

Laboratório de Simulações – Experiências na Escola Superior de Polícia Civil

Henrique Saidel

Faculdade de Artes do Paraná – FAP / Professor Colaborador

Mestre em Teatro – Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC

Diretor, Ator, Performer e Cenógrafo – Companhia Silenciosa

Resumo: Estelionato, roubo, tráfico de drogas, seqüestro, assassinato, latrocínio, prisão, algema, fuga, depoimento, inquérito. Entre novembro de 2009 e março de 2010, essas e outras palavras pouco suaves ocuparam o dia-a-dia de um grupo de atores, do qual fiz parte, responsáveis pelas longas (6 a 8 horas) encenações da Delegacia Laboratório, da Escola Superior de Polícia Civil do Paraná. Sua função: a partir de casos reais, construir simulações de crimes para serem vivenciadas e solucionadas pelos alunos-investigadores. Seu objetivo: sustentar situações com o máximo de realismo. Seu lugar: delegacias, casas, ruas e praças de Curitiba. Este é o relato e as reflexões geradas por essa experiência-limite: Realidade? Simulação? Verossimilhança? Improvisação? Interatividade? Espetáculo? Arte?

Palavras-chave: Simulação, Verossimilhança, Interatividade, Dramaturgia e Encenação.

Rua Tamoios, 1200. Esse insuspeito endereço da capital paranaense foi palco principal de uma peculiar série de acontecimentos, iniciada em novembro de 2009. Estelionato, roubo, tráfico de drogas, seqüestro, assassinato, latrocínio, prisão, algemas, fuga, depoimento, inquérito. Durante cinco meses, essas e outras palavras pouco suaves ocuparam o dia-a-dia de um grupo de atores: além de mim, Clarissa Oliveira, Rafaelin Polli, Ricardo Nolasco e Vanessa Benke¹. Fechados em uma sala de reuniões, mergulhados em inquéritos policiais cedidos pela Delegacia de Furtos e Roubos de Veículos e pela Delegacia de Homicídios, e assessorados por uma equipe de profissionais especializada em crimes contra a vida e o patrimônio, iniciaram o trabalho estudando casos, discutindo conceitos e estratégias, traçando planos, considerando hipóteses, prevendo riscos.

Rua Tamoios, 1200. Funciona, ali, a Escola Superior de Polícia Civil do Paraná (ESPC). Convidados para integrar a equipe de docentes do projeto Delegacia Laboratório, o grupo de atores tinha a seguinte função: a partir de casos reais, criar e encenar simulações de crimes para serem vivenciadas e solucionadas pelos alunos-investigadores. O público-alvo: 10 turmas de investigadores recém contratados que se preparavam para sair às ruas. Após reuniões com a diretoria e os diversos departamentos da Escola, definiu-se que seriam executadas 20 encenações (ou “cases”, na linguagem utilizada pelos professores-policiais) diferentes, e que cada turma participaria primeiro em um caso de crime contra o patrimônio, e, semanas depois, em um caso de crime contra a vida. O objetivo do projeto era claro: proporcionar aos alunos uma vivência prática global do cotidiano policial, através da

¹ Os quatro últimos são integrantes do Grupo de Investigação Cênica Heliogabalus (Curitiba, Paraná).

simulação efetiva de situações reais – mais ou menos corriqueiras –, passando pela rotina burocrática de delegacia e cartório, até a investigação, inquérito e prisão. Ao expor os alunos a essas situações, os professores poderiam (nas conversas que aconteciam logo após o exercício) elogiar situações corretas e apontar e corrigir possíveis erros, surgidos no calor da ação. Tratando-se de um curso para investigadores civis, agentes de uma polícia judiciária, o importante não era reconstituir o crime em si (o ato do assassinato, do roubo), mas sim montar a cena do crime já consumado, com todos os indícios e ramificações necessárias para a condução do processo de investigação: vítimas, testemunhas, criminosos, pistas verdadeiras, pistas falsas, etc. Poderiam ser utilizadas como locações a própria ESPC, delegacias, casas, terrenos, ruas e praças de Curitiba.

Para isso, pedia-se aos atores atenção a dois fatores fundamentais: o caráter pedagógico do projeto (que exigia que as situações propostas pelas simulações não fossem de difícil resolução, permitindo que os alunos avançassem por todas as etapas do processo); e a necessidade de que tudo parecesse o mais real possível (colocando e testando os alunos em situações limite, de grande tensão e adrenalina). Zelando por esses fatores, e seguindo as indicações técnicas e didáticas dos professores-policiais, os atores estavam livres para criarem e desempenharem seus *cases*.

Uma vez estudados os casos verídicos, o grupo iniciou a criação dos vinte roteiros. Construção da trama base, definição e divisão dos personagens (cada ator fazia apenas um personagem), listagem de materiais e logística necessária. Os roteiros eram abertos o suficiente para incluir e conduzir a participação dos alunos², sendo assim, cada *case* era pensado com mais de uma resolução possível, cuja concretização dependeria dos rumos tomados pela investigação. Cabia aos atores improvisar, individual e coletivamente, cruzando a estrutura base com as situações inesperadas da interação.

Além da elaboração dos roteiros, cenografia, adereços, figurinos e maquiagem também eram responsabilidades dos atores. A vicissitude do trabalho exigiu o comprometimento de todos em todas as instâncias e etapas – criativas, técnicas – da “montagem”: atores performáticos (GUSMÃO, 2000), que assumem para si a autoria (compartilhada, ao mesmo tempo, com o grupo) de todo o processo, não se contentando em simplesmente “atuar”, em fixar-se e alienar-se em uma única e isolada função. Em um grupo em que não há um diretor centralizador, todos são responsáveis por tudo, simultânea e horizontalmente. As confusões e os conflitos quase inerentes a esse tipo de organização não inviabilizaram a sua concretização (pelo contrário), a despeito dos incessantes pedidos da diretoria da Escola para que fosse escolhido um “líder” para o grupo.

² A referência ao *canovaccio* da Commedia Dell’Arte é evidente.

Rua Tamoios, 1200. Cinco atores convivendo diariamente com centenas de policiais veteranos e novatos, educadores e burocratas congêneres. Cinco atores responsáveis por conceber e levantar toda uma estrutura³ de dramaturgia e encenação dentro um exercício didático. Nesse contexto, três questões mostraram-se preponderantes.

A primeira delas diz respeito a um dos fatores fundamentais colocados pela ESPC: a instauração e a sustentação de um máximo de realismo na cena⁴. Noção bastante controversa na história da teoria teatral, o realismo (como aproximação máxima da cena ficcional com a realidade), ou melhor, a busca do realismo, pautou inúmeras poéticas cênicas – mesmo que pela sua rejeição, como no Simbolismo. No caso da Delegacia Laboratório, os atores viram-se impelidos a cooptar técnicas e práticas que aproximam o Naturalismo rigoroso de Antoine e Stanislávski (ROUBINE, 2003) com o fugaz e incisivo Teatro Invisível de Boal (FÉRAL, 2003) e algumas das radicais ações da Performance Art (GOLDBERG, 2006), sem ignorar, contudo, o domínio racional preconizado por Diderot e mesmo Brecht (CARLSON, 1997). Na busca de uma interpretação tão verossímil e crível⁵ que fosse capaz de proporcionar aos alunos envolvidos a sensação, e mesmo a completa ilusão de realidade, os artistas assumiram todos os riscos de uma cena que, ao minimizar os efeitos da denegação própria do fenômeno teatral, promove uma alucinação capaz de borrar os limites entre arte e vida. A alteridade, evocada por Féral (2003) como fundadora e mantenedora da teatralidade, é, no momento da encenação dos cases, profundamente abalada. Este objetivo alucinatório, performático, acabou sendo tão bem atingido pelos artistas, que não era raro vários deles terminarem o dia de trabalho cheios de hematomas e escoriações reais provocadas por ações truculentas dos alunos-policiais que, naquele momento, viam nos atores⁶ criminosos reais. O corpo vibrátil do artista exposto, dialogando com toda sorte de acontecimentos e forças – acaso performático que atualizava e retroalimentava a atuação⁷, não só individual, mas também coletivamente. Atuação intensa e extenuante, que se sustentava ininterruptamente pelas longas 6 horas de cada case.

Quanto aos adereços, algumas técnicas ilusionistas do Théâtre du Grand Guignol (SAIDEL, 2010) – herdeiras diretas do Naturalismo de Antoine – foram muito utilizadas. Sangue artificial de glicose de milho e anilina comestível; cérebros despedaçados de miolo de pão embebidos em sangue falso; maquiagens de ferimentos a base de algodão

³ Mantida em segredo, pois nenhum aluno poderia conhecer os roteiros com antecedência, o que inviabilizaria o processo de resolução dos “crimes”. Para que os “segredos” não fossem descobertos, foi necessário fazer alterações diárias em todos os cases, para surpreender as expectativas dos alunos.

⁴ Somente este aspecto é digno de toda uma tese específica. Aqui, apenas apontarei algumas possíveis problematizações.

⁵ A discussão sobre *mimesis* empreendida por Luiz Fernando Ramos (2009) é bastante pertinente.

⁶ Que, diga-se de passagem, eram conhecidos por todos na Escola.

⁷ Como não houve período de ensaio, como numa montagem teatral convencional, cada ator valeu-se de seus próprios expedientes criativos para atingir tal estado de atuação.

e cola branca. O falso, o *fake*, o artificial a serviço de uma ilusão tão potente que perfura as fronteiras da realidade.

A segunda observação diz respeito às situações onde a cena do crime, principalmente nos casos de homicídio, era construída na rua ou em outros espaços públicos. Inserida no fluxo cotidiano da cidade, as simulações desencadeavam fortes reações nos transeuntes, que, ao ver no chão um corpo ensangüentado, aparentemente morto, ficavam bastante comovidos. Sem saber o que estava acontecendo, muitas pessoas paravam, comentavam, choravam, chamavam ambulâncias, e mesmo se ofereciam como testemunhas para os investigadores (alunos) que ali estavam⁸. Muitos só se acalmavam (às vezes com muito custo) quando eram advertidos por algum professor de que aquilo se tratava de uma simulação, de um exercício pedagógico. Tal fenômeno alucinatório também é resultante da ilusão proposta pela cena, em seu realismo extremado. Se para Josette Féral (2003) a teatralidade só existe quando construída ou reconhecida pelo olhar do espectador, então as encenações da Delegacia Laboratório transitaram simultaneamente tanto pelo território da teatralidade quanto da realidade.

A terceira questão é simples e, ao mesmo tempo, complexa: tratando-se de um exercício didático dentro de um curso, em que o público-alvo são alunos de uma disciplina, pode esta experiência ser chamada de arte? O simples fato de serem usadas técnicas e procedimentos teatrais (e também performáticas) dentro das simulações confere a estes acontecimentos o status artístico? Nestas situações nas quais a alucinação proporcionada por técnicas realistas extremadas confundiu atores, professores e alunos, rompendo alteridades imprescindíveis à teatralidade, não estaria mais próxima de uma idéia de para-teatralidade? Mais interessante que responder estas perguntas⁹, é perceber como esse longo processo alterou profundamente a postura dos artistas envolvidos, colocando à prova seus conhecimentos de interpretação, exigindo de todos uma presentificação e um comprometimento físico e psicológico muito além do comumente empregado na rotina da produção teatral. Ao mesmo tempo, muitos conceitos que normalmente permanecem subjacentes e coadjuvantes num trabalho de encenação tradicional¹⁰ foram evidenciados e colocados em xeque, alargando as noções e as fronteiras do que se poderia chamar de processo de criação, de dramaturgia, de encenação, de interpretação, de improvisação, de experiência artística.

⁸ Até mesmo a imprensa (em especial os programas de rádio sensacionalistas) chegou a noticiar, ao vivo, que um crime havia ocorrido na determinada praça.

⁹ Perguntas um tanto capciosas, é verdade...

¹⁰ A ilusão, a tensão realidade X ficção, a força do falso e do artificial, o lugar do artista e do espectador, a separação clara entre arte e vida, o corpo como território atravessado por forças heterogêneas concretas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro*. São Paulo: UNESP, 1997.

FÉRAL, Josette. *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires: Nueva Generación, 2003.

GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GUSMÃO, Rita. *O ator performático*. In TEIXEIRA & GUSMÃO (org.), *Performance, Cultura & Espetacularidade*, p. 50-56. Brasília: Editora da UnB, 2000.

RAMOS, Luiz Fernando. *Por uma teoria contemporânea do espetáculo: mimesis e desempenho espetacular*. In: *Urdimento – Revista de Estudo em Artes Cênicas*. Nº 13. Florianópolis: UDESC/CEART, setembro de 2009.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2003).

SAIDEL, Henrique. *Jorro de efeitos: laços sanguíneos entre trash e Grand Guignol*. In: *Urdimento – Revista de Estudo em Artes Cênicas*. Nº 14, 2010. Florianópolis: UDESC/CEART (no prelo).