA ou GUERRA CIVIL?



O PÃO





Agora vamos falar sobre o preço do pão.
Sobre a falta do pão.
E sobre a fila do pão.

Sugerimos àqueles delicados,
que acham que esses são assuntos superados,
se quiserem ver alguma coisa mais elevada
devem se dirigir, apressados,
ao mictório.

Outubro e novembro são meses difíceis na Rússia.
Frio e miséria.
Sob um céu nublado e cinzento,
nos dias mais curtos a chuva cai sem parar, ensopando tudo.
Amontoava-se lama em todas as ruas,
numa camada movediça e pegajosa.
Soprava um vento úmido, que cobria as ruas com um pesado
manto de neblina gelada.
Durante a noite,
por economia ou por medo dos zepelins alemães,
Petrogrado ficava às escuras.
Só raramente se acendia uma lâmpada.
Nas casas em lugar da luz elétrica,
usavam-se velas ou lampiões de querosene das 18 horas à meia-noite.
Das 18 até às 10 da manhã do dia seguinte,
a escuridão era tão densa na rua
que nada se via à distância de um passo
No começo do ano de 1917,
o país está imerso numa crise econômica:
são instituídos cupons de racionamento,
especialmente para a farinha,
que depois de fevereiro se vê em grandes sacos
para ser distribuída para os pobres.
Todos os dias formam-se filas intermináveis
de gente que espera consumir algum alimento.
Os gêneros de primeira necessidade escasseavam.
O país está fraco e mergulhado numa guerra que não era dele.
Pesa sobre a vida inteira do país,
que chora seus soldados mortos no front.
A ração diária do pão foi diminuindo.
De 750 gramas para 500,
de 500 para 250,
de 250 para 125 gramas.
Por fim veio uma semana em que se chegou a nada:
não havia mais pão.

Falta o pão,
mas a massa fermentava.





O PARTIDO DO PROLETARIADO

As massas têm milhões de rostos; não são nada homogêneas.
O que querem os marinheiros de Kronstadt?
Os soldados de Kazan?
Os operários de Petrogrado, de Moscou, de toda a parte?
Os camponeses que saqueiam as casas senhoriais?
O que querem todos eles?

O partido é o vínculo que une todos,
de ponta a ponta do país.
O partido é sua organização.

Quando os artilheiros dos encouraçados do Báltico,
ansiosos pelo perigo que ameaça a revolução,
buscam uma saída,
lá está o agitador bolchevique para mostrá-la.
Quando os soldados nas trincheiras querem acabar com a carnificina,
elegem para o comitê do batalhão os candidatos bolcheviques.
Quando os operários exigem a jornada de trabalho de 8 horas,
só os bolcheviques apoiam.
Quando os camponeses, não suportando mais a espera,
se perguntam se já é tempo de agir por conta própria,
a palavra de Lênin chega até eles:
“Tome a terra, camponês!”
Quando os proletários percebem a contrarrevolução por todos os lados,
os bolcheviques dizem as palavras de ordem que a revolução precisa.
Os cartazes bolcheviques colocados nas esquinas,
os miseráveis, reunidos, dizem:
“É isso mesmo”
“Pão, terra, liberdade!”

Os bolcheviques,
pequena minoria revolucionária em março,
tornam-se, entre setembro e outubro,
o partido da maioria.
Distinguir as massas e o partido é impossível.
É uma única corrente.

É evidente que há, entre a multidão, outros revolucionários:
socialistas-revolucionários, anarquistas, maximalistas,
que querem a revolução.

Em abril o partido tinha 80 mil membros.
Em fins de julho 200 mil filiados.

Paixão e disciplina.

Os bolcheviques caminham para o poder com firmeza,
lucidez, habilidade surpreendente desde a queda do Tzar.
Ainda no exílio, o comitê central afirmava:
“A guerra imperialista deve se transformar em guerra civil.
Em abril Lênin chega à Estação Finlândia,
surpreende a todos e diz:
“Todo o poder aos sovietes!”
Em julho diz:
“A insurreição é inevitável. Em breve será obrigatória.”
A partir de meados de setembro,
o partido se orienta de forma resoluta em direção à batalha.
Trotsky afirma:
“Nenhuma volta atrás é possível.
Os operários só veem o caminho da nova revolução.”
Fez-se um completo silêncio;
um arrepio passou entre as poltronas e camarotes
onde estavam os chefes da burguesia.
Os aplausos ecoaram nas galerias e na plateia.

“Ali, firmou-se definitivamente a vontade de insurreição
e foi preciso muito tato, muita autoridade do comitê central
para que a vontade geral,
expressa claramente,
não se traduzisse em ação direta,
porque era cedo e os tumultos de julho poderiam ter-se repetido,
mas de forma mais sangrenta.”

OUVE-SE UMA MÚSICA DE SHOSTAKOVICH.



**СОВІТЪ МІЛІТАРНА
РЕВОЛЮЦІОНАРНА**



Os conciliadores, tentando acender o patriotismo das massas, propuseram a criação de um Comitê de Defesa Revolucionária. A tarefa: tomar parte na defesa da capital com a cooperação dos operários. Os bolcheviques se apoderaram do projeto menchevique. O Comitê Militar Revolucionário se transformou na principal alavanca da revolução.

“Viva a luta direta e aberta por um poder revolucionário!”
“Viva a insurreição armada!”

Lênin

Não há dúvida de que o fim de setembro trouxe uma grandiosa inflexão na história da revolução russa e, segundo todas as aparências, também da revolução mundial. (...)

Chegou a véspera da revolução!

No Comitê Central e nos meios dirigentes do partido, há uma corrente, ou opinião, favorável a esperar pelo Congresso dos Sovietes contra a tomada imediata do poder, contra a insurreição imediata.

É preciso vencer essa corrente ou opinião.

De outro modo, os bolcheviques desonrar-se-iam para sempre e ficariam reduzidos a nada como partido.

Porque deixar passar esse momento e “esperar” pelo congresso dos Sovietes é uma completa idiotice ou uma completa traição.

→ No dia 10 de outubro, o Comitê Central dos bolcheviques aprovou por dez votos a dois, numa reunião secreta, a resolução de Lênin sobre a insurreição armada como tarefa prática para os próximos dias. A preparação foi confiada a uma direção política composta por Lênin, Trotsky, Zinoviev, Stalin, Kamenev, Sokolnikov e Bubnov. A partir desse momento, o partido assumiu uma posição combativa, clara e ativa. No dia 12 os operários, diante dos ataques da burguesia, disseram: “Declaramos que sairemos às ruas quando julgarmos necessário. Não temos medo da luta que se aproxima e acreditamos que sairemos vitoriosos.”

A defesa da capital e a insurreição armada estavam ligadas.

Lênin

“Num país camponês, com um governo revolucionário, republicano, que goza do apoio dos partidos dos socialistas revolucionários e mencheviques, que ainda ontem dominavam entre a democracia pequeno-burguesa, cresce a insurreição camponesa.

Isto é inacreditável, mas é um fato.

E a nós, bolcheviques, não nos surpreende este fato.

Sempre dissemos que o governo da famigerada “coligação” com a burguesia é o governo da traição à democracia e à revolução,

o governo do massacre imperialista;

o governo de proteção dos capitalistas e latifundiários contra o povo.

Num país camponês, depois de sete meses de república democrática, as coisas puderam chegar a uma insurreição camponesa.

A crise amadureceu. Está em jogo todo o futuro da revolução russa.

Está em questão toda a honra do Partido Bolchevique.

Está em jogo todo o futuro da revolução operária internacional pelo socialismo.

A crise amadureceu...”



ЕНТРЕВІСТА ТЯОТСКУ



Reed

Em 17 de outubro,
subi até uma sala no andar superior do Smolny,
onde tinha agendado uma entrevista com Trotsky.
Ele estava sentado numa cadeira simples,
no meio da sala, atrás de uma mesa vazia.
Não precisei fazer muitas perguntas;
ele falou por mais de uma hora, aceleradamente.
Suas próprias palavras:



Trotsky

O Governo Provisório está absolutamente impotente.
A burguesia controla tudo, mas esse controle está camuflado
por uma coalizão fictícia com os partidos conservadores.
Durante toda a Revolução,
temos visto os camponeses se rebelarem,
cansados de esperar pelas terras que lhes foram prometidas;
esse mesmo desgosto
é evidente entre as classes trabalhadoras no país inteiro.
A burguesia não tem como manter o poder
a não ser recorrendo à guerra civil.
O método de Kornilov
é o único que permite à burguesia exercer o controle.
Mas ela não dispõe dessa força.
O Exército está do nosso lado.
Os conciliadores e pacifistas,
socialistas revolucionários e mencheviques
perderam toda a autoridade,
porque o conflito entre camponeses e proprietários rurais,
entre os empregados e seus empregadores,
entre soldados e oficiais tornou-se mais encarniçado,
mais irreconciliável do que nunca.
Somente por meio de uma ação combinada das massas populares,
somente com a vitória da ditadura do proletariado,
é que a Revolução poderá ser levada a bom termo,
e o povo, salvo.

Os soviets

constituem a mais perfeita representação do povo -
perfeita em sua experiência revolucionária,
em suas ideias e objetivos.
Baseados diretamente nos soldados das trincheiras,
nos operários das fábricas e nos camponeses,
eles formam a espinha dorsal da Revolução.
Houve uma tentativa de criação de um poder
sem a presença dos soviets -
e tudo o que se conseguiu foi uma ausência de poder.
Todos os tipos de estratégias contrarrevolucionários
são hoje urdidos nos corredores do conselho da República Russa.
O partido Cadetê representa a contrarrevolução militante.
Do outro lado, os soviets representam a causa do povo.
Entre esses dois campos,
não existe nenhum grupo com alguma real importância.
É a lutte finale.
A contrarrevolução burguesa
mobiliza todas as suas forças
e aguarda o momento certo para nos atacar.
Nossa resposta será decisiva.
Completaremos o trabalho
que mal se iniciou em fevereiro
e que conheceu um avanço no episódio Kornilov...
REED, 103-105



**CONSELHOS
DE UM AUSENTE**

Lênin

Escrevo estas linhas a 8 de outubro
e tenho poucas esperanças de que elas estejam já no dia 9
nas mãos dos camaradas de Petrogrado.

É possível que cheguem tarde,
pois o Congresso dos Sovietes do Norte está marcado para 10 de outubro.
Tentarei, no entanto, dar meus “Conselhos de um ausente”,
para o caso de que a intervenção provável dos operários e soldados de Petrogrado
e de todos “arredores” ocorra em breve, e que ainda não tenha ocorrido.

Que todo poder deve passar para os soviets é evidente.

Igualmente deve ser indiscutível para todo bolchevique

que um poder proletário-revolucionário

(ou bolchevique - isto agora é a mesma coisa)

tem assegurados a maior simpatia e o apoio sem reservas

de todos os trabalhadores e explorados do mundo inteiro em geral,

nos países beligerantes em particular,

entre os camponeses russos em especial.

Não vale a pena nos determos nestas verdades,

por demais conhecidas e há muito tempo demonstradas.

É preciso determo-nos em algo

que provavelmente não esteja inteiramente claro para todos os camaradas, a saber:

que a passagem do poder para os soviets significa agora,

na prática, a insurreição armada.

Poderia parecer que isto é evidente, mas nem todos refletiram

nem refletem nisto. Renunciar agora à insurreição armada

significaria renunciar à principal palavra de ordem do bolchevismo

(todo o poder aos soviets)

e a todo o internacionalismo proletário-revolucionário em geral.

Mas a insurreição armada é uma forma especial de luta política,

submetida a leis especiais, sobre as quais é preciso refletir atentamente.

Karl Marx exprimiu esta verdade com notável relevo ao escrever.

Marx

“A insurreição” armada “é como a guerra, uma arte”.

Entre as regras mais importantes dessa arte:

1) nunca jogar com a insurreição e, uma vez começada,

saber firmemente que é preciso ir até o fim.

2) é necessário concentrar no lugar decisivo, e no momento decisivo,

uma grande superioridade de forças, pois de outro modo o inimigo,

possuindo melhor preparo e organização, aniquilará os insurretos.

3) uma vez começada a insurreição, é preciso agir com maior decisão

e passar obrigatória e incondicionalmente à ofensiva.

“A defensiva é a morte da insurreição armada”.

4) é preciso esforçar-se para apanhar o inimigo de surpresa,

captar o momento em que suas tropas ainda estão dispersas.

5) é preciso obter diariamente êxitos ainda que pequenos

(poderia dizer-se a cada hora, caso se trate de uma só cidade),

mantendo a todo custo a “superioridade moral”.

Lênin

Marx resumiu as lições de todas as revoluções no que se refere

à insurreição com as palavras de Danton,

até hoje o maior mestre conhecido da tática revolucionária.

Marx

“Audácia, audácia, e mais uma vez audácia!”

Lênin

Aplicado à Rússia e a outubro de 1917, isto significa:

ofensiva, simultânea e a mais súbita e rápida possível, sobre Petrogrado.

Combinar nossas três forças principais:

a esquadra, os operários e as unidades militares,

de modo a que sejam mantidos seja com que perdas for

a) os telefones;

b) os telégrafos;

c) as estações; e

d) antes de tudo, as pontes

Constituir os elementos mais decididos

(nossas “tropas de choque” e a juventude operária,

bem como nossos melhores marinheiros)

em pequenos destacamentos para ocupação por eles de todos os pontos importantes

e para sua participação em todas as operações importantes,

por exemplo: cercar e isolar Petrogrado;

tomá-la com um ataque combinado da esquadra, dos operários e das tropas

- esta é uma tarefa que exige arte tripla e audácia;

formar destacamentos dos melhores operários

com espingardas e granadas de mão para atacar e cercar os “centros” do inimigo

(escolas militares, telégrafos e telefones)

com a palavra de ordem:

antes morrermos todos que deixar o inimigo passar!

Esperemos que, no caso de se decidir a intervenção,

os dirigentes apliquem com êxito os grandes preceitos de Danton e Marx.

Lênin e Marx

O êxito tanto da revolução russa como da mundial

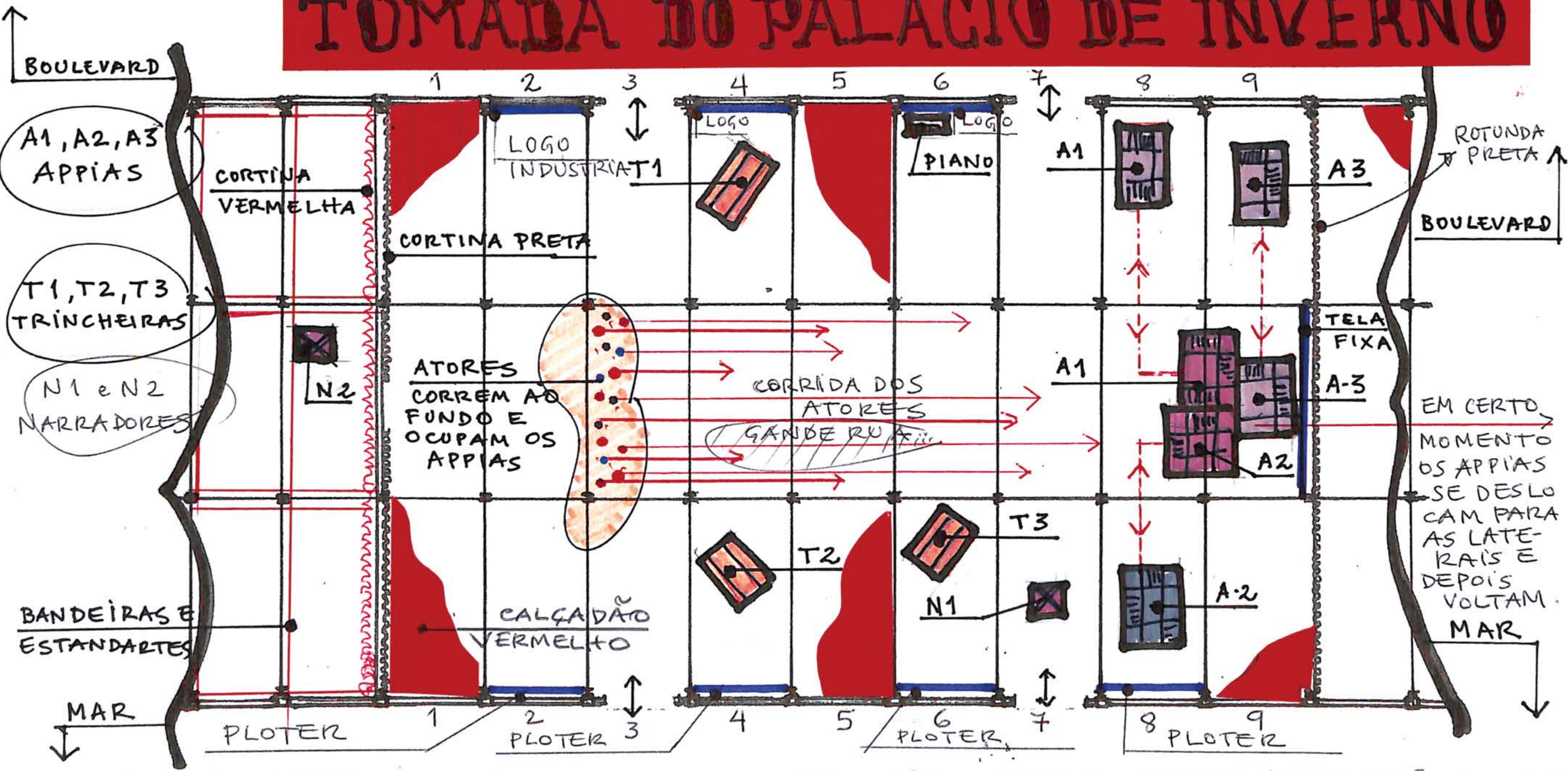
depende de dois ou três dias de luta.

ТОПАДА ДО ПАЛАЦИО ДЕ ИМВЕЯНО

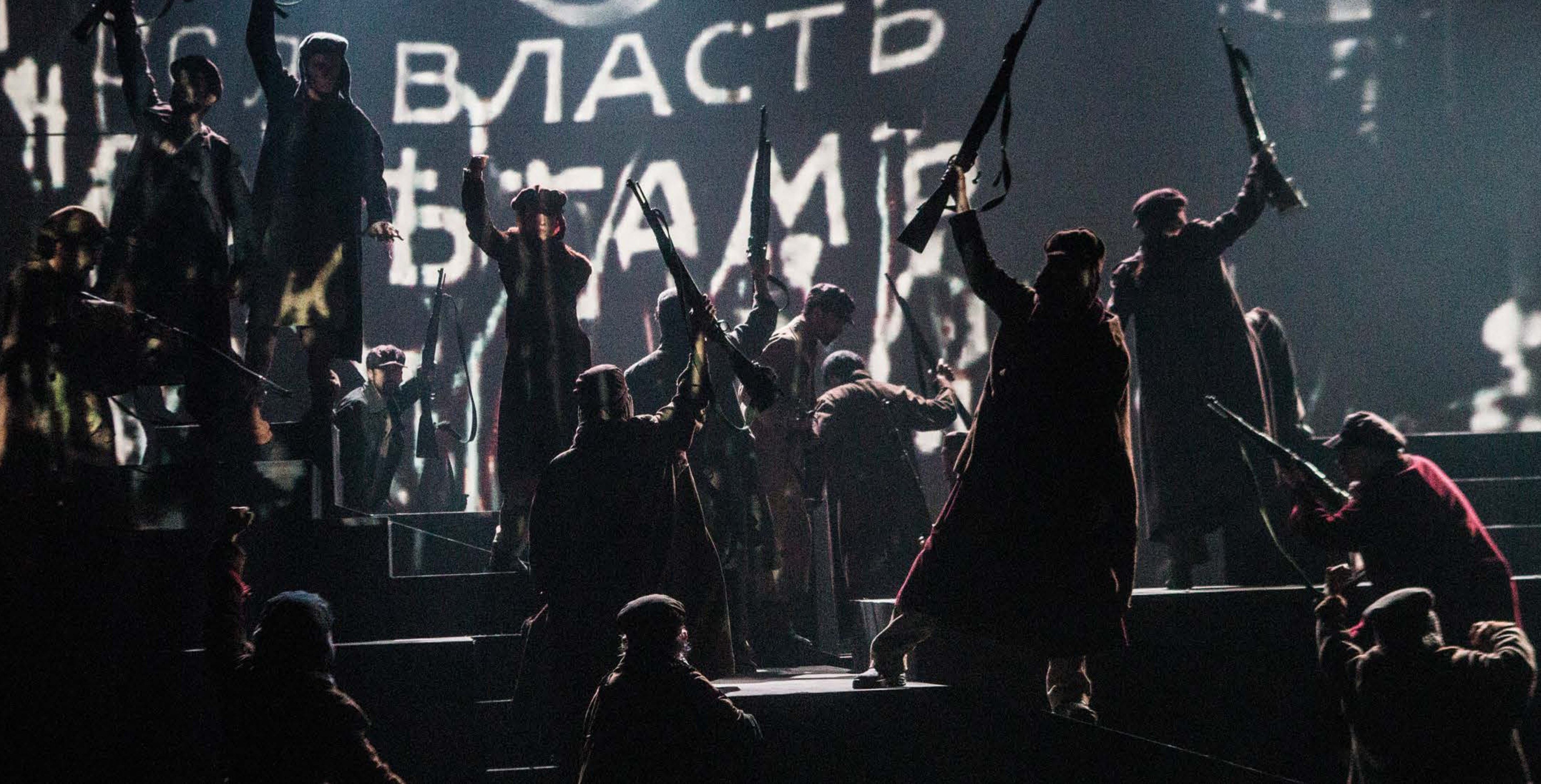




TOMADA DO PALÁCIO DE INVERNO



















O CAPTAAADA LÊIIN FALOÇ





Depois da tomada do Palácio de Inverno na abertura do segundo Congresso dos Sovietes.

Eram oito horas e quarenta quando uma tempestade de aclamações anunciou a chegada dos integrantes da mesa, entre eles Lênin, o grande Lênin.

O Camarada Lênin, de pé, segurando na beira do púlpito, com os olhos brilhando, parecendo desatento para a demorada e ruidosa ovação que durou vários minutos, falou:

“Neste momento, passamos à construção da ordem socialista!” //

Uma vibração ensurdecadora tomou conta do ambiente.

“A primeira coisa a fazer é adotarmos medidas concretas para estabelecer a paz. Proporemos a paz aos povos de todos os países beligerantes nos termos definidos pelo soviete - sem anexações, sem indenizações, com o direito de todos os povos à sua autodeterminação.”

“A questão da guerra e da paz está tão clara que acredito que posso passar a ler o projeto de Declaração aos Povos de Todos os Países Beligerantes.”

“A guerra acabou! A guerra acabou!” ///

Nenhum gesto. Diante dele, milhares de rostos simples olhando para cima com intensa admiração.

DECLARAÇÃO AOS POVOS E AOS GOVERNOS

O Governo dos Operários e Camponeses, instituído pela revolução de 24 e 25 de outubro e baseado no Soviete de Deputados Operários, Soldados e Camponeses, propõe a todos os povos em conflito e a seus governos que se iniciem imediatamente as negociações por uma paz justa e democrática. Por justa e democrática, o governo entende a paz almejada pela maioria dos operários e das classes trabalhadoras, extenuadas e exauridas pela guerra - a paz que os operários e camponeses russos, depois de derrubar a monarquia tzarista, vêm exigindo categoricamente -, uma paz imediata, sem anexações (o que significa sem a conquista de territórios estrangeiros, sem anexações forçadas de outras nacionalidades) e sem indenizações. O governo da Rússia propõe a todos os povos em conflito a imediata conclusão de uma paz como essa.

→ E continuou a ler.
Dirigiu-se aos operários conscientes do mundo todo e lembrou que os operários prestaram os maiores serviços à causa do socialismo. Lembrou dos operários ingleses, dos proletários da Comuna de Paris, dos operários alemães na luta contra as leis de exceção, exemplo para as organizações proletárias, monumentos da história das lutas de classe. Havia algo tranquilo e poderoso em tudo aquilo, que mexia com a alma das pessoas. Dava para entender por que elas acreditavam no que Lênin dizia.

Ao final de uma tempestade de aplausos, o camarada Lênin concluiu:

“A revolução de 24 e 25 de outubro inaugurou a era da Revolução Social. O movimento operário, em nome da paz e do socialismo, vencerá e cumprirá seu destino.” //

De repente, levados por um mesmo impulso, estávamos todos de pé, inicialmente murmurando, para aos poucos entoarmos juntos, num crescendo, a melodia da Internacional. Um velho soldado de cabelos grisalhos começou a chorar como uma criança. Alexandra Kolontai mal conseguiu conter as lágrimas.

“Camaradas, precisamos lembrar daqueles que morreram pela revolução, os mártires de fevereiro, e estão enterrados na fria sepultura no Campo de Marte. E dos que morreram nas prisões, no exílio ou na Sibéria.” //

O canto imenso tomou conta da sala, atravessou portas e janelas e subiu para o céu tranquilo.

Entra a banda tocando a Internacional.

INTERNACIONAL

De pé, ó vítimas da fome
De pé, famintos desta terra.
Da ideia a chama já consome
a crosta bruta que a soterra.
Cortai o mal bem pelo fundo
de pé, de pé, não mais senhores.
Se nada somos neste mundo
sejamos tudo, ó produtores.

Refrão { Bem unidos façamos,
nesta luta final,
uma terra sem amos
a Internacional

Senhores, patrões, chefes supremos,
nada esperamos de nenhum.
Sejamos nós que conquistemos
a terra mãe livre e comum.

Para não ter protestos vãos,
para sair deste antro estreito,
façamos nós com nossas mãos
tudo que a nós nos diz respeito.

Refrão

O crime do rico a lei esconde.
O estado esmaga o oprimido.
Não há direito para o pobre,
ao rico tudo é permitido.
À opressão não mais sujeitos,
somos iguais todos os seres.
Não mais deveres sem direitos,
Não mais direitos sem deveres.

Refrão

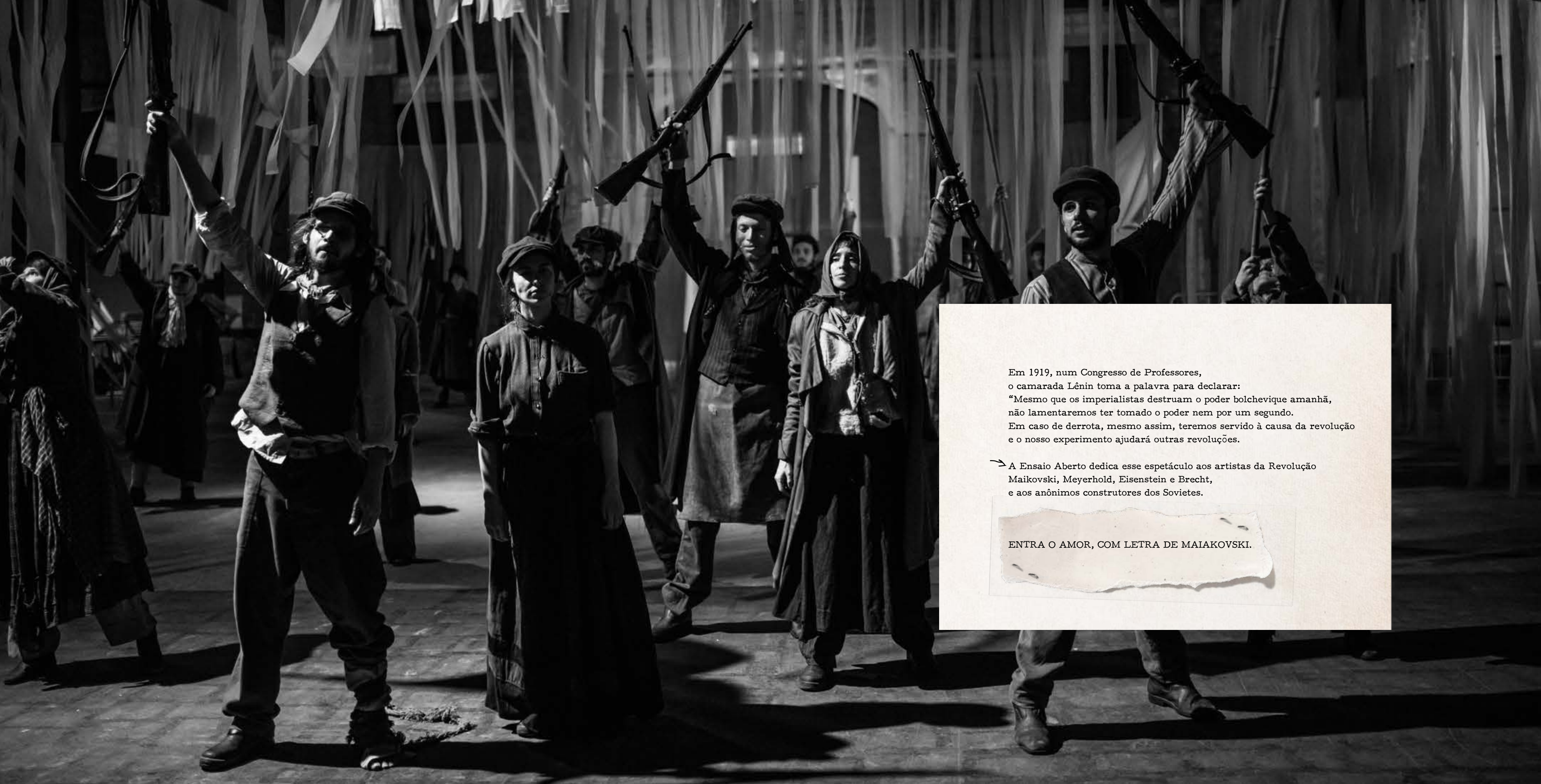






POST SCRIPTUM





Em 1919, num Congresso de Professores,
o camarada Lênin toma a palavra para declarar:
“Mesmo que os imperialistas destruam o poder bolchevique amanhã,
não lamentaremos ter tomado o poder nem por um segundo.
Em caso de derrota, mesmo assim, teremos servido à causa da revolução
e o nosso experimento ajudará outras revoluções.

➤ A Ensaio Aberto dedica esse espetáculo aos artistas da Revolução
Maikovski, Meyerhold, Eisenstein e Brecht,
e aos anônimos construtores dos Sovietes.

ENTRA O AMOR, COM LETRA DE MAIAKOVSKI.

О АМОРЯ

Sobre O Poema de Vladimir Maiakovski

Talvez quem sabe um dia
Por uma alameda do zoológico
Ela também chegará
Ela que também amava os animais
Entrará sorridente assim como está
Na foto sobre a mesa
Ela é tão bonita
Ela é tão bonita que na certa eles a ressuscitarão
O século trinta vencerá
O coração destroçado já
Pelas mesquinhas
Agora vamos alcançar
Tudo o que não podemos amar na vida
Com o estelar das noites inumeráveis
Ressuscita-me ainda que mais não seja
Porque sou poeta
E ansiava o futuro
Ressuscita-me
Lutando contra as misérias do cotidiano
Ressuscita-me por isso
Ressuscita-me
Quero acabar de viver o que me cabe
Minha vida para que não mais existam amores servis
Ressuscita-me para que ninguém mais tenha de sacrificar-se
por uma casa, um buraco
Ressuscita-me
Para que a partir de hoje
A partir de hoje
A família se transforme
E o pai
Seja pelo menos o Universo
E a mãe
Seja no mínimo a Terra
A Terra
A Terra





DIREÇÃO E DRAMATURGIA **LUIZ FERNANDO LOBO**
CONSELHEIRA DE DRAMATURGIA **INÁ CAMARGO COSTA**
BASEADO NA OBRA DE **JOHN REED**
DIREÇÃO DE PRODUÇÃO **TUCA MORAES**
CENOGRAFIA E ESPAÇO CÊNICO **J.C. SERRONI**
ILUMINAÇÃO E DIREÇÃO TÉCNICA **CESAR DE RAMIRES**
COM A COLABORAÇÃO DE **JORGINHO DE CARVALHO**
VIDEOGRAFIA **BATMAN ZAVAREZE**
FIGURINO **BETH FILIPECKI E RENALDO MACHADO**
TRILHA ORIGINAL E DIREÇÃO MUSICAL **FELIPE RADICETTI**
MÚSICA ADICIONAL O AMOR **CAETANO VELOSO E NEY COSTA E SANTOS**
a partir do poema de Maiakóvsky - intérprete **RENATO BRAZ**
ENGENHEIRO DE SOM **DOMINIQUE CHALLOUB**
PRODUÇÃO EXECUTIVA **RENATA STILBEN e ROBERTA MELLO**
ASSISTENTE DE DIREÇÃO E DRAMATURGIA **DIEYMES PECHINGHA**
PRODUÇÃO DE SET **ANNA CAROLINA MAGALHÃES**
ASSISTENTE DE PRODUÇÃO **PRISCILLA GOMES**
PREPARAÇÃO CORPORAL **PAULO MAZZONI**
PREPARAÇÃO VOCAL **JULIE WEIN**
OPERAÇÃO DE LUZ **BETO WAITE**
OPERAÇÃO DE VÍDEO **LESLEI DE OLIVEIRA**
OPERAÇÃO DE SOM **LEONARDO MAIA**
OPERAÇÃO DE P.A. **TOM ROCHA**
MICROFONISTA **VANDERSON TOMAZ ROZA SILVA**
TÉCNICO DE CENA **ALDEN SANDER e UIRÁ CLEMENTE**
PROGRAMAÇÃO VISUAL **MARCOS APÓSTOLO E MARCOS BECKER**
ILUSTRAÇÃO CARTAZES **NEY MEGALE**
ASSESSORIA DE IMPRENSA **LEAD COMUNICAÇÃO**
CIÊNCIA DO NOVO PÚBLICO **JOÃO RAPHAEL ALVES, AGNES DE FREITAS e ANNA FERNANDA**
CONSELHO CNP **AMPARO DE GATA, ANA KARENINA RIEHL, BRENDA JACÍ, FERNANDA VIZEU, NATÁLIA GADIOLLI, VINÍCIUS DE OLIVEIRA e YANI PATUZZO**
BILHETERIA **PERLA MELLO e EMERSON GOL**
EDIÇÃO DE VÍDEO **JOÃO OLIVEIRA**
FIGURINISTA ASSISTENTE **PATRÍCIA BARBETTAS**
ALFAIATE **CONFECÇÃO DE FIGURINOS HÉLIO VASCONCELOS**
CONSTRUÇÃO ESPAÇO CÊNICO **ESPAÇO CENOGRÁFICO**
ASSISTENTE DE CENOGRAFIA **NATÁLIA MIYASHIRO, PAULLA MARTINS e LUIS F. NARCISO**
PINTURA DE ARTES E ADEREÇOS **LUCIANA CONTE, INGRID OLIVEIRA, VANESSA ALVES e UIRÁ CLEMENTE**
BONECOS **COMPANHIA DE INVENTOS**
ESTAGIÁRIAS EM CENOGRAFIA **AMANDA VENTURELLI e ERIKA COUTO**
CENOTÉCNICO **ALÍCIO SILVA e WAGNER DE ALMEIDA**
MAQUINISTAS **CLAYTON WILLY e FABIANO MENDES**
CORTINEIRA **DÉIA**
INSTRUTOR DAS MÁQUINAS **NILTON SARAIVA**
COZINHEIRA **VALÉRIA DE SOUZA FERNANDES**
AUXILIAR DE COZINHA **JÉSSICA CRISTINA DOS SANTOS, LENADERSON JORGE DA SILVA e GREGO HERMÓGENES**
LIMPEZA **JAIME BARBOSA e PATRÍCIA DINIZ**

ELENCO

ADRIANO SOARES
ALARISSE MATTAR
AMAURY LORENZO
AMPARO DE GATA
ANA KARENINA RIEHL
ANDRÉA TONIA
BRENDA JACÍ
BRUNO PEIXOTO
CLEITON RASGA
FERNANDA VIZEU
HENRIQUE JULIANO
GABRIELA IGARASHI
GÉ LISBOA
GEOVANE BARONE
GILBERTO MIRANDA
JOÃO RAPHAEL ALVES
LEONARDO HINCKEL
LUIZ FERNANDO LOBO
LUIZA MORAES
NADY OLIVEIRA
NATÁLIA GADIOLLI
PETER BOOS
TUCA MORAES
VINÍCIUS DE OLIVEIRA
YANI PATUZZO



**O PROCESSO
CRIATIVO**

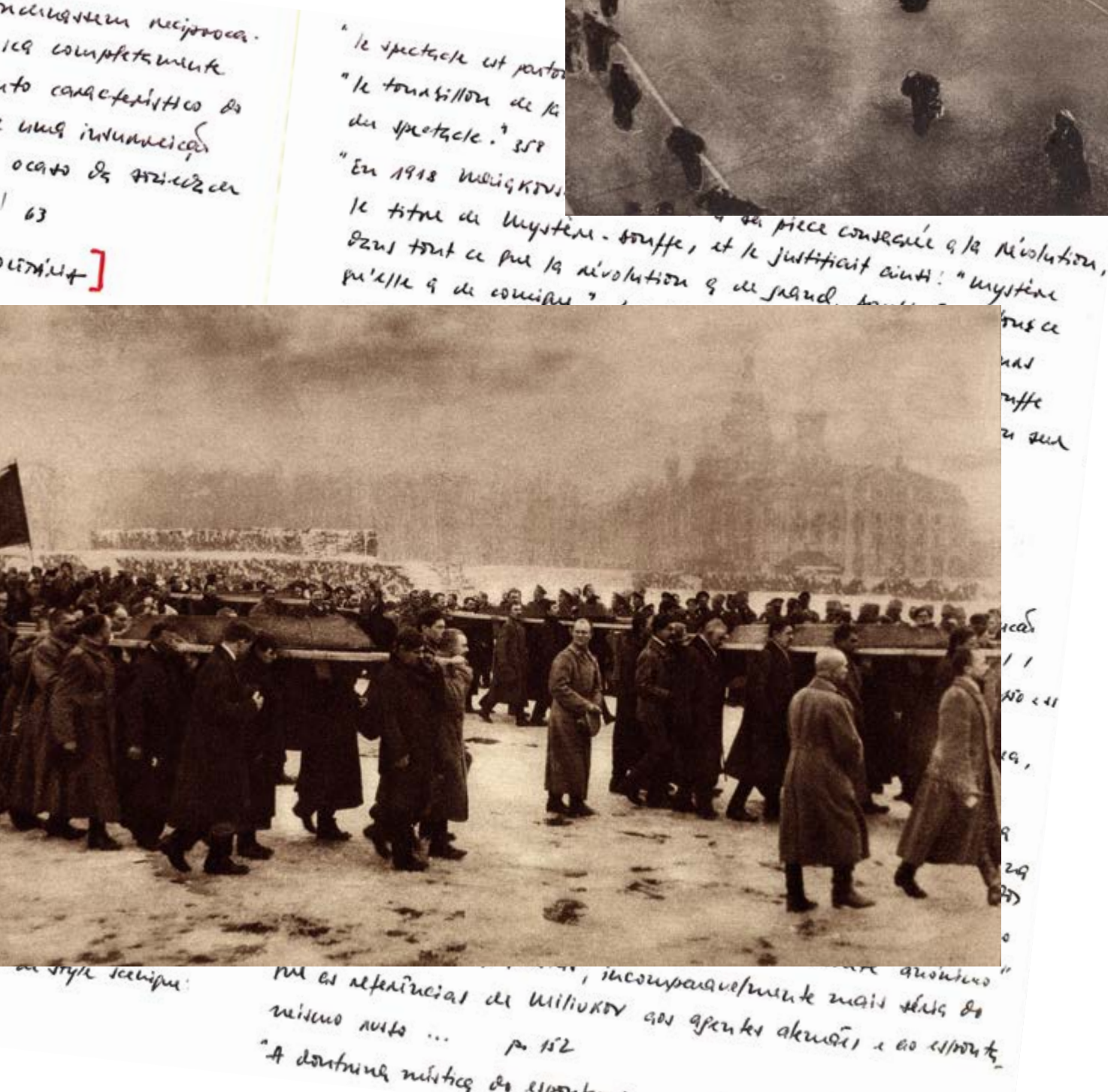
NOTAS SOBRE ENCENAÇÃO E DRAMATURGIA

Iná Camargo Costa e Luiz Fernando Lobo



“As classes burguesas esperavam barricadas, incêndios, pilhagens, rios de sangue. Na verdade, o silêncio reinante era mais terrível que todos os trovões do mundo. O terreno social se revolvia em silêncio como um palco móvel, trazendo para a frente as massas populares, levando para o limbo os senhores de ontem.

Trotsky



“O teatro esqueceu que é espetáculo. Nós não sabemos utilizar o espetáculo para a finalidade da nossa agitação. (...) Devolver ao teatro a sua riqueza exterior, transformando o tablado em tribuna, é um experimento que mostra o sentido do meu trabalho teatral.”

Meyerhold

“Como em toda revolução, a massa, a maré humana, está no centro dos eventos e invade o espaço. Desfila, reivindica.”

Rebecca Houzel e Enzo Traverso

Decidimos montar o espetáculo dois anos antes de sua estreia. Essa decisão já determina uma etapa de criação com um tempo muito superior ao que normalmente podemos dispor para espetáculos realizados no Brasil. Imediatamente montamos a equipe de criação e iniciamos o trabalho, cujo ponto de partida foi a definição do roteiro de estudos a serem realizados por todos os integrantes da companhia. As consequências dessa decisão podem ser avaliadas na leitura dos artigos de nossos camaradas de caminhada em outras páginas deste livro.

Logo no início da criação, quatro decisões fundadoras:

1. o espetáculo seria itinerante em toda a área do Armazém da Utopia;
2. o espetáculo seria feito para mil espectadores de cada vez;
3. o coletivo de atores e atrizes se misturaria com a massa de espectadores. O espectador se tornaria elemento ativo da encenação.
4. a realização do espetáculo daria ênfase ao predomínio da voz coletiva sobre a individual, uma vez que seu objeto é um processo histórico em que as massas tiveram papel determinante.

Os ensaios foram divididos em duas fases claramente distintas. Na primeira, com cinco meses de duração, de março a julho de 2017, estudamos profundamente a Revolução Russa. A bibliografia foi vastíssima, mas dois foram os livros principais. Dez dias que abalaram o mundo, de John Reed, que todo o elenco leu antes do início do processo, e História da Revolução Russa, de Leon Trotsky, em leituras individuais e coletivas. Nosso compromisso era entender a revolução como um processo movido a contradições. Na segunda fase, com dois meses e meio, de agosto a outubro, realizamos 62 ensaios. Nesta fase já estávamos com o mapa cênico do Armazém da Utopia definido e começamos os ensaios com todos os oito praticáveis cênicos à disposição dos atores. Dois praticáveis que denominamos Narradores (N1 e N2); três foram denominados Appias (A1, A2 e A3), em referência explícita a Adolphe Appia; e a três nomeamos Trincheiras (T1, T2 e T3). Apesar de começarmos com o espaço total definido e com todos os praticáveis à disposição, o espaço de cada cena só foi decidido passo a passo com todo o coletivo a partir de experimentos práticos. Duas etapas se misturavam aí: 1. a descoberta da lógica dos praticáveis e 2. a montagem da arquitetura cênica, que chamamos de dramaturgia da forma.

O conceito de dramaturgia da forma vem de Meyerhold. O texto escrito previamente tem menos importância do que a relação entre as cenas. É do choque dialético entre as cenas subsequentes que vem o sentido do todo.

No início dos estudos mapeamos coletivamente o índice da História da Revolução Russa e traçamos metas claras. O coletivo foi dividido em diversos grupos. Cada capítulo deveria ser apresentado para o coletivo em linguagem cênica.

As primeiras experiências de forma e conteúdo começavam a acontecer. As decisões formais dos grupos nos ajudavam a ver a compreensão da parte, do todo e onde eram os pontos ainda não suficientemente claros, tanto do ponto de vista do assunto (conteúdo) quanto da forma.



6 Decidimos que contaríamos as três revoluções Russas: a de 1905 e as de 1917 – a de fevereiro e a de outubro. O espetáculo começaria no Domingo Sangrento e encerraria na tomada do Palácio de Inverno. Lênin nos ensinou que não se pode compreender a revolução russa como um todo sem conhecer essas três experiências.

7 A Primeira Guerra Mundial e a Revolução Russa estão dialeticamente relacionadas. Era preciso contar a guerra e contar a revolução. Como a guerra imperialista se transforma em guerra civil.

8 “As fotos das cidades revelam uma presença maciça de fuzis. Entre fevereiro e outubro, os soldados e os operários armados reformulam a paisagem urbana. Os guardas vermelhos, criados na revolução de 1905 e recuperados em março de 1917, desfilam pelas ruas de Petrogrado e Moscou. (...) deslocamentos e treinamentos fazem parte da vida cotidiana da capital.”

9 Múltiplos pontos de vista. Mirantes. Pontos de vista que se transformam. Os acontecimentos passam. Uns com mais rapidez, outros mais devagar. A cena se transforma constantemente. O que agora é esquerda daqui a pouco é direita. Carros móveis. Plataformas. Diversos tamanhos, diversas alturas. Rodas. Literatização da cena.

10 Apenas um mês antes do início da segunda fase de ensaios, entregamos para o coletivo uma primeira proposta de dramaturgia, que, por sua vez, foi elaborada em permanente diálogo com o processo de estudos. Cenas separadas e nenhuma indicação de ordem sequencial de cenas. A montagem da dramaturgia seria realizada por etapas e a decisão do encadeamento das cenas seria tomada coletivamente. Outras cenas seriam escritas durante os ensaios e a dramaturgia só assumiu a forma apresentada ao público no final do processo de trabalho.

Sabíamos de antemão que algumas cenas precisariam ser cortadas devido ao recorte histórico escolhido. Sabíamos que tínhamos uma dramaturgia enorme, muito maior do que a que seria apresentada ao público. Apesar disso, tomamos a decisão de realizar a seleção coletivamente e em processo de experimentação para um melhor conhecimento do assunto e para que a seleção fosse resultado de experiências práticas. Em outras cenas o texto escrito serviu apenas como base da encenação; o texto não permaneceu como inicialmente foi escrito. Preservamos a dramaturgia como foi escrita originalmente para a apresentação neste livro. Futuramente, se outras encenações surgirem a partir deste texto, outras soluções podem ser encontradas por dramaturgos, encenadores e pelos coletivos.

11 Desde o início o caminho narrativo escolhido foi o de contar a história, contar a revolução.

12 A principal arma do ator dialético é o argumento. Aprender a argumentar com as palavras, os pontos, as frases. As posições na cena e os deslocamentos no espaço. Conhecer o espaço e sua estrutura ausente, usar as linhas de força do espaço como argumentos. Criar linhas de força dentro do espaço e entre os agrupamentos de atores. Dar máxima expressividade aos diversos elementos que compõem a cena: arquitetura cênica, figurinos, iluminação, objetos de cena, música, ruídos. É na luta com os materiais e na manipulação dos mesmos que os diversos elementos cênicos ganham valor de argumento. Nada é aleatório, tudo é rigorosamente pensado. Atores argumentadores, decisões coletivas, argumentos do coletivo. A voz é sempre coletiva, mesmo quando sua emissão é individual.

13 Desde os primeiros ensaios, os atores usavam pequenos fragmentos do texto para contá-los aos outros atores. Nenhum outro recurso além da narração. Pouco a pouco, pequenos coletivos narravam os mesmos fragmentos de texto simultaneamente. A busca da voz coral, um dos principais instrumentos do teatro proletário militante, foi um trabalho constante. As vozes perdem seu caráter privado e assumem o caráter de gesto social. Também só aos poucos fomos aumentando a distância física entre os narradores e o público. Do menor círculo em direção ao maior. Do contato corpo a corpo para a forma assembleia. Nessa operação, o enorme cuidado de não perder a relação corporal direta, fundamento do teatro popular. Contar a história para a história avançar.

14 Logo após a revolução de 17, o cinema teve um impulso enorme. Ele contava a revolução e a revolução mudava o cinema. Nas técnicas de agitprop também desempenhava um papel fundamental. Piscator, em 1925, introduz o cinema em cena. Teatro e cinema são linguagens bem distintas. O uso do cinema no teatro cria uma terceira linguagem, que será bastante explorada nos anos 20 por Piscator, na Alemanha, e que marcará toda a tradição do teatro documentário durante o século 20. Com as telas do cinema documental, a realidade invade a cena e a transforma, criando novas possibilidades de linguagem. No nosso espetáculo as três telas terão papéis decisivos. Já na definição do material das telas e no posicionamento delas no espaço. O espaço total da cena foi dividido em três. Como as telas possuíam um material transparente, o que era projetado na primeira tela invadia as outras duas, criando novos espaços e ampliando a perspectiva das cenas. Também por conta do material transparente



das telas foi bastante utilizado o recurso de cenas que aconteciam atrás das mesmas. Com o desenrolar do espetáculo, uma a uma, iam caindo e o espaço de uso do público itinerante aumentava. A revolução se expandia no Armazém da Utopia.

Os figurinos também foram tratados como telas onde as imagens seriam projetadas, tanto pela textura quanto pelas cores. A temperatura das imagens deveria ter a mesma temperatura dos figurinos.

Todas as imagens projetadas nas telas eram imagens documentais, de arquivos russos, alemães e americanos.



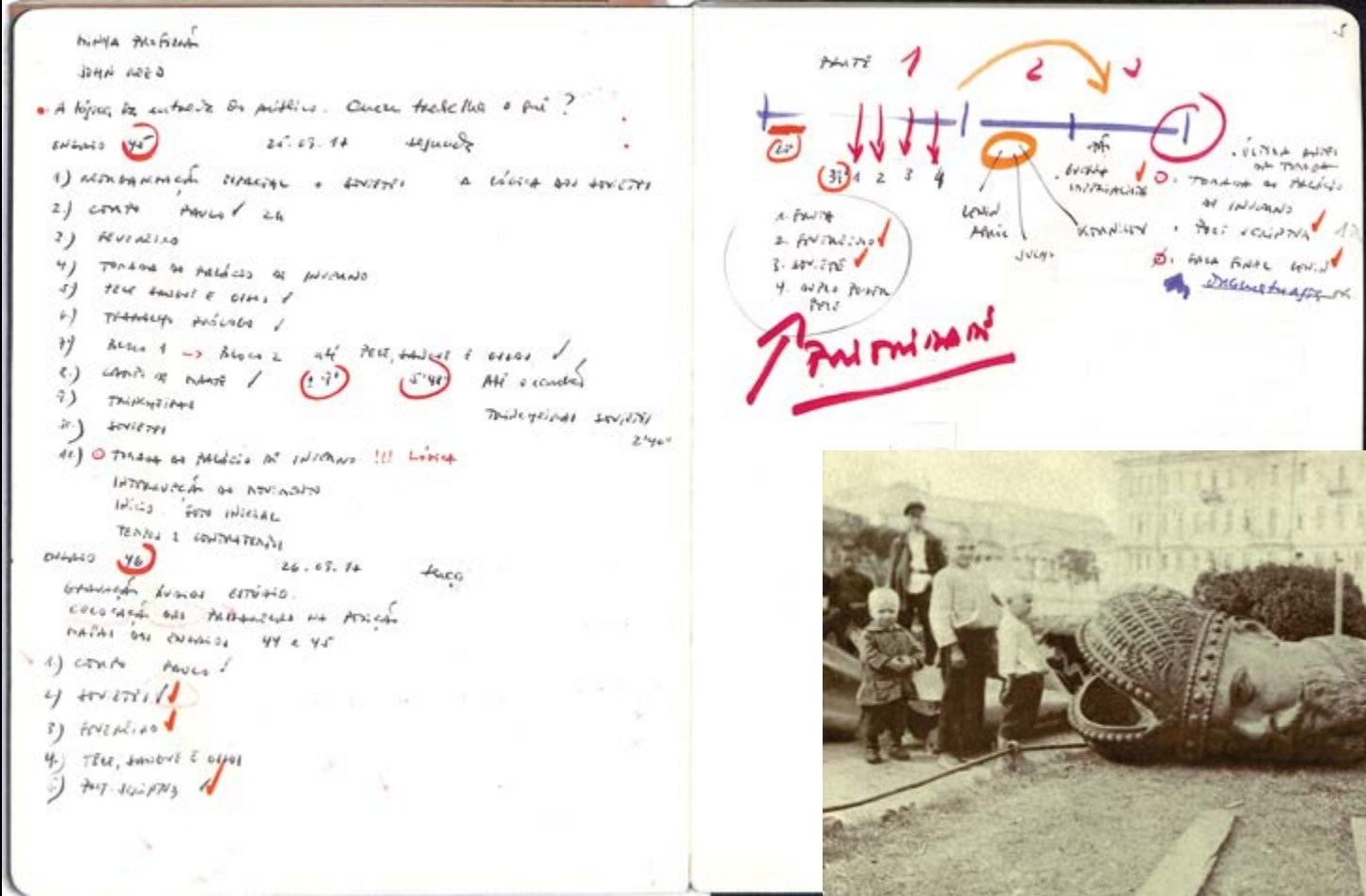
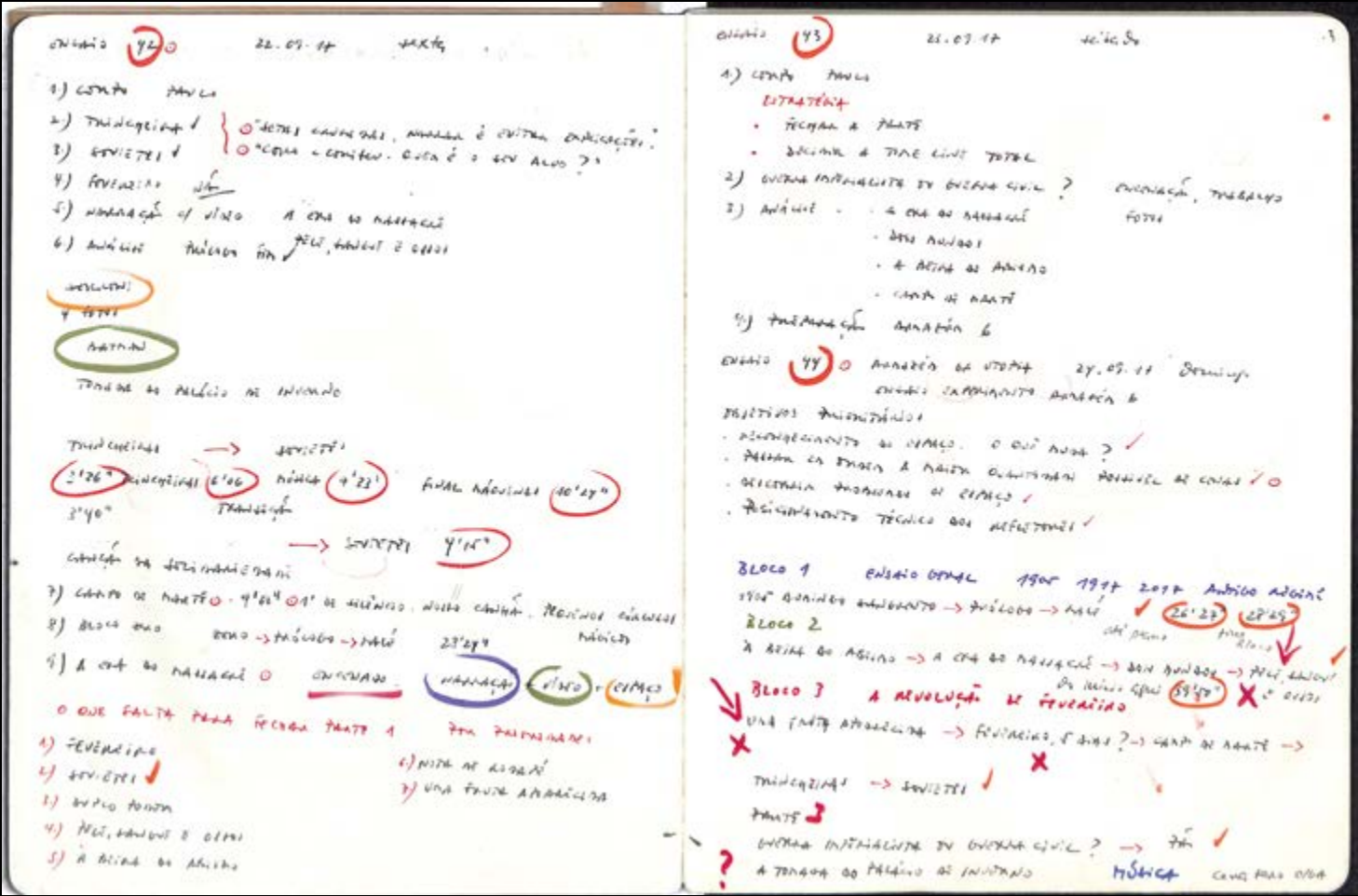
15 Exatamente no meio do processo de trabalho, fizemos uma apresentação pública da primeira parte do espetáculo para um público reduzido de pouco mais de cem pessoas. Uma dificuldade dos espetáculos itinerantes é como o público vai se comportar na condução entre as cenas. Nesse ensaio, o público foi de vital importância para os atores criarem confiança na forma da condução. O espectador escolhe o que quer ver, movimenta-se com o espetáculo e escolhe seu ângulo de visão, sua distância da cena, seu ponto de vista. Sua participação mais ativa ou menos ativa.

16 A forma de organização da Companhia Ensaio Aberto foi bastante transformada por todo o processo de trabalho e por todas as decisões coletivas tomadas ao longo do processo.

17 Toda a produção, em todas as suas etapas, foi uma experiência marcante de como produzir um espetáculo dessa dimensão de forma totalmente independente e com uma experiência de autogestão.

18 Em caso de nova montagem do texto apresentado neste livro, todo o texto pode e deve ser revisto. Duas cenas, entretanto, precisam ser totalmente escritas: 1. Estação Finlândia. A chegada de Lênin à Rússia, em abril de 1917, muda o rumo de toda a revolução. Quando Lênin afirma “todo o poder aos soviets” e, assim, aponta para uma nova forma de governo, a democracia operária, que supera a democracia burguesa, enfrenta séria resistência no Partido e na própria fração bolchevique. 2. Kornilovada. A tentativa de golpe de Kornilov é um momento-chave da virada final da revolução. Optamos por não apresentar estas duas cenas exclusivamente por uma questão de tempo. Os ensaios chegavam ao fim e estas cenas não estavam maduras, nem como texto nem como encenação. Apesar do prejuízo evidente, já que são momentos capitais da revolução russa, achamos mais coerente com o processo não as apresentar. Ambas fazem muita falta.

19 Entre a decisão de montar o espetáculo e a estreia, aconteceu o Golpe de Estado de 2016. Uma nova decisão precisava ser tomada: prosseguir o projeto ou interrompê-lo? Assumimos os riscos inerentes a qualquer decisão e prosseguimos. Golpe de estado ou revolução? Mais que nunca, era preciso reafirmar a revolução. Com Marx, afirmávamos “A revolução está morta. Viva a revolução!”. Com Lênin, lembrávamos “A insurreição é uma arte.”



Armazém da Utopia. Arena de luta. 2017, 100 anos da Revolução Russa.



RUAS, FÁBRICAS E ARMAZÉNS. ESPAÇOS DA UTOPIA.

J. C. Serroni

ENSAIO ABERTO: UM ENCONTRO CASUAL – PRIMEIRAS CONVERSAS E PRIMEIRAS IDEIAS

É oportuna e rara a documentação por completo de um espetáculo teatral no Brasil. Ter uma cenografia documentada com destaque, entre todas as outras áreas presentes no livro, é para mim motivo de muito orgulho.

Eu me considero pertencente à Companhia Ensaio Aberto desde 2005, quando encontrei Luiz Fernando Lobo e Tuca Moraes num fórum internacional de arquitetura teatral, em Póvoa de Lanhoso, uma pequena cidade distante 50 km da cidade do Porto em Portugal. Lá aconteceu um desses raros simpósios de discussão do espaço cênico, onde cerca de 30 profissionais, entre arquitetos, cenógrafos e diretores teatrais, se encontraram para discutir questões relacionadas não só à arquitetura, mas também ao uso dela no teatro. Foram 4 dias intensos de palestras, mesas de discussão e visitas a espaços; tudo no teatro, que completava 100 anos, marco importante naquela cidade. Entre muitos almoços e jantares, regados a bons vinhos e iguarias da culinária portuguesa, muito se conversou sobre possibilidades de entendimento do espaço teatral no século XXI.

Em meio a esses encontros, foram muitas as minhas conversas com Luiz e Tuca, e lá, a partir desse momento, começamos a discutir um sonho antigo da dupla, responsável pelo grupo, de criar seu próprio espaço, sempre pensando numa usina permanente de criação.

Voltando ao Brasil, depois de algum tempo, recebo um telefonema do Luiz querendo marcar uma conversa no Rio de Janeiro. Numa das minhas idas ao Rio, para outro trabalho, marcamos o encontro. Nessa época, ainda fazia parte do grupo Daniel e, num jantar muito agradável, nos encontramos naquele momento para uma primeira conversa. Fiquei muito surpreso com o importante e vasto trabalho já desenvolvido pela Companhia, que já tinha um repertório permanente, e em razão disso necessitava urgentemente de um espaço para ensaios e guarda de seu acervo. Eu, que sempre vivi em São Paulo, já tinha ouvido falar no grupo, mas não tinha ideia da extensão da sua trajetória.

Fiquei também surpreso com o conhecimento de Luiz Fernando sobre espaço e arquitetura teatral. Viajamos muito num possível sonho de ter no Rio de Janeiro uma Cartoucherie de Vincennes, uma antiga fábrica de munições na zona periférica de Paris, criada em 1970 pela diretora de teatro Ariane Mnouchkine e transformada num dos maiores Centros de Pesquisa Teatral do mundo. Luiz Fernando e eu conhecíamos já esse espaço e concordávamos ser também o sonho de qualquer diretor ou cenógrafo de teatro. Depois de algumas rodadas de taças de um bom vinho, concordamos todos: vale a pena sonhar! Combinamos de ter um novo encontro assim que se visse a possibilidade de um galpão na cidade do Rio de Janeiro, onde fosse possível criar o Laboratório Teatral sonhado.

UM SONHO QUE COMEÇA A SE TORNAR REALIDADE

Passado um bom tempo, quando já não mais pensava nesse projeto, recebo ligação da Tuca Moraes, dessa vez perguntando da minha possibilidade de ir ao Rio para ver um espaço que, dependendo de várias implicações, poderia ser o local a abrigar a sede da Companhia.

Semanas depois estava eu no Rio novamente para dar andamento às ideias embrionárias surgidas do encontro anterior. Chegando ao Rio, esperei me buscarem no aeroporto e fomos direto conhecer um galpão, bastante deteriorado, na zona portuária que, naquele momento, abrigava uma cooperativa de cenotécnicos. O espaço, em condições bem precárias, teria condições de ser transformado, mas com muita dificuldade. Havia também um outro problema que seria desabrigar o grupo de técnicos que ali mantinham suas oficinas. Esse problema talvez tenha me dado mais estímulo a participar do projeto, quando vi a postura ética do grupo que poderia receber o galpão, se quisesse, mas condicionaram isso à condição da cooperativa receber um outro local. Passado um tempo, isso não aconteceu e a Ensaio Aberto declinou dessa possibilidade.

Voltamos na prática à estaca zero, mas mantínhamos na teoria e no sonho as ideias. Na época, ainda não conhecendo a fundo a postura aguerrida do grupo, imaginei que o projeto fracassasse. Engano meu. Alguns meses depois estava eu no Rio novamente para visitar espaços. Passamos por três deles, um inclusive nos barracões de produção das escolas de samba, excelente, novo, mas com a dificuldade de dividir áreas tão diferentes de atividades. Voltamos à espera de novas possibilidades.

UMA REALIDADE CADA VEZ MAIS SE APROXIMA

Estávamos já no ano de 2009 quando recebo a ótima notícia de que um espaço incrível estava na iminência de ser cedido ao grupo. Valeu a enorme torcida, pois alguns meses depois a confirmação se deu. Eu me lembro na época que nem fotos quiserem me enviar, que eu deveria ir *in loco* para conhecer o espaço. Não me contive e semanas depois estava eu, estarrecido, ao entrar pela imensa porta de ferro de um dos armazéns da zona portuária do Rio de Janeiro, o de número 06, na Av. Rodrigues Alves, que tinha ainda o elevador ali existente. As descobertas na visita não paravam de acontecer, e qual não foi a minha surpresa ao saber que outro armazém, ao lado também, havia sido cedido à Companhia, para ali se instalar.

Tudo agora passava a ser diferente. Muita responsabilidade e muito trabalho nos esperavam. E isso foi confirmado, pois inúmeras batalhas foram travadas com os organismos responsáveis pelos imóveis. Nada assustou o grupo, que a partir daí iniciou uma ocupação responsável, trazendo à comunidade um trabalho sério e de envolvimento com seu carente entorno.

Além dos eventos montados e levados ao público, na maioria das vezes gratuitos, grandes eventos externos ali foram abrigados. Esses eventos, em contrapartida, sempre ajudaram muito na manutenção do espaço. Muita coisa aconteceu nos primeiros anos, tempos duros que foram vividos com a demolição do elevador e toda a transformação da área portuária. Em todo esse período muitas formas de uso aconteceram tanto no armazém como em seu anexo, que passou a abrigar todo o acervo de cenografia e figurinos da companhia. Estas utilizações variadas foram nos dando embasamento para pensarmos num projeto definitivo de ocupação, e juntos passamos a desenvolver propostas. E foi assim que chegamos a um primeiro estudo, e a partir dele iniciou-se uma nova batalha para a sua implantação.

Vale a pena aqui recordar partes de um texto que elaborei para a conceituação do projeto de arquitetura, sempre em pleno entendimento com o diretor e a Companhia Ensaio Aberto.



“...ESTAVA EU, ESTARRECIDO, AO ENTRAR PELA IMENSA PORTA DE FERRO DE UM DOS ARMAZÉNS DA ZONA PORTUÁRIA DO RIO DE JANEIRO...”



CONCEITOS E PROPOSTAS ESPACIAIS SÃO DESENVOLVIDAS

Eu me lembro que ao escrever um texto para um folder que anunciava o projeto, dizia que não é sempre que o teatro e as artes em geral encontram um espaço tão generoso como o do Armazém 06 e seu Anexo. Que é menos comum que espaços como esse fossem entregues a grupos tão sérios, com longa trajetória e plenamente engajado com a verdadeira função do fazer teatral junto à sociedade, ao seu entorno, entendendo com clareza um conceito básico do geógrafo Milton Santos sobre o território e seu pertencimento. A Ensaio Aberto chegava ali para transformar o espaço e vivê-lo junto com a comunidade.

As diretrizes e ideologias propostas pelo grupo para uso do Armazém 06 e seu Anexo – o Armazém da Utopia – propiciam e estimulam qualquer arquiteto a mergulhar com profundidade na empreitada de pensar o espaço. Especialmente quando o projeto de ocupação em comum acordo entre arquitetura e grupo não pretendem, de forma alguma, esconder o que o espaço tem de mais impressionante: a estrutura metálica e as grandes paredes em tijolo aparente, ambas seculares e de rara beleza.

Ao ser convidado pelo grupo e me inteirar dos detalhes do local e das intenções de uso do mesmo, cheguei a um conceito básico de arquitetura que deveria transformar o Armazém da Utopia em algo grandioso; como nunca existente no Rio de Janeiro: “uma usina viva de criação e formação”. A localização privilegiada no coração de um Porto que renasce, com o ambicioso projeto de reurbanização, hoje quase finalizado, tornou ainda mais oportuna a proposta do Instituto Ensaio Aberto em total sintonia com os ventos que sopram nesses tempos da zona portuária. O novo Armazém da Utopia tornaria possível a instalação de generosos palcos, com eficientes áreas de apoio e serviços que serão essenciais não apenas para o uso da Companhia, mas também para capacitar o lugar que já sedia inúmeros grandes eventos que o Rio recebe, e que receberia muito mais com a implantação dessa invejável estrutura. Não cabe aqui a descrição desse projeto hoje já em fase executiva, mas cabe deixar aqui a torcida para que agora ele se viabilize.

10 DIAS QUE ABALARAM O MUNDO: UMA DAS FORMAS INSTIGANTES DE USO DO ESPAÇO

Tudo o que foi escrito anteriormente neste texto é para que o leitor possa entender, a partir do projeto conceitual exposto, as razões que justificam a opção de apropriação do espaço adotada para a realização do espetáculo 10 Dias que Abalaram o Mundo em 2017, em homenagem aos 100 anos da revolução russa de 1917.

Todo o processo irreverente e ousado de ocupação cênica dessa encenação está embasado em conceitos sempre presentes nas encenações do diretor artístico da Companhia, Luiz Fernando Lobo.

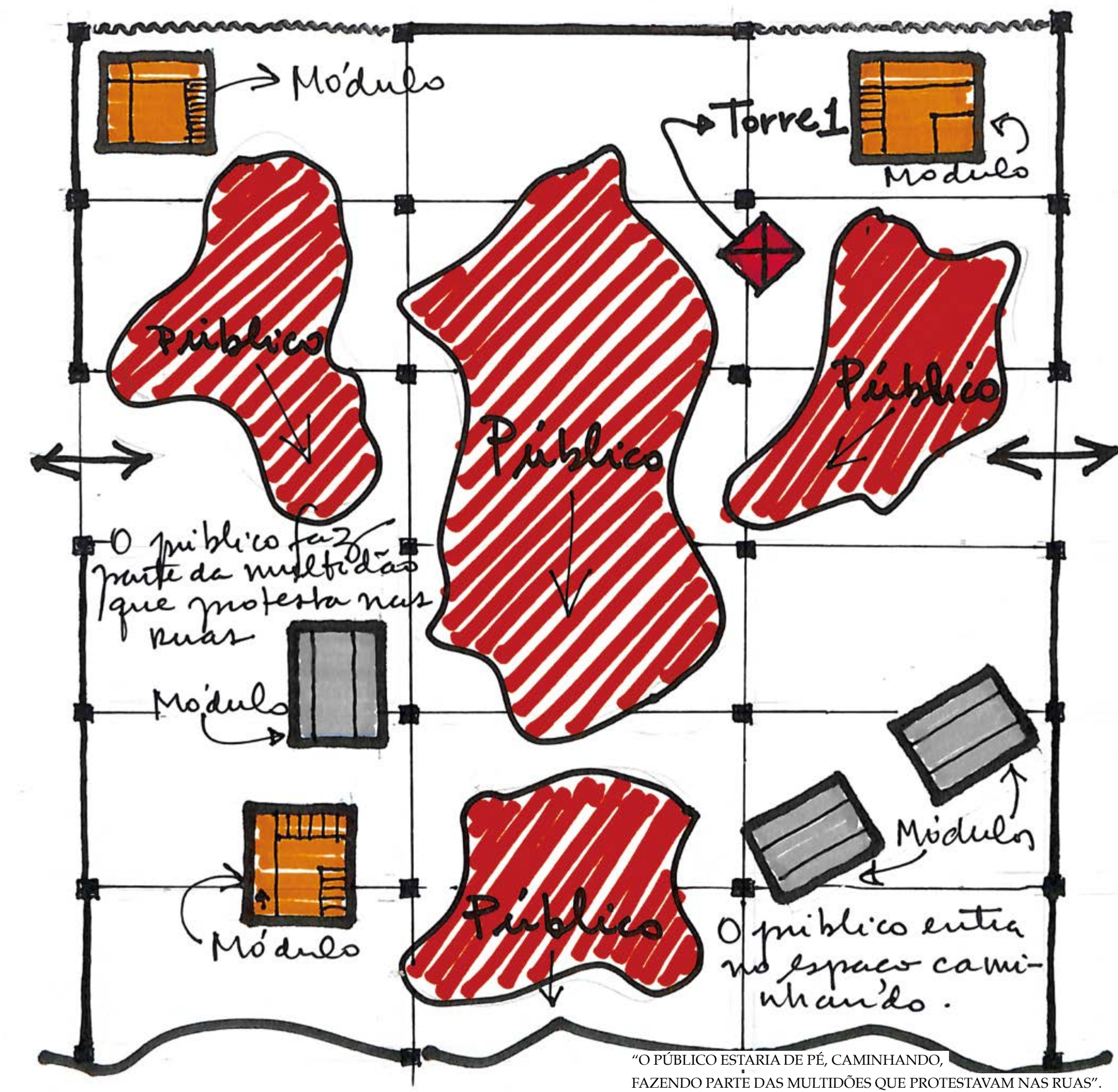
Enquanto maturávamos o projeto de arquitetura do Armazém, alguns espetáculos foram feitos em que eu assumi a cenografia, onde pude exercitar ainda mais a minha relação com a direção. Também pude ver espetáculos feitos anteriormente, ou porque voltaram em repertório, ou por vídeos, ou ainda por livros ou fotos. Todos os espetáculos realizados pelo grupo alteram a cada vez a disposição da encenação e automaticamente do público. Seja um formato italiano, mais tradicional, em forma de arena, duas plateias, três plateias, fechamento em nível dos quatro lados, em *found space*, em formato de cabaré, e até dentro de uma bolha cenográfica, com o público às vezes sentado em cadeiras, em arquibancadas, de pé, em movimento etc. Mesmo depois do espetáculo 10 Dias, que detalharei mais à frente, fiz outros espetáculos sempre com experiências inovadoras. Entre essas inúmeras experimentações, nunca tinha vivido, em toda a minha trajetória de mais de 40 anos como cenógrafo, uma concepção como a de 10 Dias que Abalaram o Mundo.

Quando Luiz Fernando me apresentou a ideia da encenação, fiquei absolutamente encantado. Vi ali a possibilidade de participar de uma encenação como algumas que vi anteriormente em minha vida e sempre tive a vontade de estar dentro. Espetáculos em que não se distingue o que é cena, o que é espectador. Me vieram à cabeça espetáculos como os trazidos pelo La Fura dels Baus, o Força Bruta, espetáculos do Grupo Vertigem, especialmente o do Bom Retiro, espetáculos esses em que o público era fundamental, participante expressivo da cena.

No caso de 10 Dias, somava-se um componente estético, sempre presente nos que mencionei, que trazia à cena todo o conteúdo social, político e ideológico do grupo, a mostrar um lado não tão conhecido das verdadeiras razões que levaram o operariado e os camponeses russos chegarem ao poder.

A direção me trouxe alguns componentes que estariam presentes na sua encenação: O espetáculo seria feito no Armazém 06. O público estaria de pé, caminhando, fazendo parte das multidões que protestavam nas ruas. Chegamos até a pensar na possibilidade de fornecermos uma capa invernal de chuva, por exemplo, para todos, para criar uma unidade de massa, o que foi descartado por uma série de dificuldades. Que o espetáculo seria realizado para até 1.000 pessoas por sessão. Que teríamos projeções intercaladas nas cenas e elas teriam que ter a dimensão do espaço. A direção ainda pediu que nada do Armazém fosse camuflado, que toda a estrutura arquitetônica, que é da época da revolução, estivesse presente, apenas relida pela luz.

Com base nessas indicações, depois da leitura e decupagem das cenas, partimos para o trabalho. Diversos encontros tivemos, agora não só entre cenografia e direção, mas também com o designer de luz, projeções, a equipe de figurinos, com o som, a produção, programação visual etc. Paralelo a isso, os atores, alguns vindos de oficinas, outros permanentes do grupo, faziam trabalho de mesa intenso para um profundo entendimento do texto e da história. Tínhamos problemas de orçamento em razão da grandeza do espetáculo. Seriam 3.500m² de área a serem preenchidas pela encenação. Passadas algumas semanas com a minha presença mais constante no Rio, centrei meus esforços em São Paulo em meu ateliê para maturar e desenvolver o projeto com toda a minha equipe de assistentes e estagiários. E foi a partir daí que o projeto espacial e cenográfico começou a se concretizar.



“O PÚBLICO ESTARIA DE PÉ, CAMINHANDO, FAZENDO PARTE DAS MULTIDÕES QUE PROTESTAVAM NAS RUAS”.

A PESQUISA, AS REFERÊNCIAS E OS CAMINHOS CENOGRÁFICOS PARA A ENCENAÇÃO

Como seria intenção revelarmos toda a estrutura interna do Armazém, que tem grande proximidade com arquitetura de fábricas, um dos espaços presentes na encenação, e também dada a dimensão necessária ao espetáculo proposto pela direção, optei por montar uma maquete geral do Armazém com toda a sua estrutura em ferro mostrada com máximo realismo. Foram três semanas dedicadas à estrutura da maquete que, pela escala, precisaria ser feita em duas partes para facilitar o transporte. Parte foi feita de forma artesanal e parte por corte a laser feito pelo computador.

Enquanto trabalhava na maquete, fundamental à sequência das visualizações ao espaço, comecei a refletir sobre a proposta da direção do público se locomover pelo espaço, como se fizesse parte das manifestações pelas ruas. Sim, pelas ruas, um espaço importantíssimo e fundamental à narrativa da encenação. Termos uma imensa rua, onde atores e público se encontrem. Pensei na época, quando Petrogrado/Leningrado ainda era a capital da Rússia, e o centro das manifestações, e fui buscar referências de suas ruas, onde eram predominantes os paralelepípedos e pedras, com trilhos que recortavam seus pisos. Tínhamos que desenhar essas ruas, e a sugestão foi logo absorvida pela direção. Tendo a rua, onde tudo acontecia, precisaríamos de calçadas laterais. Como temos três naves no Armazém, cada uma com 11m de largura, centralizamos a rua e, nas suas duas laterais, marcamos as calçadas com uma extensa pintura em vermelho. Vermelho de sangue, de paixão, de símbolo da revolução russa.

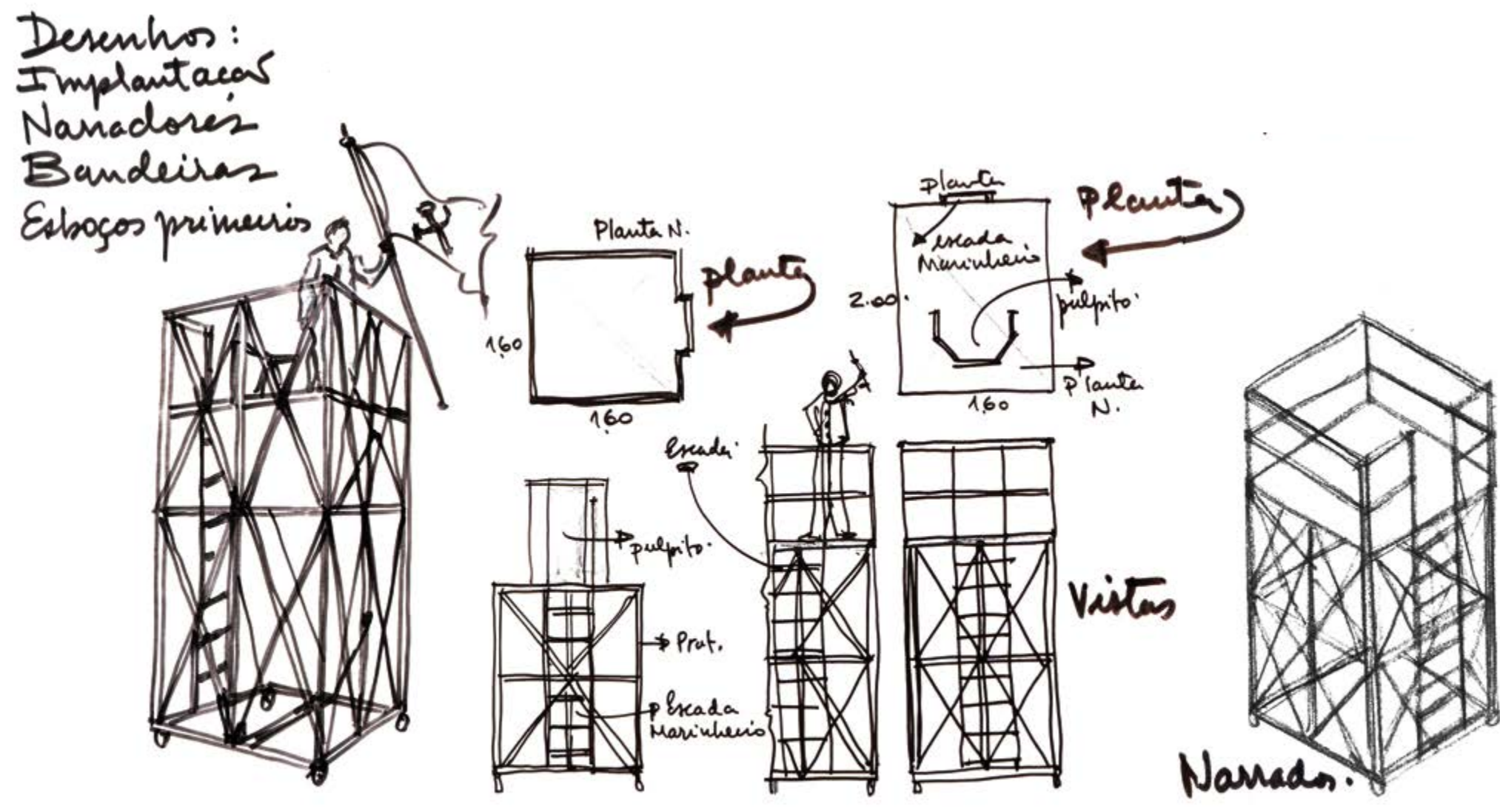
Já tínhamos um piso e um teto, fechados pelas paredes de tijolos por um lado e grandes painéis de vidro por outro, de onde avistávamos guindastes e equipamentos portuários que poderiam fazer parte do visual das cenas. Agora era pensar nos conteúdos do espaço, em sintonia com o texto, suas demandas e as interpretações da direção. Seriam necessários alguns módulos, com alturas mínimas de 1,60m em razão da visibilidade das cenas pelo público, já que este acompanharia tudo do entorno desses módulos. Eles precisariam se movimentar, dependendo da narrativa das cenas, recebendo cada um uma função. Em avaliações com a direção chegamos ao número de seis módulos, além de dois outros diferenciados que funcionariam como palanques para os narradores. Tínhamos que pensar ainda



num espaço para um piano e também nas telas para projeções de imagens, que acabamos decidindo por três, não definindo até um certo momento quais as suas localizações.

Como seriam esses módulos? Quais as medidas? Quais as alturas? Que cenas abrigariam? Que formas teriam? Tudo isso me levou a buscar, dentro da vasta pesquisa realizada, soluções em dois pilares relacionados àquele momento: o Construtivismo Russo e as experiências volumétricas de Adolphe Appia, sempre acentuadas com a interferência da luz. Nesse momento, já trabalhando nos desenhos os módulos para a maquete, que somavam mais de duas dezenas de tentativas, optamos por criar os dois módulos dos narradores a partir das estruturas vazadas e muito marcadas dos elementos ligados ao Construtivismo Russo. E que os módulos seguiriam, em formatos variados, a volumetria e planos pensados por Appia já no início do século XX. Até esse período o espaço nos palcos era pensado de forma bidimensional: piso e fundo; e Appia descobre o volume do palco e, com grande auxílio da luz, cria volumetrias que ganham alturas em seus experimentos.

Assim, praticáveis em média de 5,00 m x 4,00 m são construídos com desenhos variados, compostos de planos, rampas e escadas. Todos sobre rodas muito poderosas, pois esses módulos, com peso próprio mais sobrecarga dos atores sobre eles, deveriam suportar no mínimo 1.500 kg.



Três desses praticáveis indicariam trincheiras usadas em vários momentos durante a ação e outros três atenderiam às outras demandas de representação, como a do momento em que a tomada do palácio fosse encenada. Agrupamentos e aproximações desses módulos foram exaustivamente buscados nos ensaios pela direção e seus atores. Esses módulos precisariam circular. Precisavam ficar estáveis ao parar. Ter sistemas de alças e puxadores, com posições estratégicas que foram exaustivamente buscadas nos ensaios. Freios foram testados, além de se buscar o tempo todo a segurança dos atores. Dois outros módulos serviriam de palanque aos narradores. Estes, ao contrário dos outros seis mencionados anteriormente, as trincheiras e os chamados de Appias, seriam fechados totalmente. As estruturas dos praticáveis destinados aos narradores seriam mais altas, com uma plataforma superior guarnecida por guarda-corpo todo vazado com seu travamento aparente, caprichosamente desenhado, para se relacionar com o vasto material estudado do construtivismo russo, que dava aos mesmos um caráter enormemente teatral.

As duas paredes laterais do Armazém foram totalmente incorporadas ao espaço da cena, muito valorizado pelo projeto de luz, tendo no seu lado de tijolo aparente com os grandes portões corrediços em ferro, como nas antigas fábricas, grandes painéis plotados com nomes de importantes indústrias da época. No lado oposto, onde encontramos os painéis envidraçados, deveríamos instalar grandes vitrines mostrando produtos cultivados por camponeses na zona rural. No andamento das discussões do projeto, acabamos optando por fechar os painéis de vidro de 5,00 m de largura x 7,00m de altura, com *ploters* ilustrados com grandes imagens de cartazes do movimento revolucionário.

Nos dois extremos da rua fizemos fechamentos com cortinados negros e vermelhos. Ao fundo, junto à última tela de projeção, tínhamos uma rotunda fechando toda a área de fundo em seus 33 metros de comprimento por 6 metros de altura. Na entrada à parte interna da área de encenação, também tínhamos a grande rotunda preta e, em seu lado externo, que dava fundo para o foyer de entrada, as cortinas eram dupla face na cor vermelha. Isso, para se harmonizar com o clima festivo de comemoração, onde uma instalação com faixas de tecido vermelho leve e transparente pendiam do teto sobre as cabeças do público, complementado por uma exposição de frases alusivas ao movimento revolucionário.

Um outro componente do espaço cênico, também fundamental ao entendimento da narrativa, seriam as grandes telas de projeção, onde filmes foram concebidos para serem projetados em três momentos do desenvolvimento da encenação. Conforme o público visse a projeção, essas telas caíam em derrocada, por meio de um mecanismo de desarme acionado pelos atores.

A primeira tela exercia uma função especial durante o filme da família real e a terceira tela na tomada do palácio, quando o público via por meio da projeção os praticáveis Appias montados lado a lado com atores se movimentando sobre eles numa incrível fusão de imagens, onde tecnologia e artesanal criavam uma potente intervenção cênica. O mesmo acontecia nas cenas da 1ª Guerra Mundial, onde as imagens documentais em preto e branco se fundiam com as imagens coloridas dos atores antevistas através da tela.

Aproveito aqui para ser testemunha de um feliz encontro entre luz, cenografia e projeções. Normalmente o que vemos é uma inabilidade no uso destas linguagens simultaneamente, pois uma pode interferir na eficiência da outra, o que em nenhum momento aconteceu, dada a harmonia na sintonia dos três profissionais responsáveis por essas áreas, sempre coordenadas também por uma sensível mão da direção. Falando em harmonia, não posso deixar de registrar também o feliz casamento entre cenografia e espaço cênico com os figurinos, que trabalharam numa paleta de cores que mostraram extremo senso estético comum entre as áreas.

Complementando tudo o que foi descrito até aqui, temos que destacar a força emanada do texto e das interpretações, muito bem conduzidas pelas mãos seguras da direção. Grandes desafios cercaram os atores em interagir com o espaço, de ter domínio no alcance de voz, de manusear os Appias, Trincheiras e Narradores, manipular os adereços cênicos, como caixões, bandeiras, armas, fardos, pás, enxadas, e ainda operarem maquinários que compunham os espaços industriais. Foi necessária uma profunda preparação corporal para vencer as dificuldades de um teatro físico e sem descanso, nas suas mais de duas horas de duração.

RUA DE PEDRA



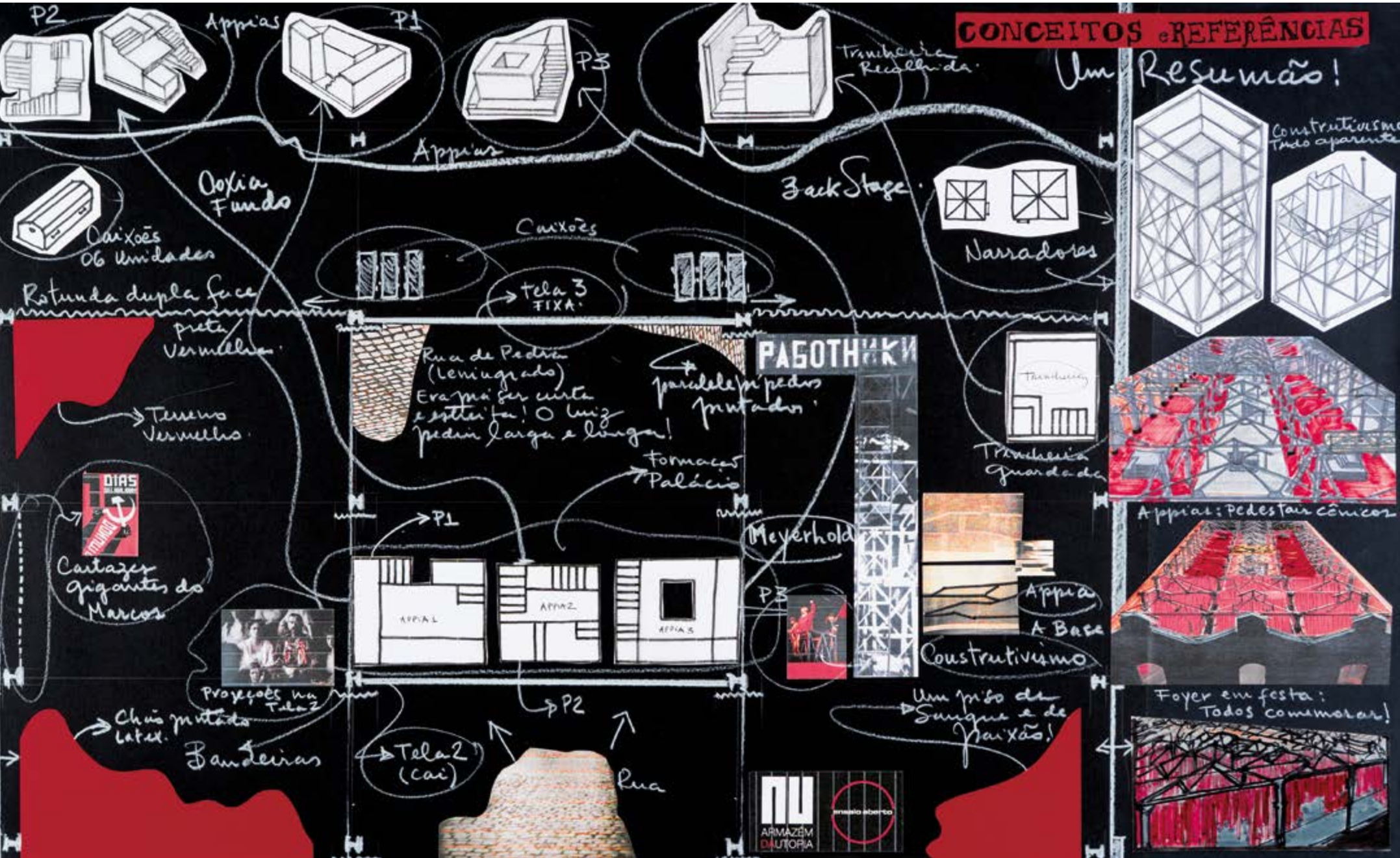
CAIXÕES



TELAS



PAINEL



APPIA 1, 2 E 3



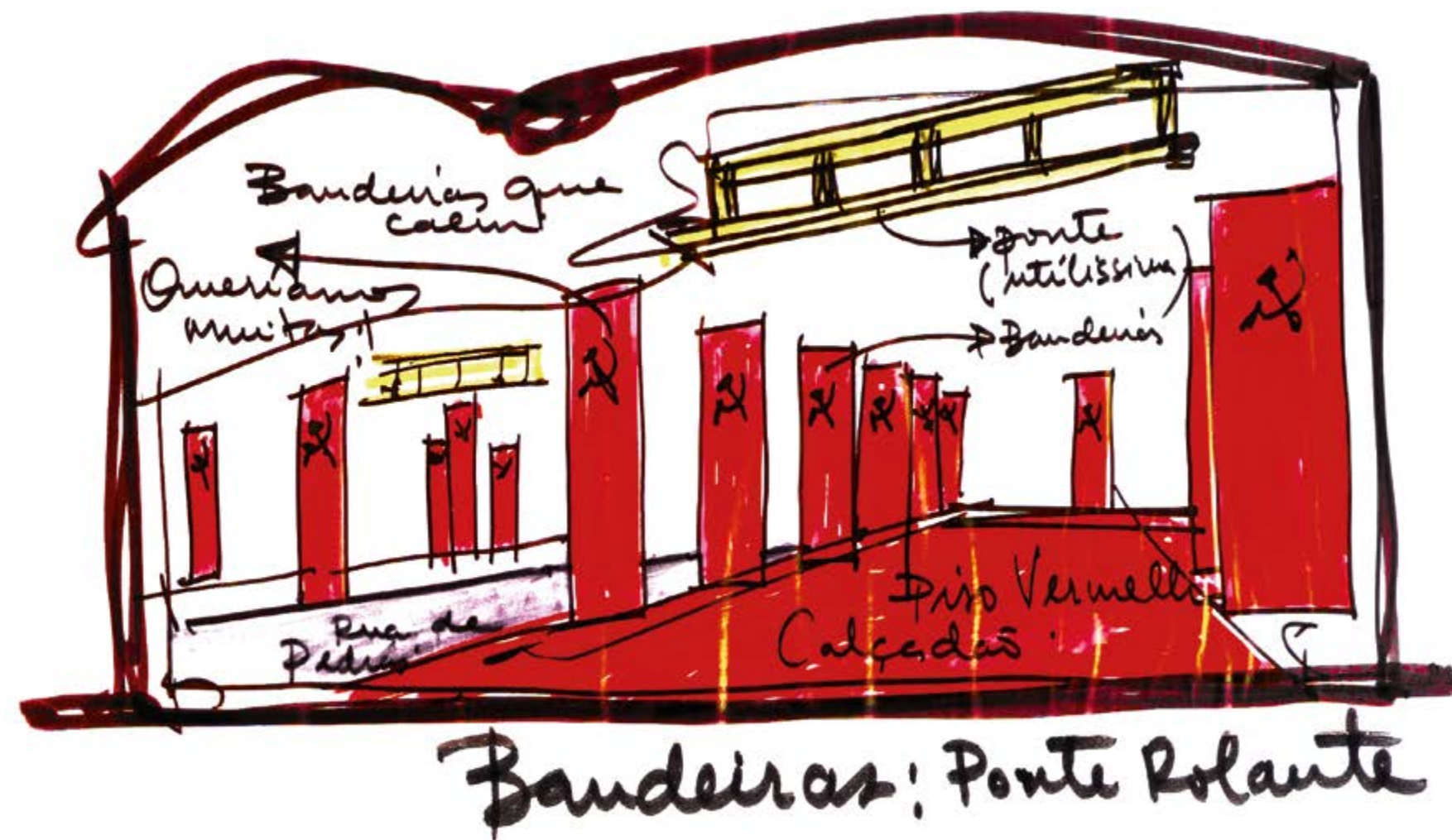
APPIA 2



NARRADOR 2



TRINCHEIRA



Acompanha este texto vasto material gráfico produzido na fase de pesquisa e processo de criação, além de fotos da maquete, as referências usadas, desenhos técnicos e, claro, fotos do espetáculo. Para ajudar o entendimento da relação público/encenação, fizemos uma série de mapas de calor de posicionamento do público e deslocamento de massas. Interessante ver dia a dia a postura do público diante da movimentação cênica e aferir, também dia a dia, o envolvimento com os variados momentos do espetáculo. Constatamos que todas as intenções de fazer do público integrante da cena foram plenamente alcançadas.

Esperamos que aqueles que não tiveram a oportunidade de ver o espetáculo ao vivo, por meio desta publicação singular, recheada de textos e ilustrações, possam intuir a dimensão de um dos espetáculos mais instigantes de que participei, já nos meus 40 anos de atividade profissional na cenografia.

Melhor que isso só a volta do espetáculo num futuro breve, meta ambiciosa da Companhia Ensaio Aberto que mereceria um retorno de 10 Dias que Abalaram o Mundo, quem sabe, no espaço do Armazém, num futuro próximo com a sua nova estrutura espacial implantada.



A DANÇA DAS OPOSIÇÕES. FIGURINO EM PROCESSO.

Beth Filipecki e Renaldo Machado

Comemorando 20 anos de uma parceria com a Companhia Ensaio Aberto, marcada pela cooperação criativa, sempre nos orientamos com orgulho pela consciência do coletivo, no foco social e político do grupo. Acompanhamos e vivenciamos as transformações e evoluções em cada montagem, num esforço de construir uma ponte entre conhecimentos, atitudes e habilidades, praticando o teatro de alcance popular e trazendo no figurino um elemento comunicador de linguagem visual e sensitiva, em que roupas e objetos falam por meio das memórias, das misérias e lutas que caem sobre os menos favorecidos, em um questionamento de substância verdadeiramente dialética de cuja fonte (Brecht) bebemos. Mas não só ele, nosso diretor trouxe para a oficina de figurino a dimensão teatral da invenção e criação, o compromisso com a reflexão e crítica, como o DNA da companhia. Colocou para o grupo suas referências conceituais e teóricas, como Strehler, onde o mundo é a principal referência e a cena é apenas parte desse mundo.

Uma leitura atenta e constante.
Um olhar diferenciado.
Uma imagem que gera a reflexão.

Mais uma vez percebíamos, num grau elevado, como o entusiasmo coletivo é fértil; ao trazer para a nossa Oficina de Figurino seu grupo de atores vestindo trajes de outras montagens da companhia, para serem analisados, durante nossos encontros.

Assim ficou clara a proposta do encenador ao trazer para os oficineiros a democratização do conhecimento, e o quanto fazíamos diferente do mercado. Nesse contexto, a busca de qualidade e do desenvolvimento de um pensamento crítico orientou nossos primeiros passos na compreensão maior da proposta cênica para a montagem de Dez Dias que Abalaram o Mundo.

A cada encontro, nosso espaço se revestia de referências textuais e iconográficas, fotografias e gravuras da época da revolução, imagens para serem analisadas e selecionadas pelos grupos de origem, como a reunião de operários de fábrica, camponeses, militares, num repertório de cerca de 500 imagens com atitudes, gestualidades etc.

Um vasto painel inspirador para todos na busca da imagem que gerasse reflexões múltiplas.



As fotografias em preto e branco, pelos fortes contrastes entre luz e sombra, sempre foram o ponto de partida dos trabalhos na Ensaio Aberto. Segundo o diretor, a multiplicidade de pontos de vista na leitura das imagens é a base de estudos de composição, conjunto e unidade a serem trabalhados. Para o figurino, os fortes contrastes e gamas de impressões nos detalhes são fatores de estímulo na busca entre o visível e o invisível. Podemos recortar, remontar, redimensionar cor, formas e texturas, inserir interferências que se façam necessárias para os experimentos de cena, como ilustramos nas colagens.



O papel da luz como narrador coadjuvante no recorte das imagens, no cenário e no figurino, seja ela individual ou coletivamente, contracena com as imagens projetadas, em um diálogo com o teatro épico, passando por Meyerhold, Piscator, Brecht e Eisenstein.

Das linhas, das formas, das cores, dos volumes, escalas e texturas iluminadas pelas diferentes composições, acabavam se enquadrando em nossas pesquisas referenciais para as improvisações que se faziam durante os ensaios.

A preparação corporal do grupo foi instigante e provocativa. E, na medida em que evoluíamos rapidamente nas leituras de mesa, podíamos ver nos ensaios atores em ação, movimentando-se, experimentando e improvisando suas figuras cênicas e os arranjos espaciais, dando vida às imagens criadas, oriundas de pesquisas textuais e individuais.



O figurino, por sua vez, também se abastecia de ideias, esboços e sugestões no sentido de servir de conexão viva e dinâmica para acompanhar o efeito da energia e poder que o ator colocava na cena; e que se potencializava e se tornava mais visível com a mutação recíproca entre ator-corpo, ator-figurino e ator dentro do figurino. Então, o figurino nascia e crescia nos ensaios, construído por camadas justapostas. Não há a tradicional “prova de figurino”. Todos os ensaios são provas de figurino.

Os trajes de cena refletiam a dança das oposições, os equilíbrios e os complexos movimentos criados pelos atores para a encenação.



Os atores têm, ao lado da sala de ensaio, o acervo de figurino com tecidos, acessórios diversos e objetos de cena à sua disposição. Já havíamos feito uma produção em brechôs da cidade atrás de peças de inverno, que tivessem uma unidade visual com a proposta da encenação, já estudadas em conjunto e que pudessem ser reformadas, customizadas, caso necessitássemos. Estamos falando de casacos, capas e pelerines de lã, bonés, quepes, toucas, à disposição dos oficinairos do figurino, para testar nos atores e atrizes, as suas silhuetas básicas com saias duplas e triplas, calças embaixo das saias, roupas de baixo, faixas, cintos, panos amarrados, que pudessem mudar altura de cintura, afinar suas estruturas físicas, separar a parte de cima da de baixo etc. As interferências nas transformações das silhuetas são sempre necessárias e decisivas para compor as camadas de combate de corpos dilatados, como a representação das mulheres camponesas com as sobreposições de saias, os narradores e suas blusas maiakovskianas e como isso tudo se transforma com o uso dos objetos, diretamente ligados ao figurino, aos gestos e objetos como valor de uso.

Nos ensaios, podíamos analisar a importância da tridimensionalidade do corpo do ator como uma escultura viva. O centro da estrutura teatral para qual o figurino é peça determinante. Peças que estabeleciam volumetria e escala dimensional.

Da decisão das referências a serem utilizadas, a escolha da paleta de cores, a escolha das texturas, as formas das silhuetas, os grupamentos e os naipes, todo o figurino, enfim, é feito num processo colaborativo, onde as oficinas das costureiras, dos alfaiates, dos sapateiros, dos aderecistas, o camarim dos atores e atrizes, as salas de acervo e a sala de ensaio trabalham em conjunto, onde a criação e a execução se equivalem e todos os profissionais estão envolvidos em todas as fases.

Esse é o figurino em processo na Ensaio Aberto.







*Peças funcionais e transformáveis indicam a atemporalidade
e para que o conjunto esteja sempre
em unidade.*



*Tons terrosos, rimas, puros
e com os toques de vermelhos que entram com os
signos de luta e transformação.*



A MÚSICA DA REVOLUÇÃO

Felipe Radicetti

Então, de todo amor não terminado, seremos pagos
em inumeráveis noites de estrelas.
Ressuscita-me, nem que seja só porque te esperava
como um poeta, repelindo o absurdo cotidiano!
Ressuscita-me, nem que seja só por isso!
Ressuscita-me! Quero viver até o fim o que me cabe!

Maiakovski (1893-1930)¹

A criação e o desenho de som e de música para um espetáculo da Companhia Ensaio Aberto são sempre feitos a quatro mãos sob uma persistente metodologia e lógica de trabalho: o projeto musical de cada encenação resulta da parceria criativa e dialógica entre diretor musical e o diretor-geral, Luiz Fernando Lobo. O meu trabalho, enquanto diretor musical e compositor, é solucionar os problemas que se apresentam durante o processo de criação, pré-produção, produção e ensaios do espetáculo.

O roteiro de trabalho é prodigamente alimentado por documentos e materiais literários afins, assim como referências sonoras que propiciam a mediação das discussões estéticas e técnicas. A produção artística da parceria é resultado de um processo empírico modulado e balizado por referências teóricas predeterminadas.

No entanto, o processo se consubstancia a partir de uma importante ferramenta de dinamização: o princípio do jogo. Um jogo dialógico. Um jogo de ideias. Ao estudarmos previamente os materiais elencados, estamos edificando e fortalecendo a reunião de criação que se seguirá. Ao nomear e identificar contradições, impulsionamos essa busca pelo primeiro traço, pelas primeiras ideias que irão compor o desenho das sonoridades do espetáculo. Buscamos um primeiro impulso que não se deve tratar sem a ênfase necessária. Se ao diretor geral cabe o papel de ser o primeiro dos trabalhadores na equipe a conceber uma visão global do espetáculo, ao diretor musical cabe, imaginativamente, a audição antecipada das suas sonoridades. O compositor ouve com ainda mais atenção aos sons que surgem dentro da própria cabeça.

Em outras palavras, trata-se da ocorrência de um processo empírico, planejado em várias etapas de validação ou de anulação, que se insere em uma dinâmica dialógica e dialética consonante com a moldura do teatro que se pretende edificar. A delimitação de campo epistemológico é um encaminhamento inerente ao processo criativo que observa, como estratégia, a adequação dos materiais a serem usados.

Jorge de Almeida, em sua obra *Crítica Dialética em Theodor Adorno*², ao referir-se à seleção de recursos ou estratégias composicionais em música (material), cita Adorno para afirmar que “para a consciência não há nenhum material puramente natural, mas sim um material histórico”³ e adiante justifica ao escrever que “a música cumpre mais precisamente a sua função social quando passa a expor, em seu próprio material e segundo suas próprias leis formais, os problemas da sociedade”⁴. Os procedimentos técnicos passam necessariamente pela adequação de nossas escolhas em relação ao resultado pretendido.

O Teatro Épico é a moldura que contém, identifica e orienta os processos criativos na Companhia Ensaio Aberto. Longe de ser restritivo ao processo criativo, é o paradigma que determina a escolha dos recursos e ferramentas (musicais também) e é, portanto, a moldagem da construção das sonoridades do espetáculo.

No mesmo sentido dos princípios propostos por Bertolt Brecht em seus escritos para os usos da música, as ferramentas expressivas se consubstanciam nos seus modos de uso, no emprego de estratégias composicionais ou adaptativas que contribuem para a estruturação dialética que pretendemos para a encenação dos espetáculos.

A revolução russa segue ecoando seus sons, ruídos e música cem anos depois. Entre os muitos documentos pesquisados, o texto de John Reed fez ressurgir à memória a música dos salões da elite do *ancien régime*, os cantos de trabalhadores pelas ruas de São Petersburgo, os cantos monásticos nas igrejas ortodoxas, os sons das ruas e das trincheiras na Primeira Guerra Mundial e, notadamente, a música de Dmitri Shostakovich, tão representativa do período soviético após 1917. Ocorre que a representação desses sons e da música que embalou os dias da revolução era irrenunciável, era fulcral para o projeto de encenação. A música original a ser eventualmente composta para o espetáculo cumpriria um papel complementar no projeto musical.

Assim, a decisão sobre a música do espetáculo Dez Dias que Abalaram o Mundo foi a de que seria necessário organizar o repertório em um sistema complexo, considerando os diferentes usos em categorizações funcionais, a saber: música-documento, canção, música incidental e, finalmente, a paisagem sonora.

Do ponto de vista do equipamento técnico, foi necessário operar por meio de três computadores, sendo o terceiro exclusivamente para os filmes. Exploramos, ainda, as possibilidades acústicas do espaço, instalando um sistema multicanal que permitiu o deslocamento dinâmico das fontes sonoras, o que constituiu em outra categoria expressiva para nossos estudos: a espacialização sonora do espaço cênico.

Neste texto pretendo ilustrar como ocorreram os processos de criação de som e de música para a encenação de Dez Dias que Abalaram o Mundo e demonstrar como estiveram articulados com os conceitos teóricos que fundamentaram as decisões.

CENA ZERO

Cena criada pelo diretor Luiz Fernando para receber o público que, progressivamente, ocupou o espaço cênico idealizado por J.C. Serroni de cerca de 3.500m² no Armazém da Utopia, situado na zona portuária do Rio de Janeiro. A música da Cena Zero, preexistente, foi sincronizada a um filme projetado em uma tela instalada no fundo do espaço. Vídeo, música e cena compunham a duração total de 11’52”, o tempo estimado para a entrada dos espectadores que aguardavam o início do espetáculo em um espaço adjacente e que, ao entrar, ocupavam o espaço cênico livremente, permanecendo de pé.

Na entrada, o público foi recebido com a ambientação sonora de uma igreja ortodoxa. O que se ouvia era a gravação de uma música vocal sacra, que soava a região gravíssima dos baixos russos, prática que caracteriza os cantos da igreja ortodoxa. Essa música, enquanto trilha sonora fixada no audiovisual (do filme em projeção), operou funcionalmente como indutora de sentidos socialmente reconhecíveis: o público perceberia enunciados de sacralidade, devoção, submissão à autoridade divina, austeridade, antiguidade, a velha Rússia etc. A música da Cena Zero se insere, em um primeiro momento, na categoria paisagem sonora. Mais adiante veremos como os sentidos da música foram ampliados e amplificados.

O tratamento da gravação consistiu em duas etapas de manipulação do fonograma: a alteração da forma original. Frases e períodos musicais foram invertidos de sua ordenação, copiados e replicados para a composição do tempo de duração da cena e de forma a prevenir o espectador de previsibilidade e monotonia. Na segunda etapa foram inseridos diversos sons fortes de trovoadas e sinos a espaços de tempo predeterminados e intencionalmente irregulares. O sincronismo desses sons com a música era, todavia, absolutamente métrico: foram inseridos em tempos fortes⁵ ou partes de tempo fortes da música. Esse uso intencional de montagem rítmica foi um recurso de fragmentação da continuidade do discurso musical.



Sob o ponto de vista da recepção, esse processo técnico de montagem musical é muito semelhante ao conceito de montagem filmica (rítmica) de Eisenstein: buscamos dialogar com a expectância do público para a intensificação de sentidos, por confirmação (quando em tempos fortes) e interferência por deslocamento (quando nas partes fortes dos demais tempos do compasso).

Além disso, esse processo de remixagem⁶ da música cumpriu um papel de dupla dimensão: a música e os sons inseridos operaram funcionalmente como indutores de sentidos. Fortes trovoadas, sinos e a música vocal sacra resultariam, para o espectador, em enunciados narrativos. O posicionamento dos sons no tempo decorrido operou como controle de tempo cênico, incorporando ali o conceito formulado por Adolphe Appia: para ele, a música era uma arte capaz de controle preciso do tempo decorrido e o texto musical, o único (recurso) disponível na organização do tempo cênico. Isso significa dizer que os atores memorizaram uma partitura rítmica da cena: a sequência ordenada dos sons operava como sinais, o que garantia aos atores um controle coletivo e preciso do tempo de deslocamento no espaço por entre o público presente e alcançar os posicionamentos seguintes em perfeito sincronismo.

Essa dinâmica resultava em uma polifonia de ações e de linhas de força em cena produzindo, para o público, uma multiplicidade de estímulos visuais. O fato de que os sinais sonoros não estavam dispostos em intervalos regulares de tempo não permitia ao espectador contar ou inferir quando iria ocorrer o próximo evento cênico.

Enquanto a música progride, a partir de 3’:20”, ouve-se, ao fundo, a gravação histórica de um discurso do czar Nicolau, espacializada⁷ para um determinado monitor disposto no espaço cênico; em 4’:15”, ouve-se, a partir de um monitor instalado em local oposto, o histórico discurso de Lênin⁸ dirigido à classe média camponesa, que progride juntamente com a música até os 10 minutos, quando, então, surge o som de um coração que bate forte, seguido pelo som de marcha de um pelotão de militares que atravessa todo o espaço cênico, ao ser deslocado de um monitor a outro; a partir do minuto 11, os batimentos do coração são acelerados e vão, gradativamente, soando mais forte enquanto a música decresce, até desaparecerem em 11’30”, quando, imediatamente ao cessarem, soam rajadas de metralhadoras com a duração de vinte segundos.

Com os fortes sons de tiros reproduzidos por todo o sistema de som instalado à volta do espaço cênico, a ambientação sonora resultante buscou produzir no espectador a ideia de ser o alvo do ataque, ao estar posicionado ao centro da simulação sonora do fuzilamento de trabalhadores no Campo de Marte, em São Petersburgo, ocorrido em 1905. A fragmentação resultante dessa sonoridade conduziu à próxima cena, O Prólogo.

SHOSTAKOVICH

A decisão de incluir a música de Shostakovich no repertório foi lógica e imediata, por diversas razões: desde a condição de ter sido um dos maiores sinfonistas do século XX, Dmitri Shostakovich cumpriu um papel protagonista da vida musical do período soviético na Rússia, além de haver dedicado quatro de suas sinfonias a efemérides da Revolução de 1917. Estas foram, no processo de trabalho, descartadas do repertório deste espetáculo por razões que vamos discutir adiante.

A quinta sinfonia (1937) não se inclui entre essas obras, mas foi tornada célebre ao ser (muito mais tarde) acoplada como trilha sonora do icônico filme O Encouraçado Potemkin (1925), de Serguei Eisenstein, o que praticamente conferiu a essa obra a condição de presença obrigatória por constituir um signo claramente reconhecível pelo público. Era como se a quinta sinfonia, *per se*, estivesse indelevelmente integrada aos documentos históricos dos acontecimentos de 1917.

Ê nesse sentido que, durante nossos estudos, desde o início do processo, percebemos que a música de Shostakovich cumpriria o papel de música-documento: o uso das obras iria operar como representações das sonoridades da revolução.

Longe de ter sido um processo simples, as obras que Shostakovich dedicou, de fato, aos eventos de 1917, como a décima primeira sinfonia, com o subtítulo O ano 1905, e a décima segunda sinfonia, com o subtítulo O ano 1917, chegaram a ser consideradas para o espetáculo, repetidamente escutadas e as partituras da orquestra, lidas.

Mas a dramaturgia é determinante para a funcionalidade da música no espetáculo e para a escolha do repertório. Então, por que usar outras obras e não as que originalmente foram dedicadas à revolução?

A essa altura, é preciso esclarecer como a observação dos processos receptivos foi determinante para as reflexões do diretor-geral e do diretor musical na escolha da música para uma cena e, dessa forma, trazer clareza ao leitor acerca do nosso processo de trabalho.

O espetáculo exibiu projeções de vídeos com os quais havia a interação dos atores na composição das cenas, ou seja, Luiz Fernando usou um recurso de hibridação de linguagens que tornou necessário incorporar, à análise global de processos perceptivos, conceitos aplicados à fruição audiovisual.

Quando a música é fixada em um audiovisual e combina-se com a narrativa visual, passa a ser especificamente funcional: surgem dois eixos de significação, o de simultaneidades e o de sucessividades. Em outras palavras, é a sucessão de notas no tempo que é interpretada para produzir os sentidos da narrativa musical, e isso se aplica às imagens em movimento.

Esse fenômeno ocorre pelo acionamento da memória de curto prazo ou memória operacional, que retém as informações comunicacionais agrupadas em breves conjuntos semânticos de onde os sentidos emergem em processos comparativos, ou seja, ocorre a retroaudição e retrovisualização. Ao enunciar sentidos, esse processo perceptivo aciona também antigas memórias representacionais e afetivas (memória de longo prazo), assim como irá produzir novas.

No audiovisual o eixo de simultaneidades cumpre um importante papel expressivo: o som e a imagem sincronizados são estímulos audiovisuais intensificados. Michel Chion estabeleceu o conceito de síncrese para a apreensão das relações entre imagem e som em ocorrência simultânea: o som torna-se imagem e o seu duplo, a imagem, torna-se som. Nas cenas hibridadas com vídeo, a ocorrência de síncrese surge na montagem filmica dos vídeos, mas também incorporada no movimento dos atores em cena.

O segundo aspecto é que os sentidos implícitos na música não são intramusicais. Música é um artefato perceptivo culturalmente definido em uma dimensão social, ou seja, são conhecimentos socialmente compartilhados e é dessa forma que os enunciados musicais se estabilizam.

Pela observação desse processo analítico, elencamos as músicas para o repertório de Dez Dias que Abalaram o Mundo. Em outras palavras, utilizamos as músicas-documento de Shostakovich segundo a sua funcionalidade, enquanto enunciados musicais para a cena e para os vídeos.



Assim, em um processo empírico, decidimos usar uma gravação na versão original com orquestra da valsa extraída da Jazz Suite n.2, editada para a duração do Prólogo, com 8’:16”. A música aporta a ambientação musical de uma festa em salão palaciano e dá suporte ao texto do ator que se dirige diretamente ao público e dá as boas-vindas ao espetáculo. Em seguida, para a Cena Ralê, a valsa é repetida com importantes alterações funcionais: a valsa é reapresentada agora em uma transcrição para piano, executado ao vivo pela atriz Luiza Moraes. Esse procedimento de repetição da música produziu um deslocamento da fonte de emissão sonora amplificada do sistema de som para uma difusão particularizada de um piano instalado em um canto do espaço cênico. A dimensão do efeito produzido equivale a um salto, uma ruptura pelo deslocamento súbito da fonte emissora de som. Definitivamente, um teatro sem meios tons.

Usamos ainda as gravações com orquestra de dois movimentos da Jazz Suite n.1: a Valsa, editada para o tempo de duração da cena À Beira do Abismo, e a Polka, na transição entre as cenas Pele, Sangue e Ossos e Uma Fruta Apodrecida e, para essa última cena, usamos a Valsa da Jazz Suite no. 2. Para a cena Trincheiras, usamos a gravação editada do terceiro movimento da Sinfonia de Câmera opus 118A.

Finalmente, escolhemos dois movimentos da emblemática Quinta Sinfonia, de 1937: o 1º movimento para a cena Fevereiro 5 dias?, e o 3º movimento para a cena O Pão. Para a cena Tomada do Palácio de Inverno, usamos o 3º movimento da Oitava Sinfonia, de 1943. Todas as obras gravadas sofreram edições e novas montagens para adequação e controle do tempo cênico e, no caso dos vídeos, para a montagem audiovisual. A adequação da forma musical consistiu em tornar as obras úteis sob medida ao trabalho dos atores e funcionais para a cena.

AS CANÇÕES

A epígrafe do compositor Arnold Schoenberg é perfeitamente congruente com os modos de uso da canção no teatro épico, que cumprem um papel central na construção da própria teoria do teatro épico. Nela, Brecht ressaltou a importância da separação de elementos (a ênfase no destaque entre os diferentes elementos expressivos do sistema comunicacional) em que a música, entre outros recursos, deve concorrer para a produção do efeito de estranhamento ou distanciamento (Verfremdungseffekt). Segundo Brecht, é preciso evitar a homeostase que a fruição da música tende a produzir na plateia: “a música deve resistir à sintonização à qual geralmente é submetida e que a degrada”¹¹. No uso das canções esse procedimento foi prodigamente observado.

Sobre as indicações de Bertolt Brecht para o canto do ator no teatro épico, Gerd Bornheim nos alerta que Brecht, em texto publicado em 1957 sobre o emprego de música no teatro épico, escreveu: “falando praticamente, a música gestual é uma música que possibilita ao ator apresentar certos gestos fundamentais”¹² e, adiante, Bornheim acrescenta que “Brecht fala aqui em Gestus, que estaria como que inscrito na música [...] que por sua vez deve vincular-se com o trabalho do ator”¹³. O Gestus se consubstancia na atitude corporal global do ator que canta: ele assume uma posição diante do que está sendo dito. Assim os atores cantaram. Como comenta Walter Benjamin sobre o teatro épico, “o palco ainda ocupa na sala uma posição elevada, mas não é mais uma elevação a partir de profundidades insondáveis: ele transformou-se em tribuna”¹⁴.

“A MÚSICA NÃO DEVE ENFEITAR,
MAS SIM SER VERDADEIRA”.
A. SCHOENBERG.¹⁰



A preparação vocal do elenco ficou a cargo de Julie Weingartner. No trabalho técnico vocal desenvolvido durante as semanas de ensaio com os atores, Julie ensinou aos atores as cinco canções do espetáculo, com o direcionamento específico para os modos de canto no teatro épico.

Para a montagem, o tratamento técnico-musical das canções no repertório considerou a funcionalidade das canções também como documentos históricos. Isso significava cuidar da preparação e ambientação do material com atenção à sua relevância e significação, desde a tradução das letras às estratégias composicionais para a elaboração dos arranjos e da instrumentação.

No repertório, apenas a última música do espetáculo é uma canção propriamente dita: são, quase todas, hinos e marchas que foram categorizados neste espetáculo como canções, devido aos modos de uso no teatro épico, divididas entre as músicas que eram originalmente cantadas pelos revolucionários, como La Marseillaise, a marcha fúnebre Vocês que por Nós Tombaram e A Internacional e duas obras posteriores a 1917 do compositor Hans Eisler: A Marcha Secreta (Der Heimlich Aufmarsh, 1930), com letra de Erich Weinert, e a Canção da Solidariedade (Solidaritätslied, 1932), com letra de Brecht, composta para a trilha sonora do filme Kuhle Wampe, em um momento histórico de reação à franca ascensão do fascismo na Alemanha.

A escolha de obras de Eisler surge, de uma parte, do reconhecimento de sua contribuição histórica à causa revolucionária e, de outra, da sua contribuição ao teatro épico, consubstanciada em sua parceria com Brecht, a partir da primeira montagem de A Mãe (1931). Em seu artigo Cinema, música e política em A Ópera dos Três Vinténs e Kuhle Wampe, Bastos (2018)¹ nos explica que, “com a mesma finalidade de estranhamento da cena, Eisler pensava as canções também para o uso em contexto de agitação e propaganda no movimento musical de trabalhadores” (p. 53).

¹ BASTOS, M.D. Cinema, música e política em A Ópera dos Três Vinténs e Kuhle Wampe. Significação, São Paulo, v. 45, n. 49, p. 39-55, jan-jun. 2018.

Bastos acrescenta sobre a “Canção da Solidariedade”,

[...] importante para efetuar o estranhamento na cena final de Kuhle Wampe, foi utilizada de diferentes maneiras nas frentes de luta que se avolumavam então, operando níveis distintos de ação política - no caso da cena filmica, comentando narrativamente as dificuldades de organização da classe trabalhadora; no uso como instrumento de agitprop, viabilizando a organização da classe trabalhadora (p. 53).

Salvo a última canção do espetáculo, inteiramente gravada, todas as demais foram apresentadas pelo coro de atores. Para o suporte instrumental aos cantos, foi, inicialmente, prevista a contratação de uma banda de 18 músicos de sopro, o que permitiria a difusão sonora com intensidade satisfatória para o equilíbrio com as vozes microfonadas (*headsets*) dos atores, além do fato de que uma banda permitiria a livre movimentação do conjunto pelo espaço cênico, por exemplo, seguindo o desfile dos caixões na cena Campo de Marte.

Todas as canções foram arranjadas e orquestradas para a formação instrumental prevista: 1 piccolo, 4 clarinetes em si bemol, 2 saxofones (Alto e Tenor), 1 trompa em Fá, 2 trompetes em si bemol, 2 trombones, eufônio, 1 tuba e para a percussão, caixa clara e grande caixa (bumbo). Todavia, por limitações orçamentárias, a contratação dos músicos não se confirmou e os arranjos tiveram de ser reproduzidos por gravações feitas em estúdio. As partituras foram, então, executadas por instrumentos virtuais (arquivos com amostras digitais do som dos instrumentos), cada parte executada e gravada em um DAW¹⁶. As gravações (fonogramas) foram denominadas mockups ou maquetes da instrumentação.

Assim, a primeira canção a ser ouvida, logo após a cena Uma Fruta Apodrecida, é La Marseillaise (na versão original, em francês), cantada pelos atores e por parte do público para ser repetida na cena Guerra Imperialista ou Guerra Civil?.

A marcha fúnebre VOCÊS QUE POR NÓS TOMBARAM foi cantada pelos trabalhadores presentes às exéquias dos mortos no massacre do Campo de Marte, São Petersburgo, em 1905. No espetáculo, os atores cantam no desfile de caixões da cena Campo de Marte.

As canções que se seguem são, respectivamente, A Marcha Secreta, acompanhada pela gravação da maquete, enquanto a Canção da Solidariedade é apresentada com acompanhamento de piano. Ao final e após a apresentação do hino A Internacional, uma última canção foi acrescida para a saída do público: O Amor, adaptada e musicada por Caetano Veloso a partir do poema homônimo de MAIAKOVSKI.

MÚSICA INCIDENTAL E MÚSICA ORIGINAL

A decisão de dar ênfase ao caráter documentário da encenação significou estabelecer o uso de música funcional para cenas com o uso de vídeos ou cenas com música sem canto. Nessa categoria, foi necessário criar música original para o espetáculo como material complementar e relacionado à categoria música-documento. Assim, a composição de música original foi prevista apenas para a cena Marcha dos Sovietes e para os vídeos das cenas Pele, Sangue e Ossos e A Era do Massacre.



“SOU POETA.
É JUSTAMENTE
POR ISSO QUE SOU
INTERESSANTE.
E SOBRE ISSO
ESCREVO”
MAIAKOVSKY

Vocês que por Nós Tombaram

Marcha Fúnebre

Anônimo
Arranjo para banda
e adaptação para português por Felipe Radicetti

Andante Moderato ♩ = 84

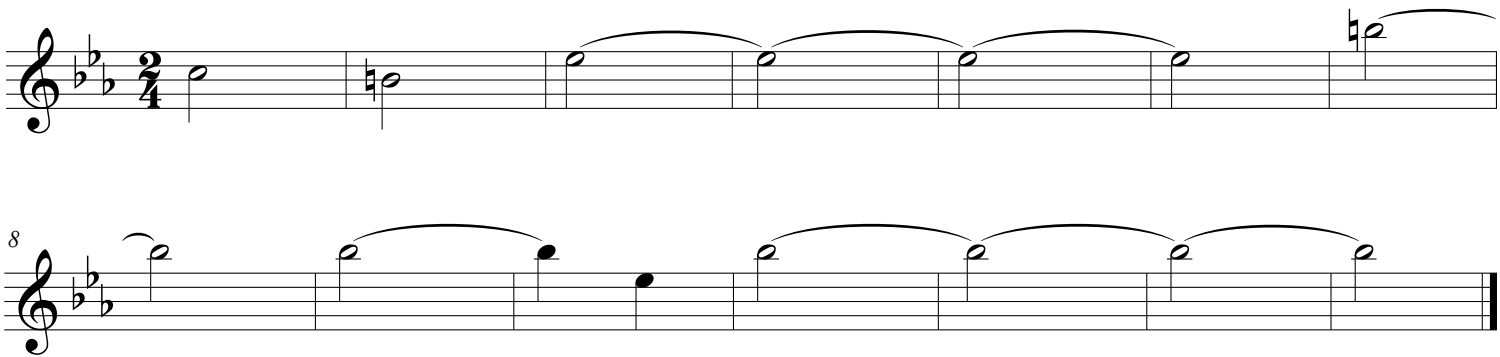
Coro misto	
Piccolo	
Clarinet in Bb 1	
Clarinet in Bb 2	
Clarinet in Bb 3	
Clarinet in Bb 4	
Alto Sax	
Tenor Sax	
Horn in F	
Trumpet in Bb 1	
Trumpet in Bb 2	
Trombone 1	
Trombone 2	
Euphonium	
Tuba	
Snare Drum	
Bass Drums	

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

A música para a Marcha dos Sovietes, com tempo total de 4':02", teve como a função principal de regulação do tempo cênico para a caminhada coletiva dos atores – em uma ação precisamente coreografada – e com a funcionalidade narrativa de enunciar os sentidos da cena propriamente dita: para tanto, usei, na instrumentação da orquestra, sons de marimbas de madeira e de vidro, cujos timbres produziram uma sonoridade que sugere a manipulação de peças de metal (o trabalho nas fábricas), enquanto que na seção final se ouvem (e se reconhecem) tambores étnicos que induzem os sentidos de energia, ação, africanidade e coletividade.

Para as cenas Pele, Sangue e Ossos e A Era do Massacre, ambas gravadas e acopladas a vídeos e, portanto, novamente operando como música funcional, compus uma única música orquestral (tema e variações) em duas versões com durações diferentes, apresentada, da mesma forma, com a gravação de uma maquete de orquestra sinfônica.

O tema principal se desenvolve em uma ambientação em que a ambiguidade tonal se estabelece já na introdução e finalmente na exposição do tema de corte binário, composto por dois membros de frase com 8 compassos cada (ilustrados nas duas linhas abaixo) em uma estratégia composicional que combinou o caráter rítmico e incisivo das frases de outros instrumentos da orquestração, o apoio da massa sonora da seção de trombones, trompas e de percussão para contraste com o tema de notas longas e enunciar os sentidos pretendidos, como instabilidade, perigo etc.



Tema para a cena Pele, Sangue e Ossos, apresentado em uníssono pelos 1ºs. violinos e 2ºs. violinos, e oitava abaixo pelas violas.

Para a cena Os Sovietes, preparei uma versão instrumental e rearranjada da canção Elogio da Aprendizagem (Lob des Lernens), de Hans Eisler, composta para a peça A Mãe (1931). Na gravação da maquete, o arranjo utiliza novamente, na instrumentação, as marimbas de madeira e de vidro e a elas acrescentei sons de trêmolos de balalaika (ambientação e citação de instrumento folclórico russo) e uma locução gravada com excertos do texto homônimo de Lênin.

AS PAISAGENS SONORAS

Além da Cena Zero, a cena Trincheiras utilizou uma elaborada paisagem sonora construída em estúdio e executada pelo sistema multicanal, usando amostras gravadas de tiros e explosões de armas da Primeira Guerra Mundial. Durante a pesquisa, acessei bibliotecas de arquivo digital disponíveis para venda na internet e o processo de sistematização permitiu a categorização funcional dos sons para a construção da paisagem sonora que ambientou a cena. O procedimento técnico foi fundamentado nas ferramentas de análise propostas por R. Murray Shafer¹⁷, criador do neologismo paisagem sonora.

Utilizamos diversas camadas para construir o som fundamental da guerra, pela seleção e montagem de gravações de sons contínuos ou de longa duração, como o espaço aberto do campo e o vozerio ininteligível de soldados nas trincheiras; em seguida, as marcas sonoras, como os sons de disparos de armas e constantes explosões de granadas distantes que constituíam uma textura pouco definida, mas perfeitamente identificáveis para a ambientação sonora do teatro de guerra.

Finalmente, foram adicionados os sons pertencentes à terceira categoria: os sinais, todos aqueles que se destacam por seu gesto de duração breve e forte intensidade, como os tiros que ricocheteiam próximos ao ouvinte, fortes explosões que sugerem a ocorrência em proximidade do público.

Novamente, a exemplo da Cena Zero, esses sinais foram dispostos em momentos precisos, previstos para comunicar aos atores a contagem do tempo decorrido nas cenas. Aqui também os atores seguiam de memória uma partitura cênica, posto que a sua estrutura foi ritmicamente sistematizada como música.

CODA

A consequência lógica do fascismo é a estetização da vida política. A essa violência feita às massas que o fascismo obriga a se ajoelhar no culto de um chefe, corresponde a violência sofrida por um aparato posto a serviço da produção de valores culturais.
Pierre Bourdieu¹⁸

Após este relato acerca do processo de trabalho sobre o som e a música para Dez Dias que Abalaram o Mundo, quero acrescentar que o produto desse processo refletiu a contribuição de todos os trabalhadores investidos neste processo coletivo de construção. No entanto, é preciso registrar o quanto contribui o tempo decorrido das parcerias iniciadas com a encenação de Bosnia, Bosnia em 1994. Permanecemos desde então impelidos ao trabalho, quanto mais sombrios os dias, persistentemente caminhando, compasso a compasso, na contracorrente do mercado de bens culturais.

Finalmente, haveria de registrar também a decisão de fazer deste espetáculo uma celebração em memória dos trabalhadores revolucionários que se levantaram na Rússia, em outubro de 1917.



A Internacional

Adaptação feita especialmente para o espetáculo teatral
"Os Dez Dias que Abalaram o Mundo" encenado pela
Cia. Ensaio Aberto durante o mês de outubro de 2017.

Música de Pierre de Geyter (1848-1932)
Letra de Eugène Pottier (1816-1887)
Versão portuguesa de Neno Vasco
Arr: Felipe Radicetti

Tempo de Marcha ♩ = 90

Coro misto

Piccolo

Clarinet in B♭ 1

Clarinet in B♭ 2

Clarinet in B♭ 3

Clarinet in B♭ 4

Alto Sax

Tenor Sax

Horn in F

Trumpet in B♭ 1

Trumpet in B♭ 2

Trombone 1

Trombone 2

Euphonium

Tuba

Pratos

Snare Drum

Bass Drums

REFERÊNCIAS

1 MAIAKOVSKI, V. O Amor. Trad. de Haroldo de Campos. In: CAMPOS, A; CAMPOS, H; SCHNAIDERMAN, B. (org. e trad.). Poesia Russa moderna. São Paulo, Perspectiva, 2001.

2 ALMEIDA, J. Crítica dialética em Theodor Adorno. Música e verdade nos anos vinte. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

3 Idem, ibidem, p. 292.

4 Idem, ibidem, p. 307.

5 Em música, o primeiro tempo de qualquer compasso é considerado como o tempo forte (onde se percebe o apoio, o acento). As partes fortes de tempo são as que coincidem com os tempos do compasso, em oposição às partes fracas, que recaem sobre a subdivisão dos tempos. N.A.

6 Processo técnico de montagem de fragmentos e equalização de intensidades ou volumes de diversos elementos ou camadas de som previamente gravados, fixados em uma nova gravação.

7 O sistema de som multicanal instalado permitia o deslocamento da fonte sonora de um alto-falante a outro, em um processo técnico denominado na música eletroacústica como espacialização sonora.

8 Lénin’s speech: The middle Peasants. Gravação recolhida pelo canal Bolchevism da plataforma YouTube. Disponível em: youtu.be/lzf3FRSbEUk.

9 WOODS, A. In: Shostakovich, a consciência musical da Revolução Russa. (online) In Defense of Marxism. Disponível em: <https://www.marxist.com/shostakovich-consciencia-musical-revolucao-russa.htm>. Acesso em 20 abr. 2020.

10 ALMEIDA, 2007, p. 101.

11 BRECHT, B. Estudos sobre teatro. Trad. de Fiamma Paes Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, p. 131.

12 BORNHEIM, G. A. Brecht, a estética do teatro. Rio de Janeiro. Graal, 1992, p. 300.

13 Idem, p. 300.

14 BENJAMIN, W. O que é teatro épico. in Obras Escolhidas. São Paulo. Brasiliense, 1987, v. 1, p. 78.

15 BASTOS, M.D. Cinema, música e política em A Ópera dos Três Vinténs e Kuhle Wampe. Significação, São Paulo, v. 45, n. 49, p. 39-55, jan-jun. 2018.

16 Digital Audio Workstation. Software de produção musical que, neste projeto, foi usado para registrar todos os instrumentos em canais independentes, armazenando todos os dados e parâmetros referentes às notas musicais no tempo decorrido e as executou disparando arquivos de som digitalizados correspondentes aos instrumentos programados na instrumentação.

17 SCHAFER, R. M. A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente - a paisagem sonora. São Paulo: Ed. Unesp, 2001.

18 No original: «La conséquence logique du fascisme c’est la esthétisation de la vie politique. À cette violence faite aux masses que le fascisme oblige à mettre genou à terre dans le culte d’un chef, correspond la violence subie par un appareillage mis au service de la production de valeurs culturelles». BORDIEU, Pierre. La Distinction. Critique sociale du jugement de gout. Paris : Les éditions de Minuit, 1979, p.51.



UTOPIA VENCENDO A DISTOPIA

Batman Zavareze

Para realizar a epopeia encenada de “10 Dias que Abalaram o Mundo”, tínhamos uma certeza: um teatro épico. Aliás, esta é a grande força da tajeória artística da Companhia Ensaio Aberto. Depois de vários trabalhos realizados com a companhia, certamente este era o convite mais espetacular.

1917 é reconhecido pela legenda do ano que abalou o mundo.

A Revolução Russa de outubro de 1917 foi a maior tentativa de transformação social já empreendida na história da humanidade. A proliferação de ideias progressistas, a participação das mulheres, a formação de novos partidos políticos, as lutas dos trabalhadores, a derrubada do poder da aristocracia russa e a construção pelos operários de uma nova sociedade surgiram em meio a uma devastadora grande Guerra Mundial.

E o contraponto dessas radicais mudanças com muito sangue derramado era uma surpreendente revolução de experimentalismos nas artes visuais, no cinema e no teatro.

Este cenário era o real confronto entre a Distopia e a Utopia.

Em resumo, minha participação neste projeto com as criações audiovisuais e as proposições narrativas por meio das telas cenográficas eram um desafio ambicioso com inspirações libertárias. Estávamos diante de uma cena onde o teatro, que atravessou guerras, ditaduras, revoluções e pandemias, resistiu a tudo e a todos, oferecendo-nos um mergulho no inimaginável. A edificação de um sonho, e essa era a primeira mensagem quando fui convidado para ingressar na equipe de criação.

1º ATO

Marcamos um encontro com o diretor Luiz Fernando Lobo e sua equipe no lindo armazém da zona portuária, uma construção ainda preservada originalmente como foi concebida nos primeiros anos do século XX. O enorme armazém vazio de três mil e quinhentos metros quadrados percorrido no silêncio profundo parecia ecoar gritos dos textos que iríamos debater nas próximas horas. Foram densas leituras de documentos históricos e contextualizações do tempo, do espaço e das projeções que poderíamos construir nesse espaço físico.

2º ATO

Num segundo encontro, fui convidado a conhecer um dos maiores cenógrafos que atuam no Brasil, J.C. Serroni, na verdade um artista gigante multifacetado que já era uma grande honra estar ao seu lado, imaginem compartilhar ideias. Ao entrar no contêiner onde estava nossa sala de reunião, vi uma maquete com uma ocupação total do armazém. Era ousado o que estava proposto. Era mágico escutar Serroni explicando cada detalhe grandioso com tanta simplicidade. Vendo aquela audaciosa proposta, muito impressionado pela réplica construída, eu perguntei: Mas qual elenco vai ocupar esse espaço físico colossal? Sem respirar, Luiz Fernando Lobo respondeu: o público.

3º ATO

Começo a receber as composições sinfônicas de Felipe Radicetti. Ouço a trilha sonora e visualizo um grande público em perspectiva ascendente dentro de um cartaz russo de Alexander Rodchenko. Começo a experimentar os tempos audiovisuais desta montagem. A partir deste momento, mergulhei em estudos, manifestos e inspirações das majestosas cenas de Serguei Eisenstein junto ao olhar-máquina, o cine-olho de Dziga Vertov. Foram dois olhares rigorosos da vanguarda russa que conduziram meu caminhar até o final. João Oliveira, editor do material, foi eleito para operar as cenas ao vivo, como um cinema aberto.

4º ATO

Avançando nas edições, nas cenas e nas pontuações narrativas, surge sempre a pergunta – como apresentar experiências de cinema numa dramaturgia teatral? Chegamos coletivamente ao consenso que as telas pontuariam as passagens de tempo, ajudariam a conduzir o público para as próximas cenas, abririam caminhos nos novos espaços conquistados do armazém e dialogariam para momentos de pausa. Alguns momentos o teatro viraria cinema. Sem palco. Os atores pulando da tela, uma experiência tridimensional, compondo um quadro entre o real e o virtual num mesmo momento. Um cinema ampliado e extrapolado. Foi definido que as três telas seriam enormes, 11 x 8 metros, translúcidas, dividindo o armazém em módulos. Elas cairiam com leveza, como uma pluma. Estávamos estabelecendo aqui um dialogo cênico, o jogo lúdico da contação de histórias. Começava a magia da encenação.

ENTREATO

Entre o pensar, o realizar e ver pronto, em algum momento existe um lapso. Um hiato de insegurança, ansiedade ou mesmo uma tremenda vontade de ver a criação testada. Aqui começa a reta final, onde a maquete vira realidade, onde os exaustivos ensaios garantirão que aquela contribuição cinematográfica iria nos levar para um outro tempo-espaço. Iniciamos os primeiros testes com potentes projetores a laser que se moviam ao longo do espetáculo em trilhos suspensos, numa adaptação “de soluções cubanas”, onde a necessidade gera uma profunda onda criativa.

CATARSE FINAL

Aqui começa a experiência, a estreia. Ao abrir os portões para um público de 1.000 pessoas que se surpreendiam, estranhavam, interagiam, cantavam, gritavam e como me



havia sido sinalizado meses atrás, era parte do elenco. O público era o povo na encenação. Eles iam avançando, tomando o poder, cena a cena. Os espectadores se movimentavam como um grande balé mergulhados no século passado, inseridos num contexto político e temporal conduzido por 25 atores que atuavam em enormes alegorias maquinadas como uma grande ópera popular, um carnaval revolucionário, uma página da história que nunca chega aos livros de nossas escolas. Uma aula épica de Utopia.

CONCLUSÃO

Fico com o lema do renomado poeta e multiartista russo Vladimir Maiakóvski: “Sem forma revolucionária, não há arte revolucionária.”

Direto do Amor, Ressuscita-me. Sempre.





ILUMINAÇÃO, NARRAÇÃO, LINHAS DE FORÇA.

Cesar de Ramires



Acompanho o trabalho da Companhia Ensaio Aberto desde a primeira montagem da Missa dos Quilombos, em 2001, e tenho o privilégio de trabalhar com ela desde 2010. Neste período estreamos vinte e um espetáculos, alguns remontagens de sucesso da Companhia e outros primeira montagem. Todos variavam muito na sua encenação, sendo palco italiano, arena, semiarena, cabaré com mesas e o espetáculo se desenvolvendo no entorno...

Quando o diretor artístico da Companhia, Luiz Fernando Lobo, compartilhou a ideia de montar o Dez Dias que Abalaram o Mundo, devido à magnitude do tema e às referências históricas, gostaria de utilizar o espaço todo do Armazém 6, cerca de 3.500m². Após algumas reuniões de produção, J.C. Serroni nos apresentou a maquete para a cenografia do espetáculo que abrangia todo o Armazém 6 entre hall de entrada, área cênica e coxia de fundo. Enfim, todo o Armazém era parte da cenografia. Sugerimos que o artigo de J.C. Serroni “Ruas, Fábricas e Armazéns. Espaços da Utopia” seja lido antes deste para uma melhor compreensão das resoluções narrativas adotadas por este iluminador em comum acordo com o diretor.

Era um espetáculo de teatro com aspectos que remetiam à iluminação de grandes eventos e à necessidade de enorme agilidade para a sua montagem. Mas como uma companhia de teatro teria orçamento para fazer um espetáculo deste porte? Uma das maiores dificuldades para o projeto de iluminação era adequar a necessidade artística ao orçamento, pois seria muito mais fácil ir quantificando equipamentos e, no final, teríamos uma quantidade absurda de refletores e uma demanda ainda maior de consumo de energia, o que demandaria um gerador, que não estaria dentro do orçamento. Quando fazemos um projeto para teatro, desde sempre sabemos que teremos que fazer mais com menos mas, desta vez, Luiz Fernando Lobo resolveu extrapolar esta fórmula.

Convidei o mestre da iluminação Jorginho de Carvalho para estar comigo neste projeto. A sua participação como consultor trouxe, além de seu conhecimento e experiência, confiança para vencermos o desafio desta criação de luz, oportunidade rara e estimulante para qualquer profissional de iluminação.

Em todo trabalho de criação, reflito inicialmente sobre como iluminar a cenografia e os possíveis espaços no palco onde acontecerá a encenação. Neste caso, o espetáculo se desenvolveria por quase todo o Armazém. Após estudar a maquete com o diretor, elaboramos um primeiro traço. Normalmente, começo um projeto de luz pelo que está mais evidente a ser iluminado na cenografia e, em seguida, elaboro os primeiros estudos tendo como base a planta baixa do espaço com a implantação do cenário. Desta forma, acrescento os refletores imaginando o correto posicionamento para conseguir a melhor luz possível. Isto leva em conta o fato de que a luz é um dos mais importantes narradores de qualquer espetáculo, pois convoca os olhares para o ponto que ela destaca, como já demonstraram e teorizaram os expressionistas alemães. Do ponto de vista do diretor, nossa luz como narração precisa sempre realçar e destacar os espaços vazios, impedindo sempre a concentração de luz em um ponto da cena. Impedindo, assim, a criação de um centro ou, como gosta de dizer Luiz Fernando Lobo, “impedindo o close”. Toda cena, dessa forma, deve ter a sua contradição realçada pelas linhas de força que a encenação propõe e que a luz pode/deve realçar. Muitas vezes, o que se diz de principal pode estar completamente no escuro. Como destaca Giorgio Strehler, um mestre na iluminação e mestre para Luiz Fernando, quanto mais colocamos os atores no escuro, mais realçamos o que eles dizem. Uma visão dialética contrária ao senso comum da cena e absolutamente contrária aos princípios dramáticos. Aqui estamos no reino do épico.

Para iluminar as colunas do Armazém, precisávamos de 72 refletores e pensamos em várias alternativas que tivessem um baixo custo de locação e de consumo de energia, e decidimos utilizar a Par 300 # 2*, que atendia aos requisitos propostos.

Após a definição de que teríamos pouca cor no espetáculo, trabalhamos basicamente com o branco e sua variação de temperatura e decidimos utilizar somente refletores convencionais com lâmpadas Halógenas*, o que foi um grande acerto.

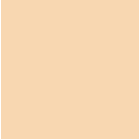
Na minha trajetória de iluminador da Companhia Ensaio Aberto, aprendi muito com Luiz Fernando Lobo. Sempre tivemos conversas muito produtivas sobre conceitos de iluminação e um dos nossos embates é a sua preferência por refletores de contraluz e contrário à utilização da luz de frente ou geral. Com o passar do tempo, conseguimos chegar a um equilíbrio, mas, certamente, a iluminação em contraluz é sempre uma das características principais da sua encenação, que, sem dúvida, traz um volume e unidade para a cena de forma extraordinária nos espetáculos da Companhia. No 10 dias, por ser um espetáculo itinerante, na grande rua, o contraluz viraria luz de frente dependendo de como a cena fosse desenvolvida. Para resolver e aproveitar esta questão, utilizamos um lado com 36 Par 64 # 5* com a gelatina Rosco AZ 64* divididos em conjuntos de 6 refletores espalhados pelas tesouras do teto (esta era a visão principal, pois se encontrava em contraluz a visão de chegada do público), para o contraplano, tínhamos 16 Par 64 # 5 em conjuntos de 4 lâmpadas e, para esquentar um pouco, utilizamos ½* de CTO* por meio da gelatina Lee* 205.

A questão da contraluz virar frente e da frente virar contraluz permeava todo o projeto, pois o público estaria espalhado por todo o espaço. Para resolver este desafio, o diretor utilizou o elenco para direcionar o olhar do público ao ângulo que mais interessava.

Devido ao cronograma apertado de ensaios, teríamos somente 4 dias para fazer a montagem, afinação e pré-programação da luz. Além de pensar na melhor forma de iluminar o espetáculo, era necessário elaborar um projeto que fosse de execução viável nesse curto espaço de tempo. A adversidade, quando encarada como um desafio a ser superado, por vezes, traz soluções muito interessantes. Para facilitar a montagem, os refletores foram dispostos em sua grande maioria ao longo do Armazém nas laterais das 3 naves, onde temos grandes trilhos de trem, por onde os Riggers* poderiam caminhar e pendurar os refletores com maior agilidade. Desta maneira, boa parte da iluminação ficou com refletores que cruzavam o espaço até atingir a cena. A necessidade e a posição do diretor contra a simetria na luz nos levou a uma iluminação com uma linguagem assimétrica que dava volume com claro, escuro e sombras muito apropriadas.

Os praticáveis Appia, por serem grandes volumes, necessitavam de grandes volumes de massa de luz, como nos desenhos do próprio Appia. Quanto mais essas massas de luz realçassem o volume dos praticáveis, melhor. Por isso abusamos das massas de contraluz e das massas de luzes laterais, com quase nenhuma luz de frente ou mesmo nenhuma luz de frente. Para iluminar os atores nos praticáveis, decidimos utilizar Elipsoidais* que estavam pendurados nas paredes laterais do Armazém a cerca de 3m do chão para que a luz passasse por cima do público chegando a seu propósito principal, que era iluminar os atores nos praticáveis na grande rua da nave central. Desta forma, os Elipsoidais estariam a cerca de 11m da grande rua e, por isso, decidimos utilizar Elipsoidais de 19º/750W*. Mesmo tentando economizar, foram necessários 36 refletores Elipsoidais para executar esta tarefa. Estes refletores foram utilizados na cena “À Beira do Abismo”, onde a cenografia, somada à projeção e à iluminação, propiciou um dos momentos mais bonitos do espetáculo. Como efeito colateral, a projeção da sombra dos atores nas paredes, para alguns espectadores, causou um grande impacto.

Outra possibilidade de iluminação eram os refletores dispostos no chão. Um belo recurso, mas tínhamos duas preocupações: uma era queimar o público, pois alguém poderia encostar num refletor, a outra era que o público poderia causar sombra se parasse em frente aos refletores. Para resolver estas questões,



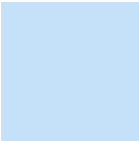
Half CTO
205



Full CTO
204



Supergel #21:
Âmbar Dourado
(Golden Amber)



Full CTB
201



Supergel #64:
Azul Aço Claro
(Light Steel Blue)



Supergel #67:
Azul Céu Claro
(Light Sky Blue)



Supergel #65:
Azul Luz Do Dia
(Daylight Blue)



Supergel #74:
Azul Noite
(Night Blue)



Dark Lavender
180

decidimos utilizar refletores rentes às paredes e sendo utilizados em cenas específicas onde conseguíamos prever onde o público estaria posicionado, sempre ajudado pelo elenco, que direcionava o público conforme o interesse da direção. Nestes refletores tivemos a licença poética de utilizar cores mais vibrantes com roscos AB 21* nas cenas das máquinas de fábrica ou um roscos AZ 74* (mais profundo) em outros momentos, assim como para iluminar as paredes de tijolinhos, dando uma profundidade para as cenas.

A trajetória de vários espetáculos em formatos diferentes serviu como uma preparação para o 10 Dias, o vetor principal para este trabalho era confiança, porque, devido a sua magnitude, não teríamos o tempo de ensaios a que estávamos acostumados. Para quem não conhece o processo de criação da Companhia Ensaio Aberto, vale uma pequena explicação. Em todos os espetáculos, os ensaios começam com os figurinos e cenografia praticamente prontos e cerca de 70% a 80% da iluminação montada e afinada. Isto facilita muito o processo de criação e o resultado, normalmente, é sempre muito bom, pois o roteiro de luz vai sendo elaborado durante os ensaios. Para o 10 Dias, por razões administrativas, seria impossível fechar o espaço para os ensaios. Desta forma, decidimos ensaiar no anexo com cerca de 40% do espaço cênico que utilizaríamos no espetáculo. Como o Anexo tem a mesma estrutura de arquitetura do Armazém 6, na cenografia conseguiríamos ter uma ideia bem próxima do resultado final, pois a parte móvel da cenografia (praticáveis) estava montada desde o primeiro ensaio.

Durante os ensaios no Anexo, conseguimos testar o que havíamos proposto no projeto e ver o que funcionava ou não e o que deveríamos modificar ou acrescentar ao projeto. Nos ensaios elaboramos um primeiro roteiro de gravação de luz que agilizou a transposição da luz para o Armazém 6. Como já falamos, este trabalho precisava ter agilidade comparável às montagens dos grandes eventos e teríamos somente quatro dias para montar e afinar a iluminação. Como o Armazém não é um teatro, tivemos que preparar toda a infraestrutura de fiação e *dimmers**. Para isso decidimos espalhar nas quatro extremidades da encenação *rack systems**, sendo 2 com 48 canais de *dimmers* e 2 com 36 canais de *dimmers*. Desta forma, economizamos fiação, pois fazíamos o caminho mais curto até o *rack** mais próximo.

Com tudo pronto, tivemos mais cinco ensaios para adaptar a encenação e elaborar as cenas que foram impossíveis de ensaiar no Anexo. Neste processo nós corríamos juntos, elaborando o roteiro de luz e programando as cenas com a maior agilidade possível.

Neste espetáculo, a proposta inicial da iluminação apresentou bom resultado, mas derivações da proposta levaram a situações que não tínhamos imaginado num primeiro momento e que resultaram em luzes muito interessantes dentro do conceito proposto pela direção. Fazer luz para um espetáculo é utilizar o nosso conhecimento técnico para propor um primeiro traço e estar disponível para receber as influências da direção, atores, cenografia, projeção, figurino e dos deuses do teatro, que nos ajudam sempre, começando por Têspis.



Supergel #64:
Azul Aço Claro
(Light Steel Blue)



Half CTO

205

Full CTO

204

Supergel #21:

Âmbar Dourado

(Golden Amber)

Supergel #64:

Azul Aço Claro

(Light Steel Blue)

Supergel #74:

Azul Noite

(Night Blue)

PEQUENO GLOSSÁRIO TÉCNICO

Lâmpada Par - PAR (***Parabolic Aluminized Reflector***) – sigla que se refere a Refletor Parabólico “Aluminizado”. O instrumento recebe essa denominação a partir de características técnicas da lâmpada, que inclui refletor parabólico, filamento e “lente”. As lâmpadas PAR fazem parte de uma família de lâmpadas que são denominadas de acordo com a circunferência das mesmas. A saber: Par 20, Par 30, Par 38, Par 56, Par 64.

Lâmpada Halógena – tipo de lâmpada incandescente. Ela tem um filamento de tungstênio como uma lâmpada incandescente comum que pode ser usada em casa, mas o bulbo é preenchido com gás halógeno, geralmente bromo ou iodo. Isto propicia lâmpadas de melhor performance e potência com a possibilidade de terem atenuadas a sua intensidade por meio de *dimmers*.

Par 300 #2 – lâmpada Par 56 de 300W de potência e ângulo de abertura de fecho (foco) 2. Como o fecho das lâmpadas Par é ovalado, isto equivale a um foco entre 14°/26°.

Par 64 #5 – lâmpada Par 64 de 1.000W de potência e ângulo de abertura de fecho 5. Isto equivale a um foco entre 21°/44°.

Gelatina – folha plástica colorida utilizada para alterar a temperatura de determinada fonte de luz. Afixada sobre refletores ou sobre janelas, seu nome derivou-se de um material confeccionado com gelatina, utilizado em teatros nos tempos antigos, quando não havia ainda o material plástico. Principais fabricantes da gelatina utilizada no Brasil:

- **Rosco** – empresa multinacional com sede nos EUA.

- **Lee** – empresa multinacional com sede no Reino Unido.

Rosco AZ 64 - Supergel #64: Azul-Aço-Claro (*Light Steel Blue*) – útil para efeitos de luar realístico e iluminação em geral. (Transparência = 26%).

Rosco AB 21 - Supergel #21: Âmbar-Dourado (*Golden Amber*) – útil como luz âmbar de cicloramas e efeitos de entardecer. (Transparência = 43%).

Rosco AZ 74 - Supergel #74: Azul-Noite (*Night Blue*) – um azul mais saturado e é muito usado para céu noturno e em efeitos especiais. (Transparência = 4%).

CTO (*Full Color temperature of Orange/âmbar*) – gelatinas (filtros) usadas quando a filmagem ocorre em ambientes internos a 3200°K, havendo janelas ou entradas de luz do dia (6500°K), que requerem a conversão para 3200°K. Estas gelatinas foram criadas inicialmente para a câmera, mas aos poucos elas chegaram ao teatro, pois possibilitam um tom palha ou âmbar claro muito interessante.

Lee 205 – meio CTO. Converte a luz do dia (6.500°K) em luz de tungstênio (3800°K).

Riggers – técnicos com especialização para trabalhos em altura, tipo alpinistas. No nosso caso, são técnicos de iluminação cênica com esta especialização.

Elipsoidais – equipamento cujo foco é bem definido, proporcionando luz dura. Utilizado geralmente para projeção e recortes de imagens no fundo de estúdios e para efeitos no teatro. Alguns teatros também os utilizam para gerais de frente. As projeções são feitas por meio de gobos de aço, duralumínio ou gobos de vidro dicróico refratário com imagens e efeitos. Para abertura focal, o equipamento possui uma íris mecânica, para os recortes, jogos de facas e, para projeções, os porta-gobos que podem ser unitários e estáticos ou duplos e rotativos, que servem para criação de efeitos dinâmicos. São encontrados nos mais diversos tipos de abertura focal e regulação, e nas mais diversas potências. Alguns possuem uma lente de grau fixo, outra variável. O refletor Elipsoidal mais utilizado no Brasil tem ângulo de abertura de foco fixo e, quanto menor o grau, menor será o tamanho do foco. Normalmente, utilizamos elipsoidais com graus de 5°, 10°, 14°, 19°, 26°, 36°e 50°.

Dimmers – o *dimmer*, também conhecido como variador de luminosidade, é um dispositivo que permite regular a intensidade do brilho da iluminação. No teatro utilizamos *dimmers* profissionais que conseguem dimerizar (variar a luminosidade ou intensidade) refletores com lâmpadas de até 10.000W por canal. No entanto os *dimmers* mais utilizados no Brasil possuem capacidade de dimerizar até 4.000W por canal.

Rack System – conjunto de módulos de potência (*dimmers*) que são montados em um *rack* (armário com prateleiras) preparado para ser transportado com facilidade, por isso possuem rodízios na sua base.

Paleta de cores – gelatinas que foram utilizadas no 10 Dias: Rosco – R 64, R 67, R 65, R 74, R 21 | Lee – L 201, L 204, L 205, L 180.

Sites para pesquisa da paleta de cores: roscobrasil.com.br/supergel | www.leefilters.com/lighting/colour-list.html



Full CTO
204



Supergel #21:
Âmbar Dourado
(Golden Amber)



Supergel #74:
Azul Noite
(Night Blue)

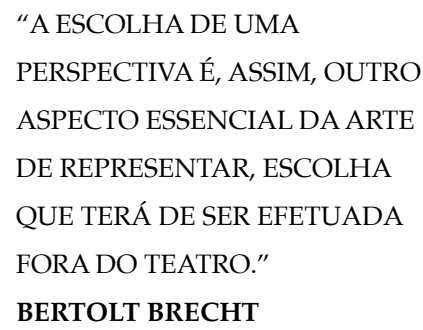
No Color
3200K



**DA PLANTA BAIXA AO ALTO DO PRATICÁVEL.
AS REGRAS QUE DESCOBRIMOS JUNTOS.**

Natália Gadiolli





Recorre-se muitas vezes à dramaturgia, aos textos escritos, às notas, numa busca pelas reminiscências de um espetáculo. Mas, em se tratando de um processo criativo da Companhia Ensaio Aberto, como atriz, o primeiro arquivo a vasculhar, o primeiro documento de que parto é o meu mapa de cena, ou melhor, os mapas das cenas. Ferramenta fundamental do nosso trabalho. Fundamental para o processo. Fundamental para a memória.

Numa planta baixa feita à mão, está a sinopse visual de todo o espetáculo, cena por cena, as transições, os movimentos, os praticáveis, os objetos – vocês, leitores, vão se deparar com alguns mapas por aí... e, numa leitura de cada mapa, de cada parte dessa cartografia do espetáculo, saltam aos olhos a ciência e o estudo desenvolvido pelo coletivo ao longo do tempo. Ainda que cada ator/atriz confeccione o seu mapa, essa também é uma ferramenta coletiva, é um instrumento do processo criativo, ao mesmo tempo em que é um material de estudo individual, é uma bússola para a construção coletiva. Teatro materialista. Do espaço para os mapas. Dos mapas para o espaço. Estão ali, nos mapas, as hipóteses experimentadas pelo grupo. As regras que descobrimos juntos, testando nossas hipóteses individuais no espaço, nas entradas e saídas dos praticáveis, na formação de uma foto coletiva, na construção das silhuetas, no uso de um objeto, na sugestão de um gesto.

[illegible]

Como na Revolução em que a narrativa se constrói no dia a dia, os ensaios para os atores são imprevisíveis. Devemos estar prontos para o jogo, chegar ao espaço de trabalho e cumprir nosso ritual de preparação coletiva em silêncio. Desde a entrada no espaço previamente preparado com luz, som, incensos, abrindo todos os sentidos, especialmente a escuta. Entrar no camarim e trocar de roupa. Deixar tudo o que ainda era resquício do cotidiano ali. Com o corpo em silêncio, temos um momento individual de preparação em que podemos estudar alguma coisa na mesa ou experimentar o espaço de ensaio, descobrir suas regras para, depois da preparação corporal, já com o figurino, estarmos prontos para o jogo que será estabelecido coletivamente. Estar no espaço é estar em cena. Estamos em trabalho o tempo todo.

Trabalhamos com os materiais que estão à nossa disposição. Partimos de provocações, de algumas orientações, de gestos e sinais do diretor. Partimos do espaço, de suas linhas de força, suas diagonais, não vamos para onde queremos, vamos para onde o espaço precisa. Partimos do outro, da relação que se estabelece entre os corpos nesse espaço e o que essa relação narra. Partimos de fotografias simples. Narramos, primeiro, na imobilidade. Antes de propor um movimento, propomos uma imagem. Para erguer as grandes construções. Partimos do detalhe, do menor elemento, de um recorte claro e preciso. Um gesto. Princípio da montagem. Fundamento do teatro épico. Cada fotografia coletiva neste livro é a justaposição das várias fotografias individuais. Sem a fotografia, não se compreende o século XX. Matthias Langhoff. Tomei nota. Partimos da fotografia, mas também da luz, da música, dos objetos, dos figurinos, da cenografia, das projeções, do texto. Partimos dos materiais do teatro. Os materiais narram. Na luta contra os materiais, os atores dão acesso objetivo, acesso concreto aos espectadores. Teatro materialista.

Quero fazer um recorte sobre uma parte muito especial do processo. O trabalho com as máquinas fabris. Para os 10 Dias que Abalaram o Mundo, aprendemos a usar policorte, esmeril, solda e até maçarico – as máquinas que eram uma novidade para quase todos daquele coletivo, eram acervo da Companhia Ensaio Aberto, memória viva de outro espetáculo histórico do grupo, *Missa dos Quilombos*. Havia alguns atores familiarizados com elas. Mas como a maioria não era, recebemos um instrutor, um operário, que esteve conosco por alguns dias de ensaio. Nós nos paramos com os Equipamentos de Proteção Individual (EPIs) necessários para cada atividade. Conhecemos cada máquina, suas características, suas funções, os objetos e cuidados necessários para operar cada uma delas. Todos os atores puderam experimentar o ofício que os interessava “aprender”. Mas somente alguns realizaram essas atividades em cena – Os Soviéticos, a primeira cena da segunda parte do espetáculo, após o intervalo. Os demais atores faziam a proteção do espaço para que o público permanecesse a uma distância de segurança das máquinas. Era um pequeno momento da peça. Mas era um dos pontos altos do espetáculo. Certamente uma das imagens mais marcadas na retina dos espectadores. O público se locomovia em massa em direção às máquinas em trabalho e se colocava diante do ruído e das faíscas produzidos quando as máquinas eram ligadas. Era uma imagem realmente atraente, uma imagem bela, mas nada romantizada, pelo contrário. Um jogo de luz e sombra que evidenciava as paredes de tijolo e as estruturas de ferro de um armazém centenário, como aquela história de luta, um armazém que conta também a história da classe trabalhadora brasileira. Um lampejo em que se encontravam o agora e o outrora. Um recorte do real. Um acesso a uma parte da realidade operária do chão de fábrica. A classe trabalhadora em cena em sua máxima potência. A ascensão do proletariado à cena histórica, já dizia Brecht, o principal pressuposto do teatro épico.

Vinte e cinco atores, vinte e cinco colecionadores de um saber coletivo, forjado ao longo de meses de estudo, de trabalho no tempo. Um processo intenso de mesa, de leitura coletiva de materiais teóricos, documentais, dramáticos, de imagens históricas, de referências filmográficas, de socialização de conhecimento, de imersão nos resíduos da história da Revolução Russa contada por nossos companheiros de luta. Nosso acerto de contas com a nossa herança intelectual e teatral.

O coletivo já estudava junto regularmente desde março de 2017, quando cheguei à Companhia Ensaio Aberto para acompanhar o estudo como ouvinte, como espectadora interessada no processo, mas, principalmente como atriz e futura teórica do teatro, interessada em fazer parte do coletivo. O elenco havia se formado após Oficina de Seleção de Atores – a principal forma de fazer parte do grupo. Eu cheguei à

mesa de estudos e a discussão era sobre a participação fundamental das mulheres operárias, tecelãs do bairro de Vyborg (bairro operário de Petrogrado): a greve das tecelãs que não aguentavam mais a guerra e a fome, que não tinham mais o que perder, foi o estopim da Revolução de Fevereiro, marco da Revolução Russa. A História da Revolução Russa, de Leon Trotsky, capítulo 7: “Cinco dias (23 - 27 de fevereiro de 1917)”. Um capítulo da história pouco lembrado ou pouco enfatizado. As mulheres como protagonistas de um dos eventos mais importantes da maior conquista da classe trabalhadora.

A leitura de Trotsky foi basilar na formação dos atores para contar a revolução porque não trata apenas de um registro dos fatos, ainda que seja uma fonte documental legítima, mas, principalmente, de uma perspectiva sociológica e política, o testemunho já distanciado de uma liderança de papel determinante no processo histórico. Para contar os 10 Dias que Abalaram o Mundo, a partir do livro do jornalista John Reed, era preciso conhecer a fundo os pressupostos sociais, econômicos, políticos. Trotsky foi nosso guia, tanto para o estudo quanto para grande parte da dramaturgia, que é uma montagem de fragmentos do livro de Trotsky em diálogo com Lênin, Marx, Engels, Piscator e o próprio Reed, entre outros intelectuais, mas também com depoimentos de anônimos e anônimas que escreveram essa história nas fábricas, nas ruas, nas trincheiras, nas casernas, no curso dos acontecimentos.

Assim, construímos o argumento do coletivo, num dos processos de estudo mais sólidos na trajetória da Companhia Ensaio Aberto, palavras dos fundadores. Mas foi mais do que isso. É certo, foi um trabalho de formação intelectual de atores e atrizes – dos mais variados níveis de experiência e contato com aquele tipo de estudo, com aqueles materiais. Formou-se um coletivo apto a contar a Revolução Russa de 1917, no ano de seu centenário, mas também um trabalho de formação política. Não como uma peculiaridade desse espetáculo, mas como potencialidade, do ensaio ao encontro com o público. Passando por todos os percalços desse caminho, que algumas vezes nos colocaram na berlinda, mas não derrubaram o coletivo. Percalços, especialmente, de ordem financeira. Tínhamos um gigante para erguer, um gigante em termos artísticos, um gigante em termos de produção. Um espetáculo caro. Começamos o processo de estudo sem cachê. Tínhamos cachê previsto para os dois meses de ensaio e os dois meses de temporada. Não tínhamos todo o dinheiro necessário quando começamos. O que tinha ia sendo descontingenciado pela produção à medida do necessário. Mas chegamos a um momento de impasse. Parte do que estava previsto para entrar não entraria. Tínhamos promessas, não tínhamos garantias. A questão econômica se tornou política, abrimos o problema para a sociedade e para possíveis parceiros. Um ensaio público. Um ato político. Precisávamos tomar uma decisão difícil.

À noite nos reunimos e decidimos continuar.

Não podíamos mais parar. (fevereiro: 5 dias?)

Tivemos essa oportunidade, como atores do espetáculo, como atores políticos, de tomar decisões juntamente com a equipe de produção. Sabíamos do risco financeiro, mas não podíamos mais recuar. Sabíamos, acima de tudo, da relevância histórica do que fazíamos e assumimos coletivamente esse compromisso, em assembleia. Honramos nosso compromisso. Numa de minhas anotações, sem fonte, encontrei a seguinte: a véspera da vitória não existe, o que existe é o dia seguinte. Realizamos 11 apresentações das 27 previstas. Contamos a Revolução Russa com mais de 10 mil pessoas.

Um teatro de multidão.

Erwin Piscator, um dos precursores do épico, chegou a falar de um teatro de massas, um grande teatro político que evocasse a História. Essa é certamente uma das principais especificidades deste espetáculo: um teatro de massas. Uma assembleia de pessoas interessadas. Uma multidão de anônimos que contaria aquela história conosco. A verdadeira aventura ainda estava por começar. Depois de um longo período de estudo e cerca de dois meses e meio de ensaio – ensaios diários, das 16h às 23h, com uma folga na semana –, o gigante que

nós criamos iria ao encontro do público.

Um espetáculo itinerante para mil pessoas num espaço fechado, era – e ainda é – algo de muito novo. Não apenas para a Companhia Ensaio Aberto e seus atores. Refletimos sobre isso, desconhecemos uma produção artística dessa dimensão em nível nacional.

Nós tínhamos muitas funções como atores. Éramos os narradores. Mas éramos também parte daquela multidão. Mais do que em qualquer espetáculo, nós tínhamos que descobrir as regras do jogo jogando. Antes mesmo do espetáculo começar, nos dividíamos segundo os trabalhos a serem realizados. Alguns atores recebiam o público; outros – como eu – estavam em seus marcos, estrategicamente, indicando ao público com os corpos onde eles deveriam estar; outros, ainda, protegiam os espaços onde o público não deveria ir. Ao longo da peça tínhamos uma função de engrenagem, de criar e recriar o espaço cênico, movendo enormes praticáveis pelo Armazém 6, levando o público de um lado a outro, nenhuma chance de passividade ou seriam literalmente atropelados.



Não havia a menor possibilidade de os atores não jogarem no presente. Tudo com muita precisão. A precisão dos ensaios acrescida da concretude do encontro presencial. Assim, cada movimentação no espaço, cada transição cênica, cada mudança de luz, cada projeção nas telas, multiplicava os pontos de vista, desorientava o público, que precisava escolher para onde olhar, o que ver e, principalmente, para onde ir. Espectador editor. O quarto criador!

Descobrir a lógica de cada praticável foi um desafio à parte. Eram palcos móveis, de grande dimensão, que dividíamos em três grupos: as três Trincheiras, que tinham uma função bastante específica, usadas especialmente em cenas que remetiam à guerra e tinham uma estrutura formal muito semelhante; os dois Narradores, que eram praticáveis mais altos e estreitos, com uma estrutura vazada, construtivista, eram referências aos palanques usados pelos oradores nas ruas, em assembleias, no meio das multidões, que víamos em imagens do período da revolução; os três Appias, que assim batizamos devido a suas formas volumétricas, com planos, rampas e escadas que remetiam às formas tridimensionais do cenógrafo e encenador Adolphe Appia, no início do século XX.

Os Appias eram os praticáveis que mais se transformavam e mais transformavam a configuração do espaço, cada um de seus quatro

lados criava uma nova possibilidade de uso, eram trabalhados individualmente nas cenas ou, agrupados, criavam novas espacialidades e imagens, linhas de força e pontos de tensão no espaço que, explorados e ocupados pelos atores, ajudavam a contar a história. Era uma infinidade de possibilidades. E o nosso trabalho era entender cada um desses gigantes, suas funções, seus usos, como manuseá-los, como movê-los, como subir e descer em suas estruturas, como narrar, sem perder a tensão dialética entre técnica e estética.

Escalamos alturas perigosas (às vezes, literalmente) e, em momento algum, devíamos olhar em volta a fim de não sentir vertigem, reservando para o fim toda a majestade do panorama que o espetáculo completo ofereceu e que só descobrimos na estreia. Este gigante foi montado degrau por degrau. Como um quebra-cabeça, encaixamos as peças finais apenas na estreia. E descobrimos que não eram peças finais. Porque o espetáculo nunca ficou pronto. Porque nunca deixou de se transformar.

Uma narrativa em coro. Coro operário. Coro de anônimos. O teatro épico supera a lógica do indivíduo, da dimensão privada, está mais interessado no complexo das relações sociais, dos temas de dimensão pública, política.



“A ARTE, A REAL,
TEM QUE ESTAR À ALTURA
DA REALIDADE”.
(MINHA PROFISSÃO. ERWIN PISCATOR)

Nós nos agrupávamos das mais variadas formas para contar aquela história pelo ponto de vista do trabalhador, pelo ponto de vista da nossa tradição. A tradição dos praticáveis. A tradição do agitprop. A tradição do teatro popular. A tradição do épico. A tradição materialista. Todas, num mesmo espetáculo.

Os agrupamentos cênicos, como descobrimos, são os argumentos do coletivo. Assim, também, cada um dos argumentos compartilhados aqui é uma construção coletiva, é memória coletiva, é citação de uma aventura de muitos indivíduos. Nenhuma escrita será solitária. Sobre os ombros de muitos gigantes, escrevemos uma nova parte da história da Companhia Ensaio Aberto, da história da classe trabalhadora e da história do teatro épico no Brasil.



ADRIANO SOARES



ALARISSE MATTAR



AMAURY LOURENZO



AMPARO DE GATA



ANA KARENINA RIEHL



ANDRÉA TONIA



BRENDA JACÍ



BRUNO PEIXOTO



CLEITON RASGA



FERNANDA VIZEU



HENRIQUE JULIANO



GABRIELA IGARASHI



GÉ LISBOA



GEOVANE BARONE



GILBERTO MIRANDA



JOÃO RAPHAEL ALVES



LEONARDO HINCKEL



LUIZ FERNANDO LOBO



LUIZA MORAES



NADY OLIVEIRA



NATALIA GADIOLLI



PETER BOOS



TUCA MORAES



VINÍCIUS DE OLIVEIRA



YANI PATUZZO



A QUINTA PAREDE

Marcos Apóstolo



O elemento externo que provoca empatia diante do ainda não visto. Como uma janela, propõe que olhemos para dentro e não para fora. É um primeiro rito de passagem para uma época, uma emoção, uma narrativa, um encontro. No ir e vir do dia a dia, pode ser a escapada do olhar fixo na tela.

A possibilidade de passar num portal e sair do real, sendo estimulado para o encontro sem saber o que o espera do outro lado.

Cartaz, pôster, lambe-lambe, affiche. Responsável por resumir o sentimento de uma peça, de um espetáculo, de um destino, ele precisa transpor em um instante, o início de uma descoberta.

A peça “10 Dias que Abalaram o Mundo” tinha o tamanho da história que fazia 100 anos; a Revolução Russa. Um espetáculo de movimento e reconhecimento de um momento de transformação do século que se iniciava, encenado em um espaço de dimensões históricas também: o Armazém da Utopia, no Porto do Rio de Janeiro. Quem estaria ali, se expondo a ser agente do início de uma nova Rússia, poderia se ver ora como o Czar, ora como Lênin, ora soviete, e não apenas como um espectador. O espetáculo em movimento que convidava a quarta parede ao outro movimento encenado, o da revolução.

Convulsão. Pensamento. Luta. Queda. Surgimento. Ruptura. Vida. Morte. Caminhada. Vitória. História.

Rumo à Estação Finlândia. Rumo à Estação Utopia, o desafio de representar essa passagem do mundo que vagava do lado de fora para chegar no de 100 anos atrás, sem desvendar que barricadas, tiros e revolucionários esperavam a hora de trazer para o centro do acontecimento o público.

Há nessa revolução uma guerra estética, matemática, científica. Simétrica no movimento das forças que a provocam. Se traçarmos linhas nas cenas que nos chegaram em fotos e vídeos durante o espetáculo, teremos o gesto sintetizado do movimento da massa; no braço estendido de Lênin, linear, pontiagudo, indicador. Quando o exército do Czar encontra o povo, linhas de sombras definem os lados, deixando a neve ser a luz.

Imagens construídas por linhas imaginárias que se encontram. Construtivistas. Indissociável da expressão da revolução e de uma estética artística que se imporia ao mundo figurativo e burguês. Mas não seria assim de imediato.

Logo no prefácio do livro “Construtivismo – Origens e Evoluções”¹, de George Rickey, o autor informa que o termo “construtivismo” era “vago no meio artístico” e teria sido criado pelo artista russo Vladimir Tatlin, que, em 1914, dizia que realizava “construções para cantos de parede”. Rickley ressalta que o construtivismo teria as suas “implicações políticas locais” até 1920, momento em que extrapola as fronteiras e ganha o mundo. Ao mesmo tempo, o cubismo acontecia em Paris e o termo “abstrato” passa a ser uma tentativa de definir ambas; “abstraido da natureza”, segundo nos informa também o autor. O fato é que o “construtivismo” se tornou identificador de uma estética russa, mesmo que também estivesse posteriormente, na “rigorosa pintura e escultura de verticais e horizontais do novo grupo holandês” liderado por Piet Mondrian, chamada De Stijl. No livro, George Rickey ressalta que o seu interesse principal está no período de 1913 a 1922, “por um grupo de russos” que inclui Malevitch, Tatlin, Ródtchenko e Kandinsky, entre outros, que destacam em seus trabalhos o pensamento construtivista.

Entre tantos artistas representativos dessa forma de ver o “concreto”, um deles se torna expressão pura desse movimento: Aleksandr Ródtchenko², um artista múltiplo que, entre tantas práticas visuais, coloca a fotografia naquele momento como “a arte de hoje”, afirmação feita por ele em seu texto de 31 de outubro de 1934, intitulado “A fotografia é uma arte”. Enseja o “método Ródtchenko” e introduz a “ideologia construtivista na fotografia”³. Usando objetos concretos, como escadarias, treliças, engrenagens empilhadas ou escadas, ele coloca em evidência as linhas diagonais, um dos seus fundamentos da linguagem gráfica desenhada na luz e na sombra exata do dia. Mas ele não se contenta em construir a simetria apenas na obviedade das linhas retas. É capaz de traçar ângulos retos e infinitos, mesmo quando fotografa um jovem de bochechas estufadas e arredondadas tocando uma corneta⁴.

Quando olhamos seus cartazes ou capas de livros criados com fotomontagens e recortes, o vermelho e o preto como massas divisórias, a tipologia reta ou expandida na perspectiva, traduzindo as vozes do povo bradando por um modelo socialista, ou no ângulo infinito de uma torre de transmissão de rádio, capaz de ir além das nuvens, encontramos, em cada perspectiva radical, a essência da estética construtivista.

Perseguimos graficamente essa interpretação na construção dos cartazes dos “10 Dias que Abalaram o Mundo”. Tentamos trazer para dentro de nossas “janelas” a interpretação do conteúdo histórico com a liberdade da reinterpretação dos seus elementos. Reapresentar “colagens” de elementos desenhados que ora destacavam os agentes fundamentais daquele momento, ora traziam objetos ou ícones imediatamente traduzíveis com o movimento político da revolução.

Decidimos usar fotos como matérias-primas, mas as transformando em representações ilustradas. “Recortamos” momentos e mudamos a perspectiva colocando elementos que expandissem a compreensão da matriz histórica do registro. Seguindo as palavras de Ródtchenko no seu texto “Grande ignorância ou pequena vilania”, de 1928, quando fala dos novos ângulos que a fotografia deveria buscar: “Eu gostaria de afirmar esses pontos de vista, expandi-los e acostumar as pessoas a eles”. Olhamos para isso por meio de componentes que transcendessem a mera representação dos fatos.

O mapa-múndi ganha o dorso de Lênin, levando o comunismo além das fronteiras e assombrando o mundo. O círculo de palavras se transforma em um labirinto, onde a história se encontrava e buscava a sua saída ideológica. Há sangue no czar, como medalhas explodindo em sua queda. A foice e o martelo redesenham o homem soviético.

Vivemos o encanto de, a cada tentativa de acerto e erro, estarmos também construindo uma jornada pessoal diante do fato de também nos acharmos porta-vozes silenciosos de uma revolução.

Experimentação, mas uma experimentação segura, claro. Tínhamos um “método” a nos inspirar. Procuramos trazer não contemporaneidade, mesmo considerando que o construtivismo se mantém atual como linguagem. Nós nos portamos como alunos, exercitando com o nosso repertório



possibilidades gráficas que tornassem cada cartaz um manifesto único, próprio. Vistos lado a lado, podem ser olhados como uma sequência, uma pequena cronologia daqueles 10 Dias que Abalaram o Mundo e mudaram o século.

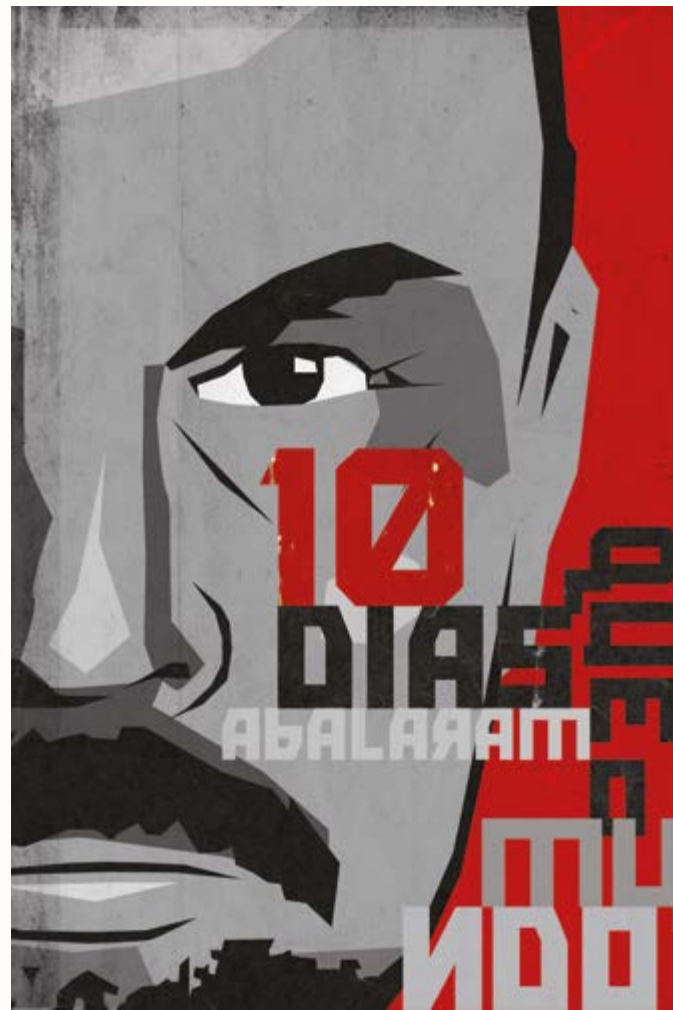
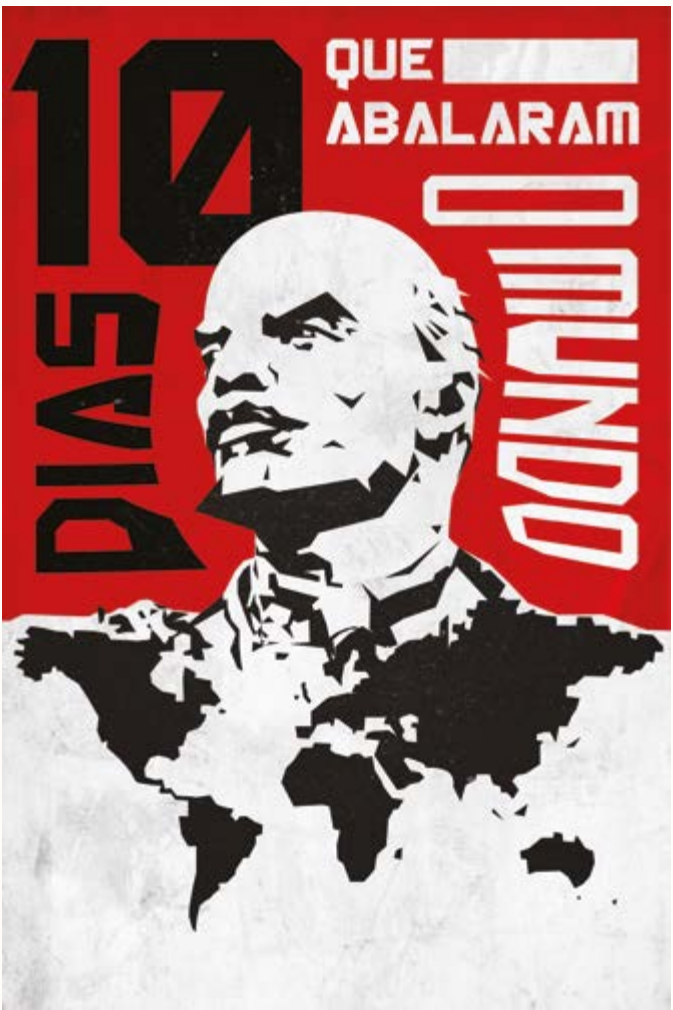
Passagens. Janelas para a alma da revolução. A quinta parede.

- 1 e 3 Construtivismo – Origens e Evoluções, de George Rickey, editora Cosac & Naify – Primeira edição brasileira - 2002
2 Aleksandr Ródtchenko – Revolução na fotografia (catálogo da exposição) Instituto Moreira Salles - 2010
4 Pioneiro com corneta, 1930. Pág 93 – Aleksandr Ródtchenko – Revolução na Fotografia (IMS- RJ, 2010)

Esta série de *posters* conquistaram premiações nacionais e internacionais e constam do acervo de edições especializadas em design: “Poster House – Permanent Collection- NY”, “One Show”, “Lurzer’s Archive”, “CCRJ (Clube de Criação do Rio de Janeiro)”, “Ad Stars”, Prêmio Colunista Rio 2018.

Designers: Marcos Becker, Ney Megale e Marcos Apóstolo
Ilustrações: Ney Megale





**PRECISAMOS
REVOLUCIONARIA
NOSSO
PENSAIMENTO
VISUAL.**

Aleksandr Ródtchenko, 1928.

OUTUBRO NO TEATRO.
O SOVIETE CIÊNCIA DO NOVO PÚBLICO.

João Raphael Alves

“A peça é, sobretudo, a produção de um novo espectador, este autor que começa quando termina o espetáculo, e que não começa senão para acabá-lo, mas na própria vida.”

Bernard Dort



Na Companhia Ensaio Aberto gostamos de afirmar que o público de teatro não é pequeno - como se costuma dizer no meio teatral -, mas sim, imenso! Para começo de conversa vamos recorrer à conhecida máxima de que todo teatro é político. Sim, nós concordamos com ela. Todo teatro é político. Basta saber qual lado ele reforça (ou confronta) ideologicamente. Neste sentido, o espetáculo precisa ser representado “diante de um certo público e para um certo público” e não para um público aleatório. O objetivo aqui não é a exclusão de nenhum espectador, ao contrário, é a inclusão de muitos espectadores. É romper a homogeneização da plateia. É dar acesso. É heterogeneizar a plateia. É promover, de maneira planejada, o encontro de atores políticos que estão historicamente distanciados na sociedade. Afinal, em um primeiro momento, “político” designa “tudo que se relaciona com interesses públicos”.

UMA MULTIDÃO DE ESPECTADORES



! O palco não é mais o centro, ao contrário, é “descentralizado”.
Remete o espectador para o que está além do palco: não a uma verdade eterna
ou histórica, da qual seria o representante, mas àquilo que o espectador tem
em comum com o palco, com as personagens: nossa condição histórica.
Bernard Dort



Ao revelar que cada sessão do espetáculo seria para mil espectadores, Luiz Fernando Lobo não precisou explicar mais, o espetáculo seria também sobre a multidão de anônimos, personagens principais da história da revolução que abalou o mundo. O trabalho da Ciência do Novo Público estaria, dessa forma, no coração da construção do espetáculo 10 Dias que Abalaram o Mundo. Sem a multidão não haveria como fazer (contar) a Revolução.

A REVOLUÇÃO COMEÇOU EM FEVEREIRO

Em um movimento talvez inédito em se tratando de um espetáculo teatral, fizemos o lançamento do espetáculo 10 Dias que Abalaram o Mundo oito meses antes da estreia. Para além da simbologia, sobre a primeira parte da revolução russa ter eclodido em fevereiro de 1917, tínhamos outros objetivos junto aos espectadores.

Em primeiro lugar, trabalhar para conseguir ter uma multidão de espectadores na plateia. Inicialmente, o espetáculo deveria receber mil

espectadores por sessão e seriam 27 sessões. Ao lançar o espetáculo já em fevereiro, estávamos trabalhando, desde então, para chegar a 27 mil espectadores. Dessa forma, ao tomarem conhecimento de que encenávamos a revolução em outubro, os formadores de opinião (professores e mobilizadores de coletivos – também chamados por nós de Carpinteiros) que já conheciam previamente o trabalho da Companhia poderiam, desde fevereiro, incluir a atividade nos calendários dos seus respectivos coletivos; nós teríamos tempo hábil para pesquisar, contatar e informar a novos grupos a respeito do projeto; e os espectadores “espontâneos” também poderiam programar suas vindas ao espetáculo (principalmente se fossem de fora do Rio de Janeiro – e recebemos até grupos vindos de fora do Brasil!).

Em segundo lugar, o objetivo narrativo: compartilhar mais informações sobre a revolução russa e dialogar com o público desde fevereiro. A parte do público que era especializada no tema do espetáculo (professores de história, militantes dos movimentos sociais etc.) certamente já conhecia a história e o contexto da revolução russa de forma mais ampla. Porém, para grande parte do público, a revolução russa era a famosa revolução de outubro. Traçamos esse objetivo porque compreendemos que seria importante para a narrativa do espetáculo, e com a certeza de que encontraríamos entre os espectadores camaradas que compartilhariam esta tarefa conosco; afinal, a revolução russa completava 100 anos e era uma efeméride de importância mundial. A partir do lançamento, a interação com o público foi constante até o fim da temporada. Houve desde o espectador que ajudou na divulgação do espetáculo até os formadores de opinião, que começaram a informar e a mobilizar coletivos para virem ao espetáculo.

AS JORNADAS DE JULHO

A gratuidade não existe. O trabalho cria valor e os camaradas sabem disso. Portanto, se o espectador está indo gratuitamente ao teatro, alguém está subvencionando aquele ingresso. Ou um patrocinador ou o próprio trabalhador do espetáculo. Mas que empresa patrocinaria um espetáculo que celebra a Revolução Russa? Nenhuma. E a discussão a respeito deste assunto seria, apesar de bem óbvia, uma boa discussão. Estamos novamente no terreno da ideologia dominante. Mas, como obviamente não tivemos patrocínio, vamos nos voltar para a contradição que se apresentou para nós: como dar o maior acesso possível e ao mesmo tempo trabalhar o conceito do valor? Essa questão sempre foi importante para a Ciência do Novo Público.

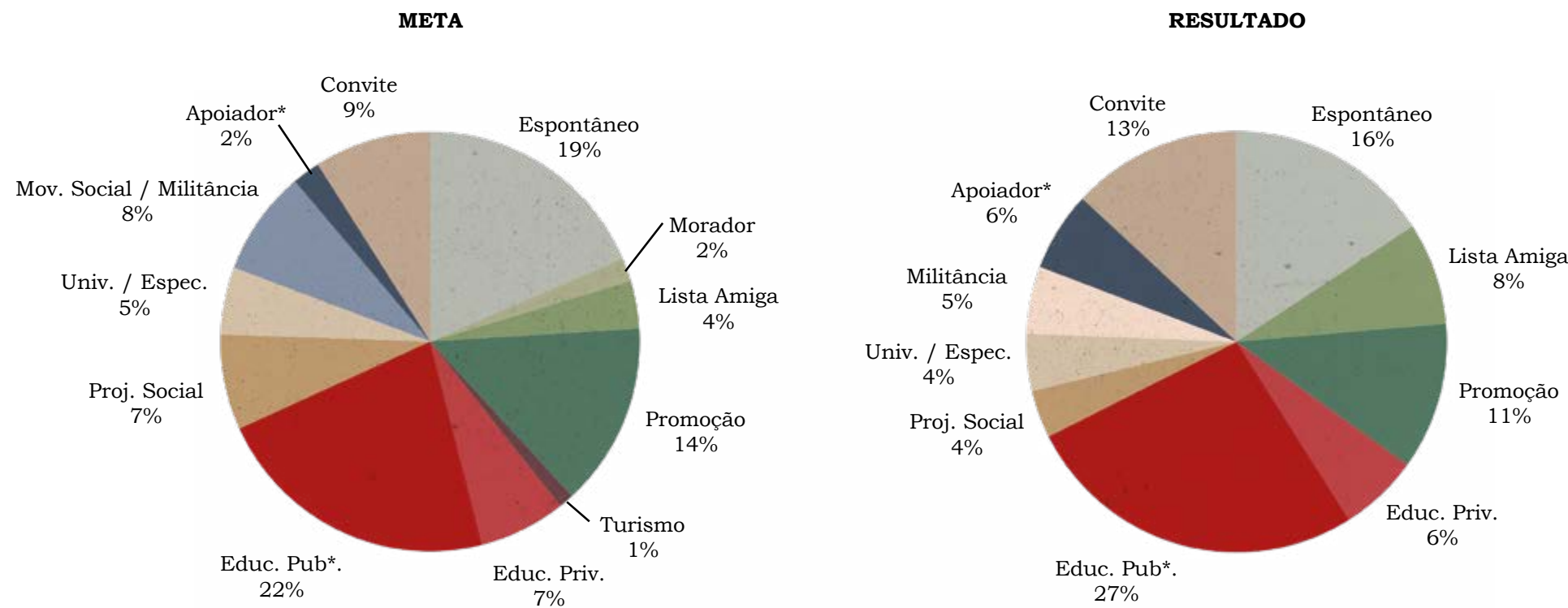
Por tradição, nenhuma pessoa deixa de assistir a um espetáculo da Companhia Ensaio Aberto por falta de dinheiro. Porém, nós sempre criamos algumas possibilidades para que o espectador possa contribuir com o que puder e, também dessa forma, ser um sujeito participante e indispensável na construção do nosso trabalho. Praticamos desde a gratuidade, passando por preços populares, até chegar ao valor cheio dos ingressos, sempre conversando de maneira clara e direta com nossos espectadores, sobretudo com os formadores de opinião. Dessa maneira, conseguimos chegar em julho com 1.500 ingressos vendidos, conforme nosso planejamento inicial.

SETEMBRO, A REVOLUÇÃO ESTÁ A UM PASSO!

Como já foi dito anteriormente, 10 Dias que Abalaram o Mundo não teve patrocínio. Mas isso não quer dizer que não tenhamos tentado. Neste campo, trabalhamos principalmente para conseguir pequenas cotas de apoio junto a sindicatos. Dessa forma, captamos uma parte importante do valor necessário para levantar o espetáculo, mas muito distante do que seria realmente necessário para custear todo o projeto. Mesmo assim, iniciamos os ensaios e continuamos a trabalhar a venda dos ingressos antecipados, o agendamento de grupos e a captação de recursos. Em setembro, já trabalhávamos com a cenografia e os figurinos completos, mas faltava muita coisa. Nós nos deparamos com uma questão de vida ou morte: tínhamos 5 mil ingressos vendidos, mas as contas não fechavam. 5 mil pessoas já estavam apoiando e aguardando a estreia do espetáculo. Poderíamos abrir mão de estreiar com 5 mil ingressos vendidos? Para além dos problemas burocráticos que eventualmente surgiriam do cancelamento da temporada, estreiar com 5 mil ingressos vendidos era uma conquista da qual não queríamos abrir mão. Tornamos público o problema. Realizamos uma reunião pública com a abertura do processo de trabalho

(nesse dia apresentamos uma parte do que já estava ensaiado), iniciamos uma vaquinha virtual, passamos um livro de ouro entre os amigos próximos da companhia e tentamos mais apoio entre os sindicatos e partidos de esquerda. O retorno foi enorme. Novamente uma demonstração de apoio vinda dos camaradas. Entretanto, não foi o suficiente para cumprirmos o planejamento inicial. Reduzimos o número de apresentações de 27 para 11 e estreamos. Com muitas dívidas, mas estreamos.

UM TRABALHO NO TEMPO



SOVIETE DA CIÊNCIA DO NOVO PÚBLICO

“A revolução organiza esse otimismo da razão e confia à organização dos “conselhos operários” a tarefa - que reconhece difícil, quase sobre-humana [...] de formar as vontades para organizar esse salto adiante.
Antonio Negri



“É preciso trazer os intelectuais para o lado da classe trabalhadora ao fazê-los tomar consciência da identidade de suas incursões espirituais e de sua condição de produtores.
Ramon Fernandez

Na Companhia Ensaio Aberto, a partir da invenção do Armazém da Utopia, está em curso também a invenção, ou reinvenção, de um novo modo de produção para o teatro. Um modo de produção do ator como produtor. Um modo de produção que parte da sua função social. E que, ao partir da sua função social, está negando a imediatidade do mercado, mesmo reconhecendo que ele continua sendo a determinação maior da própria existência do fenômeno teatral tal como o conhecemos hoje.

Para apresentar a experiência do Soviete da Ciência do Novo Público, é necessário criticar a histórica separação entre palco e plateia. Os resultados de público alcançados no espetáculo 10 Dias que Abalaram o Mundo só foram possíveis graças ao trabalho coletivo do Soviete (ou conselho) da Ciência do Novo Público. Todos os integrantes deste Soviete trabalharam no mínimo seis horas semanais a mais, ou seja, além dos longos e exaustivos ensaios e do tempo de estudo extra ensaios, necessário no seu tempo livre.

ONZE DIAS QUE ABALARAM O RIO*
*originalmente publicado nas redes sociais logo após o fim da temporada de 10 Dias que Abalaram o Mundo.

“Eu diria que o público faz o teatro conosco.
Ariane Mnouchkine

“...a organização de uma nova ordem de relações. A organização de uma nova dialética entre palco, a plateia e a história.
Brecht gostava de dizer: “O bom teatro não une seu público. Divide-o”. Acrescentamos: reinstaurar este jogo de condições já é participar da História.
Bernard Dort

10 DIAS QUE ABALARAM O MUNDO quase foi cancelado por falta de recursos. A realização da curta temporada de 3 semanas deveu-se, sobretudo, ao comprometimento do público em entender, apoiar e abraçar a realização do espetáculo antes mesmo de os ensaios começarem. Estreamos com 8 dos 11 espetáculos lotados. [...] pouco mais de um mês após o encerramento da primeira temporada, temos a real dimensão do tamanho da nossa empreitada e da importância da cumplicidade do público na realização dessa grande aventura. Por isso, queremos agradecer.

Agradecer aos professores, por nós carinhosamente chamados de carpinteiros, que trabalharam pela vinda de 2.900 alunos de 50 instituições de ensino – muitos deles vindos pela primeira vez ao teatro. Esses carpinteiros talham os novos assentos do nosso teatro.

Agradecer à militância e ao movimento social que compareceram em peso por meio de sindicatos, movimentos estudantis, militância latino-americana, camaradas e companheiros que revelavam sua veia vermelha por meio de camisas, bonés, vibrando a cada vitória do



proletariado russo e cantando conosco a cada função em um coro inesquecível A Internacional, na última cena do espetáculo.

Agradecer a cada espectador que adquiriu 1 dos 5 mil ingressos antecipados antes da estreia (por meio das promoções, lista de amigos, rede pública e privada de ensino, projetos sociais, faculdades, vaquinha e sindicatos). Começamos a vender ingressos com 6 meses de antecedência num trabalho pioneiro [...]. Esses milhares de companheiros e companheiras nos impediram de cancelar a temporada.

Vivemos em um período de Golpe de Estado, onde os trabalhadores da cultura têm que reinventar formas de produção e captação. Esse desafio torna-se maior aos que, como nós, desejam falar de Revolução. Nesse contexto, destacamos o papel de vanguarda desempenhado pelo apoio de dezenas de sindicatos que retomaram uma tradição iniciada pelos trabalhadores nas primeiras experiências de teatro político, ainda no século XIX, e que no Brasil foram interrompidas pela ditadura militar após os trabalhos pioneiros do CPC da UNE e do Teatro de Arena. Esse princípio de que a cultura de esquerda deve ser financiada pela esquerda criou ramificações também junto a muitos parlamentares da bancada de esquerda que, como nós, entendem que a arte não deve recuar diante da realidade.

John Reed disse que a Revolução Russa foi uma das maiores aventuras em que a humanidade já embarcou. Os artistas envolvidos na realização deste trabalho têm o mesmo sentimento em relação à Revolução que mudou o mundo. John Reed afirmou, em 1917, que “as massas não tinham a intenção de abandonar o palco”. Cada 1 dos quase 10 mil espectadores de 2017 fez parte muito bem desta massa. Isso alimenta uma luta que, sabemos, não é somente nossa. Nós podemos dizer que o nosso público faz o teatro conosco.

Já estamos trabalhando o retorno do espetáculo 10 DIAS QUE ABALARAM O MUNDO para renovar velhos laços e estreitar os novos. [...] Obrigado por compartilharem a Utopia.

Até breve.



NO ARMAZÉM DA UTOPIA.
UMA AVENTURA NOS OMBROS DO GIGANTE

Tuca Moraes

10 DIAS

ALIADOS

BACK STAGE

BOULEVARD

MAR

A BEIRA DO ABISMO

CUPOM FISCAL

DESCRICAÇÃO

ST

VL UNIT (R\$)

0000000000

02T18,00X

000153

012

(Confo

CONTROLE:000

NO ARMAZÉM DA UTOPIA.
UMA AVENTURA NOS OMBROS DO GIGANTE

Tuca Moraes

10 DIAS

ALIADOS

BACK STAGE

BOULEVARD

MAR

A BEIRA DO ABISMO

CUPOM FISCAL

DESCRICAÇÃO

ST

VL UNIT (R\$)

0000000000

02T18,00X

000153

012

(Confo

CONTROLE:000



EM 1919, NUM CONGRESSO DE PROFESSORES,
O CAMARADA LÊNIN TOMA A PALAVRA PARA DECLARAR:

“MESMO QUE OS IMPERIALISTAS DESTRUAM O PODER BOLCHEVIQUE
AMANHÃ, NÃO LAMENTAREMOS TER TOMADO O PODER
NEM POR UM SEGUNDO.
EM CASO DE DERROTA,
MESMO ASSIM, TEREMOS SERVIDO À CAUSA DA REVOLUÇÃO
E O NOSSO EXPERIMENTO AJUDARÁ OUTRAS REVOLUÇÕES”

Nosso propósito aqui é fazer uma analogia da práxis do pensamento crítico no fazer teatral. Escolhemos Dez Dias que Abalaram o Mundo como objeto de estudo.

O mosaico dos ensaios que encontramos neste livro traz diferentes mirantes dos criadores, dos espectadores, dos fotógrafos que registraram imagens muitas vezes mais precisas do que as palavras podem dar conta. Instantes preciosos dessa aventura nos ombros do gigante. A dramaturgia, o cenário, o figurino, os efeitos especiais, os objetos cênicos, os mapas, a luz, os vídeos, a música, a programação visual, tudo isso junto, misturado a mil espectadores por sessão, que se movimentavam sob a batuta de vinte e cinco atores/maestros que dominavam tudo, mas não dominavam nada, pois tudo era transformável, mutável. Tudo era o momento presente. Como em uma revolução, uma leitura de jogo errada podia colocar o espetáculo em risco. A tensão era a alma do jogo. Para os atores, técnicos e espectadores. E, como em um passe de mágica, a multidão, o povo “cruzava Petrogrado” na grande rua cenográfica e tomava o Palácio de Inverno; e de pé cantávamos A

Internacional. Era teatro. Mas era realidade. Tinha uma verdade ali. Essa linha tênue se confundia durante as quase três horas de espetáculo. Todos exaustos, mas diante do novo. Diante da revolução. Da Utopia. Todos acreditando que uma realidade marcada por uma situação de opressão, discriminação, subordinação e exploração é produto de construções históricas, portanto suscetível de transformação. E isso é o pensamento crítico.

O jornalista John Reed, autor do livro Dez Dias que Abalaram o Mundo e testemunha daqueles dias, declarou que durante a batalha não foi um homem neutro e disse que “os historiadores do futuro, após 100 anos, procurariam saber o que aconteceu em outubro de 1917”. Num certo armazém do Cais do Porto do Rio de Janeiro, uma trupe de teatro resolveu contar.

“AS MASSAS NÃO TINHAM A INTENÇÃO DE ABANDONAR O PALCO”
(DEZ DIAS QUE ABALARAM O MUNDO, JOHN REED)

Não sei precisar quando Luiz Fernando Lobo propôs ao coletivo da Companhia Ensaio Aberto a montagem de Dez Dias que Abalaram o Mundo. Nossa pesquisa pelo teatro épico tem se aprofundado com nosso trabalho de estudo e formação do Teatro dos Trabalhadores, iniciado em 2013. Um mergulho em nossa tradição, nossas raízes. E, quanto mais percebemos e entendemos a nossa tradição, mais conseguimos propor um repertório que pense criticamente a sociedade no presente. Os ombros do gigante nos permitem avistar os acontecimentos de um mirante onde podemos confrontar contradições, apontar equívocos, mas não admitem uma zona de conforto. Não mesmo. Estudamos história. Mas estudamos a tradição do nosso ofício. A teoria desses grandes mestres nos ilumina e aponta novos caminhos. Eis o desafio dessa nova aventura. Que fazer? Qual o caminho?

AUDÁCIA. AUDÁCIA. SEMPRE AUDÁCIA.
(DANTON CITADO POR LÊNIN)

Há muito tempo, em nossas reflexões internas, discutíamos que nosso repertório não cabia na moldura. Por muitas razões: pelo tema; pela forma de produzir; pelo fato do coletivo estar acima de qualquer indivíduo; pela divisão social do trabalho e, consequentemente, pela divisão financeira; por exigir que os artistas sejam sujeitos do processo, tornando-os artistas produtores; por exigir um estudo profundo e um gosto pelo conhecimento; por exigir que os artistas e equipe se doem no limite do impossível; por acreditar que arte é ciência. Em 2017, e pior hoje, no momento em que escrevo, fazer arte, e viver dela, é um ato quase heroico. Era audacioso pensar em produzir um espetáculo sobre a Revolução Russa, o principal acontecimento do século XX. Acabávamos de sofrer um golpe no Brasil. O nosso país estava dormente, castigado, sofrido, dividido. Como captar recursos? Que fazer? Qual caminho?

Editais Públicos? Neste momento estavam suspensos... Leis de Incentivo? Empresas Privadas? Onde levantar recursos para um projeto épico que refletia sobre uma revolução comunista e que exigia muitos recursos, muito trabalho de equipe, muito tempo, muito espaço. Muito de tudo e de todos. Muito. As respostas às dúvidas e impasses vinham do nosso estudo. Nossa coragem pulava das páginas que líamos e estudávamos.

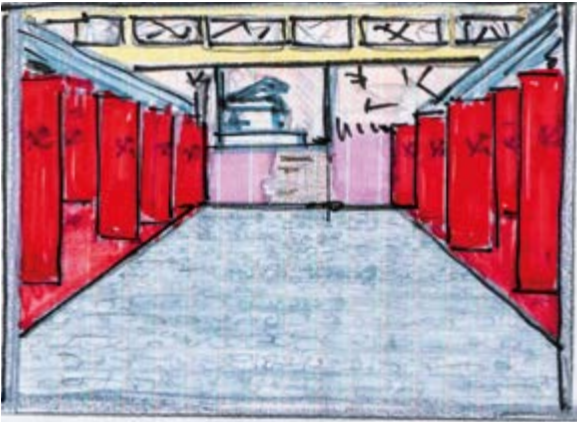
“Os operários russos tinham tradição de luta, clara consciência de seu poder, coesão grupal, coragem, idealismo e teimosia. Muita teimosia, virtude sem a qual não se faz um revolucionário”.

Foi aí que montamos uma trincheira com muitos atores sociais diferentes: o velho livro de ouro, o crowdfunding, as organizações de trabalhadores, os sindicatos, as centrais sindicais, parlamentares, pesquisadores, professores. Montar Dez Dias que Abalaram o Mundo era revolucionar uma forma de captar recursos para um projeto cultural. E começamos a disponibilizar os ingressos para a venda. Nossa meta era ousada: mil espectadores por sessão. Precisávamos de muita gente, pois tínhamos que achar uma solução para o povo na rua. E o povo era o público. E, para nossa surpresa, as vendas dispararam. E, cada lote que abríamos, esgotava-se muito rapidamente. Mas, como trabalhamos com ingressos acessíveis, com valores muito baixos para uma produção desse porte, a verba arrecadada não era suficiente para o orçamento. Porém nossa teimosia não nos deixava parar. E aquela rede alimentava nossa coragem. Assim, finalizamos em agosto a fase de estudo, iniciada em fevereiro, e começamos os ensaios. Nós nos ajustamos. Nós nos apertamos. Cortamos na carne. Usamos da criatividade e Dez Dias que Abalaram o Mundo estava viabilizado. Na ponta do lápis. Sem folga, mas viabilizado. Agosto era a risca de giz. Mãos à obra. Não tinha mais volta. Começava nossa grande marcha.

ESSA É A HORA MAIS PERIGOSA DA REVOLUÇÃO.
A VITÓRIA ESTÁ UM PASSO À FRENTE.
É POSSÍVEL DEIXAR ESCAPAR A VITÓRIA
NO MOMENTO EM QUE ELA ESTÁ AO ALCANCE DA MÃO.

Nosso espaço são dois armazéns geminados. Um grande armazém de 3.500 m² e um anexo, batizado de Espaço Vianinha, de 1.750 m². Ensaiávamos no Espaço Vianinha. Enquanto o grande armazém começava a ser preparado.

Não me esqueço do dia em que cheguei ao armazém e encontrei o cenógrafo J. C. Serroni com um rolo na mão pintando a rua, ou melhor, os paralelepípedos da rua de Petrogrado. Ao cumprimentá-lo, ouvi: – Fiz as contas, já pinte 4 km de rua e não estou nem na metade. Eram várias camadas de tinta, de máscaras diferentes, para dar a textura da rua. Preto, cinza, branco, verde, terracota, em sequências distintas. Eu passei o dia com aquela frase na cabeça. 4 km! Aonde o teatro pode nos levar? Que poder transformador é esse?



Os ensaios eram surpreendentes. Tínhamos 8 praticáveis móveis. E, como um lego gigante, montávamos os diferentes espaços para contar Dez Dias que Abalaram o Mundo. As possibilidades eram infinitas. E o coletivo ia descobrindo o que melhor servia à cena ou qual eixo do armazém deveria ser explorado. E íamos montando nosso *storyboard*. Coletivamente.

Abolimos os grupos de trabalho de figurino, de cenografia, de objetos de cena, de comunicação, de audiovisual, tradicionais na companhia, desde sua fundação, em 1992. E instituímos os soviets. Soviete de figurino, de cenografia, de iluminação, de objetos de cena, e de comunicação. Os soviets eram conselhos operários e camponeses, característicos da Revolução Russa, que nasceram em 1905, durante a primeira greve geral dos operários. Os soviets eram eficientes como órgãos políticos. Eles assumiram a tarefa de garantir a revolução contra a traição da burguesia. Eram organizados de baixo pra cima, de dentro pra fora, pela massa obreira. O nascimento dos soviets russos é um dos mais belos espetáculos da história humana. E, na nossa história, em 2017, foram eles que garantiram a realização do espetáculo.

Em fim de agosto, a produção, planejada, calculada sofreu um enorme baque. Dois parceiros estratégicos roeram a corda e não liberaram recursos prometidos.

Que fazer? Qual caminho?

Não tínhamos tempo hábil de captar recursos. Nossa estreia estava marcada e tinha que acontecer em outubro. Já tínhamos 5.000 ingressos vendidos. Metade da produção já pronta. Fornecedores contratados. Equipe e elenco trabalhando. A Companhia não tinha, como nunca teve, recursos próprios, que não os advindos do próprio projeto. Tínhamos que parar. Mas não podíamos parar. Tínhamos que continuar. Mas não podíamos continuar. E também nessa história os soviets assumiram o comando. Numa assembleia com todo o elenco e parte da equipe, decidimos diminuir a quantidade de sessões, o que reduziria muitos custos. Decidimos também fazer uma assembleia pública para expor a situação e reinventar meios de continuar.

O Ensaio Geral

Não tínhamos tempo. Criamos o soviete de mobilização. Em uma semana, convocamos parceiros, parlamentares, sindicatos, movimentos sociais, intelectuais para uma assembleia. O sábado seguinte era 9 de setembro. Um feriado prolongado, já que 7 de setembro era quinta-feira. Sabíamos que muita gente estaria fora da cidade. Não tínhamos escolha. O sábado seguinte seria tarde. Calculamos que, se tivéssemos de 30 a 40 pessoas estratégicas, poderíamos ter alguma chance de virar o jogo.

Também em assembleia resolvemos apresentar três cenas (editadas) para aquele encontro. Ainda inacabadas. Mas essas pessoas precisavam ver o que já tínhamos construído.

Cada soviete se organizou para que conseguíssemos fazer a nossa apresentação prematura de 20 minutos. E, no dia 9 de setembro, compareceram 120 pessoas. Super-representativas. E dispostas a assumir tarefas para que Dez Dias que Abalaram o Mundo, o espetáculo, fosse viabilizado. Foi nosso Ensaio Geral. Em nova assembleia, por unanimidade, votamos na continuidade do projeto.

A ARTE, A REAL, NÃO DEVE RECUAR DIANTE DA REALIDADE.

(ERWIN PISCATOR)

Preciso registrar que também a equipe de criação, os fornecedores, todos os trabalhadores não nos deixavam parar. A cada reunião financeira, pensávamos: é uma loucura. Uma aventura. A conta não fecha. Os parceiros furaram. Eles nos deixaram no caminho.

Eu, como diretora de produção, ligava para o cenógrafo e ouvia: parar nem pensar. Beth e Renaldo, figurinistas, diziam: na alegria e na tristeza, comadre. Vamos até o fim.

E ninguém parava. E Deia, a cortineira, dizia: compre os panos e pague quando tiver dinheiro. 9 de setembro de 2017. Desse dia em diante, nada mais parava aquela marcha. A marcha dos soviets.

“AVANTE! NÃO ESQUEÇA DO QUE NOSSA FORÇA É CAPAZ! NA FOME OU NA FARTURA.

AVANTE! NÃO ESQUEÇA! A SOLIDARIEDADE!”

(EXCERTO DA MÚSICA A SOLIDARIEDADE, DE FELIPE RADICETTI)

E marchávamos. Não foi fácil. Era uma batalha a cada dia. A cada problema.

Nada mais era calculado. Uma grande força motriz fazia as coisas acontecerem. Não recuamos. Estreamos. Dia 14 de outubro de 2017. 11 sessões. 10 mil espectadores. Quase 3 horas de espetáculo. Uma catarse.

A conta não fechou. O espetáculo acabou. E por muito tempo tivemos que administrar questões de toda ordem: financeira, jurídica... questões que, no sistema capitalista, abortam os sonhos coletivos. Ainda em 2020, três anos depois, estávamos pagando a Deia. E outros fornecedores.

Para nós, da Ensaio Aberto, Dez Dias que Abalaram o Mundo ainda não acabou.

RESSUSCITA-ME

Ressuscita-me ainda que mais não seja

Porque sou poeta e ansiava o futuro

Ressuscita-me lutando contra as misérias do cotidiano (...)

Quero acabar de viver o que me cabe, minha vida (...)

Ressuscita-me para que ninguém mais tenha

que se sacrificar por uma casa, um buraco

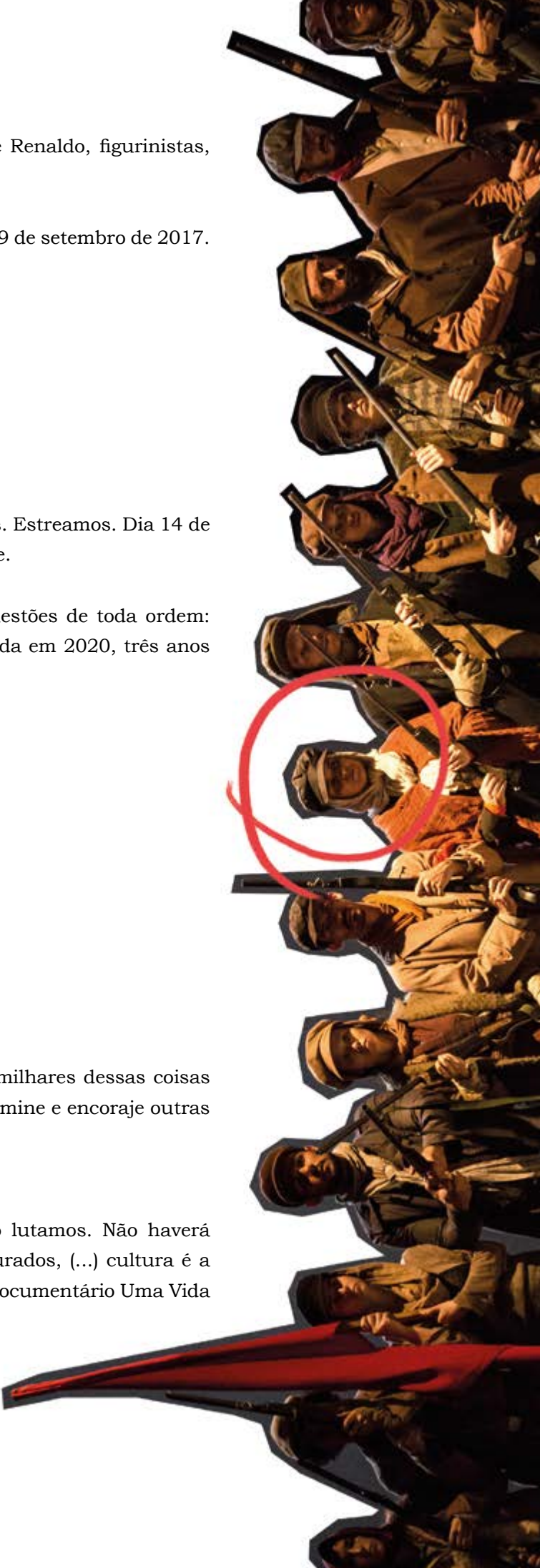
Caetano Veloso, a partir do poema de Maiakovsky

Temos plena consciência de que um espetáculo não pode mudar o mundo. Precisamos de milhares dessas coisas para que o mundo mude. E por isso registramos aqui. Para que fique a memória, para que ilumine e encoraje outras pessoas, outros coletivos e a nós mesmos, construtores dessa aventura.

E finalizo citando Pepe Mujica:

“O papel da cultura é incomensurável. Acho que a batalha cultural é a batalha que não lutamos. Não haverá humanidade melhor se não houver transformação cultural. Cultura não são quadros pendurados, (...) cultura é a rotina dos valores que temos na vida. Isso é parte da construção de uma sociedade melhor.” (Documentário Uma Vida Suprema – Emir Kusturika)

Dez Dias que Abalaram o Mundo é nosso *grundrisse* (risca de giz). Um épico, realizado em uma temporada de 14 de outubro a xx de novembro de 2017, no Armazém da Utopia, Rio de Janeiro, pela Companhia Ensaio Aberto.



RENATO MANGOLIN 4 e 5, 20 e 21, 22 e 23, 24, 26A, 26B, 27A, 27B, 36, 52 e 53, 54A,54B, 54C, 54D, 64, 65, 68A, 68C, 146 e 147, 150, 236B, 237B, 237C, 244, 253G, 253H, 269, 284, 286, 293, 294, 296 e 297, 300 e 301, 302, 304A, 307,326D, 327D, 331, CONTRACAPA

FRANCISCO PRONER CAPA, 10, 13, 16 e 17, 28 e 29, 38 e 39, 44B, 44D, 48 e 49, 66 e 67, 69A, 70 e 71, 73, 74A, 74B, 74D, 80 e 81, 84 e 85, 87B, 92 e 93, 100 e 101, 104B, 104C, 104D, 104E, 108 e 109, 110A, 114 e 115, 117A, 122 e 123, 126A, 136 e 137, 138 e 139, 140 e 141, 142 e 143, 152 e 153, 155C, 155D, 156 e 157, 159, 160 e 161, 162A, 162B, 162C, 162D, 162E, 163, 164 e 165, 166 e 167, 170, 194 e 195, 196A, 196D, 210, 211A, 211B, 211C, 211D, 212 e 213, 216 e 217, 224 e 225, 228 e 229, 236A, 253A, 253F, 273, 304D, 318 e 319, 320B, 327B

PAULO BATELLI 25, 54E, 60 e 61, 68B, 68D, 304E, 309C

MARCELO VALLE 30, 31A, 31B, 31C, 32, 37A, 42 e 43, 44A, 44C, 55A, 55B, 87A, 87C, 88A, 88B, 88C, 89, 91, 97A, 97B, 99, 102 e 103, 104F, 105A, 110B, 110C, 110D, 116A, 116B, 116D, 117B, 117D, 117G, 119A, 119B, 119C, 119D, 120 e 121, 126B, 134 e 135, 136A, 136C, 136D, 155B, 168B, 168C, 168D, 174 e 175, 176A, 176B, 176C, 176D, 180 e 181, 182A, 184 e 185, 190 e 191, 196B, 200 e 201, 202 e 203, 206 e 207, 218A, 253B, 283A, 283B, 303A, 303C, 304C, 320A, 322A, 322B, 322C, 323, 325, 326A, 326B, 326C, 327C, 328A

MARCOS BRAILKO 35, 37B, 88D, 97C, 105B, 117B, 117C, 117E , 117F, 118, 125, 136B, 188, 197, 208 e 209, 231, 253D, 303B

TIAGO BRANDO 46 e 47, 56, 57, 78A, 78B, 79, 149, 253C, 266 e 267, 277, 283D, 288 e 289

CHICO LIMA 69B, 260A, 260B, 260D, 260F, 261A, 261B, 261D, 261F, 309A, 309B, 309D, 309E, 309F, 309G, 309H, 309I, 309J, 309K, 309L, 309M, 309N, 309O, 309P, 309Q, 309R, 309S, 309T, 309U, 309V, 309W, 309X, 309Y

VALMYR FERREIRA 74C, 96A, 96B, 96C, 132A, 144, 218B, 218C, 218D, 221, 304B, 308

NEM QUEIROZ 75, 327A

BATMAN ZAVAREZE 104A, 130 e 131, 132B, 155A, 168A, 171, 169C, 214 e 215, 222, 223, 226 e 227, 280, 283C, 298 e 299, 328B

JÉSSICA ANDRADE 112 e 113, 116C, 167, 176E, 177, 182B, 182C, 182D, 182E, 186 e 187, 204 e 205, 237A, 253E, 260C, 260E, 261C, 261E

ANTON WATMAN / SHUTTERSTOCK.COM 178

EVERETT COLLECTION / SHUTTERSTOCK.COM 238A, 238B, 239, 240, 241B, 242, 243

IGORGLOVNIOV / SHUTTERSTOCK.COM 241A

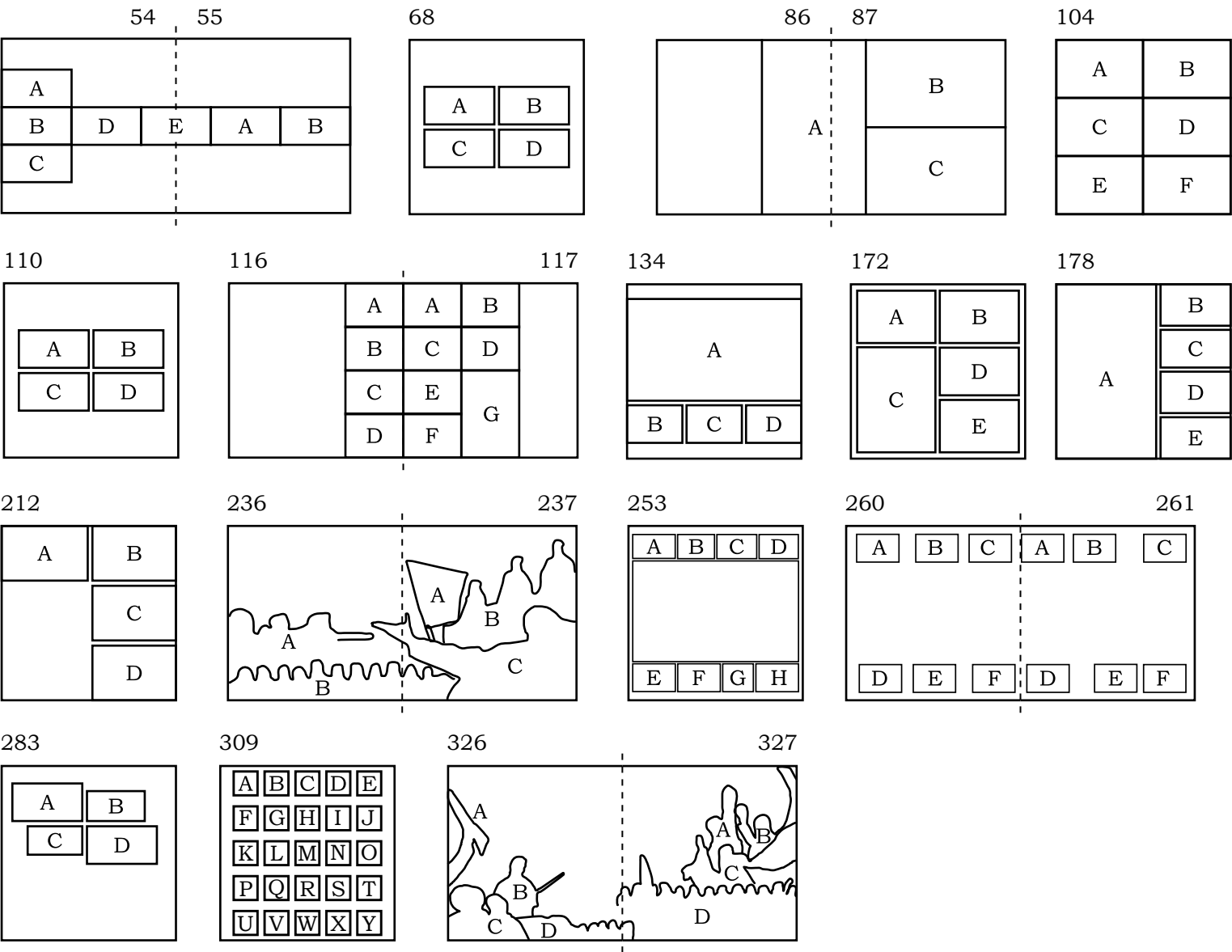
JOHN WILLIAMS RUS / SHUTTERSTOCK.COM 237C

JOÃO RAPHAEL ALVES 247A, 247B, 247C

J.C. SERRONI 254

ARQUIVO ENSAIO ABERTO 256, 258, 264, 265, 285, 287, 329

DISCUS MEDIA CARTOGRAPHERS QUARTA CAPA



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

A Companhia ensaio aberto conta : 10 dias que abalaram o mundo / organização Luiz Fernando Lobo , Iná Camargo Costa , Marcos Apóstolo. -- 1. ed. -- Rio de Janeiro : Instituto Ensaio Aberto, 2022.

ISBN 978-65-992135-2-6

1. Artes cênicas 2. Dramaturgia 3. Pensamento crítico 4. Teatro I. Lobo, Luiz Fernando. II. Costa, Iná Camargo. III. Apóstolo, Marcos.

22-100953 CDD-792.015

Índices para catálogo sistemático:

1. Teatro : Apreciação crítica 792.015

Nosso agradecimento a todos e todas que ajudaram a viabilizar este projeto e em especial a Gilberto Ramos (Câmara Brasil – Rússia de Comércio, Indústria e Turismo).

Este livro foi viabilizado pelo Termo de Fomento 876067/2018

SECRETARIA ESPECIAL DA CULTURA MINISTÉRIO DO TURISMO GOVERNO FEDERAL

