



Ephemer

Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

Universidade Federal de Ouro Preto - vol. 4 - nº 8 - mai./ago. 2021

ISSN: 2596-0229

Dossiê:
Práticas de Rua I
Lugares de vivência e
lugares de passagem

PPGAC
Programa de Pós-Graduação
em Artes Cênicas



UFOP

Universidade Federal
de Ouro Preto

Expediente

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - UFOP
Coordenação: Prof. Dr. Alex Beigui de Paiva Cavalcante

Equipe Editorial:

Editora-chefe: Luciana da Costa Dias
EditorEs responsáveis pela organização do *Dossiê Práticas de Rua I*
Marcelo Rocco & Alexandre Falcão (orgs.)

Comissão Científica:

Cláudia Tatinge Nascimento (Macalester College - E.U.A.)
Cassiano Sydow Quilici (UNICAMP)
Fernando Mencarelli (UFMG)
Kuniichi Uno (Rikkyo University)
Nanci de Freitas (UERJ)
Peter Pál Pelbart (PUC/SP)
Tatiana Motta Lima (UNIRIO)

Comissão Editorial:

Aline Mendes de Oliveira
Alex Beigui de Paiva Cavalcante
Éden Peretta
Ernesto Gomes Valença
Letícia Mendes de Oliveira
Luciana da Costa Dias
Marcelo Rocco
Nina Caetano
Neide das Graças de Souza Bortolini
Paulo Marcos Cardoso Maciel
Ricardo Gomes

Revisão:

Luciana da Costa Dias e Leandro da Silva Pires.

Foto da capa:

Grupo Mambembe - - Música e Teatro Itinerante. UFOP, 2019.
Peça: Ensaios para a sedição. Atores: Bruno Marini, Fernando Del, João Bertolai e Letícia Schinelo. Fotografia de Jahi Amani

Projeto Gráfico: Éden Peretta

- Dossiê Práticas de Rua I -

SUMÁRIO

EDITORIAL

<i>Capa e Expediente</i>	01 - 03
A Rua (ainda) está entre nós! – Apresentação <i>Marcelo Rocco & Alexandre Falcão (orgs.)</i>	04 - 09

ENTREVISTA

<i>Living Theatre</i> em Ouro Preto, prisão e exílio: entrevista com Ilion Troya <i>Leon Kaminski</i>	10-29
--	-------

ARTIGOS

Preconceitos estruturais contra as formas populares de cultura, as comédias populares e os teatros de rua <i>Alexandre Mate</i>	30-67
Teatro de rua se aprende? Se ensina? Teatro de rua na universidade <i>Ana Caldas Lewinsohn</i>	68-86
Princípios para a escuta: Percurso da disciplina 'narrativas na rua: da inspiração africana à roda de histórias como arte pública <i>Toni Edson</i>	87-100
Experiências de um museu na beira do mundo <i>Julia Naidin, Fernando Codeço, Rachel Rosa</i>	101-119
Um comentário sobre "Nada que é dourado permanece, hilo, amáka, terra preta de índio", de Denilson Baniwa <i>Lourenço Martins Marques, Lúcia Gouvêa Pimentel</i>	120-131

MEMORIAIS E RELATOS DE EXPERIÊNCIA

Meus 30 anos de teatro de Rua: grupo Espalha-Fatos e grupo Manjerição <i>Márcio Silveira dos Santos</i>	132-150
O Corpo em Jogo na Rua <i>Rafael de Barros, Eduardo Coutinho</i>	151-165
Palhaças com a Palavra: Reflexões sobre dramaturgia e teatro popular a partir da peça <i>A Luta</i> , do grupo Madeirite Rosa <i>Liz Nátali Sória, Fernanda Donnabella Orrico, Rafaela Lima Carneiro, Cris Lima</i>	166-184

CARTA-HOMENAGEM

Carta de 30 de julho de 2020 à Neide Bortolini, Idealizadora do grupo Mambembe - Música e Teatro Itinerante <i>Ana Carolina de Abreu, Letícia Pavão Schinelo</i>	185-201
---	---------



A RUA (AINDA) ESTÁ ENTRE NÓS!

– Apresentação do dossiê *Práticas Cênicas de Rua I* –

Alexandre Falcão¹ e
Marcelo Rocco² (orgs.)

Foi uma bela surpresa para nós, a editora e os editores desta revista, ao percebemos que havia muitas pessoas interessadas e endereçando suas investigações *de rua e na rua* para nós, mesmo em época de tanta crise, em que a rua deixou de ser um lugar seguro e de vivência em meio à pandemia por Covid-19.

O teatro de rua – que sempre foi um lugar de resistência, o qual se negou, muitas vezes, a fazer parte de um circuito restrito e mercadológico de arte que não evidenciasse em si as pessoas comuns que, muitas vezes, sequer tinham acesso aos edifícios teatrais – se percebeu frente a uma das maiores crises já vividas, pois a experiência de habitar a cidade, elemento-chave para o teatro de rua, nos foi retirada, para que continuássemos vivas e vivos.



Resistência ampliada pelos ecos da pandemia que forçou parte das pessoas a deixarem as ruas que, por vez, e ao longo desses quase dois anos, foram ocupadas por veículos diversos, sendo ainda mais reconhecidas como locais de passagem, cuja vivência, em parte, se esvaiu.

Mas quem vivenciou as ruas nesse tempo? Foram as pessoas em situações de rua que não tinham para onde fugir, foram comerciantes informais, foram as pessoas que não tiveram o privilégio de trabalhar em casa, foi a parcela dos artistas de rua que trabalha em semáforos e em avenidas, foram as pessoas desempregadas, e foi, também, parte da população que se viu cada vez mais empobrecida e sem possibilidades de vivência e de pertencimento a uma sociedade exclusivista, governada por uma política predatória.

Nesse caminho, em meio aos vestígios do teatro de rua e de investigações que, por um tempo, ficaram silenciadas, muitas pesquisas se decantaram e, a partir do distanciamento temporal, se solidificaram em análises profundas, cujo arcabouço teórico foi, grosso modo, a decolonialidade e a não subalternidade do teatro latino-americano frente à falta de políticas públicas artísticas e culturais, nos levando ao inevitável confronto entre o direito ao urbano e às lutas por melhores acessos à sociedade em que vivemos.

A Pandemia nos obrigou a construir outras chaves de leitura para as artes cênicas na rua, criando novas conformações urbanas, advindas da fragmentação do espaço, das ações cada vez mais fugazes e da fabricação de olhares sobre os corpos, agora mascarados e distanciados nas ruas.

Neste caminho, criaram-se outras normatizações do espaço público, jogando para os artistas e para as artistas problemáticas que necessitam de novas contribuições para a continuidade ao direito à cidade, com todas as suas fissuras, brechas e erupções.

Sabemos, no entanto, que essas normatizações também possam ser superadas. Mas, se as características da contemporaneidade são fortemente pautadas pela efemeridade e pelo utilitarismo de uso das ruas, sabemos que, para tudo isso, haverá a resistência e a luta permanente.



Nesta direção, estamos imbuídas e imbuídos de apresentar a vocês discursos plurais acerca do teatro de rua – principal tema dos textos deste primeiro número de nosso dossiê – colocando-os como mecanismos de rupturas das normatizações do cotidiano. Os procedimentos, a entrevista, os ensaios, os artigos e a carta que vocês lerão neste volume se interpenetram, criando fricções em meio à institucionalização exacerbada da vida.

Começamos este primeiro número de nosso dossiê com uma bela entrevista de Leon Kaminski com Ilion Troya, do *Living Theatre*. Na entrevista, o artista brasileiro, radicado em Nova Iorque, rememora momentos da visita do grupo fundado por Judith Malina e Julian Beck a Ouro Preto, que marcariam sua vida em diversos sentidos e o levariam, anos depois, a se integrar efetivamente ao agrupamento. Nessa experiência, retomada dos “confins mnemônicos”, a prática nas ruas e praças da histórica cidade mineira estiveram presentes no horizonte de desejos e na pesquisa de campo do grupo contracultural estadunidense, mas foram, bruscamente, interrompidas pela violenta ditadura civil-militar brasileira.

Na sequência, no ensaio criativo e provocador de Alexandre Mate, podemos revisitar com olhar crítico e desestruturar (ou pelo menos, fraturar) parte das construções simbólicas e culturais elitistas que constituíram o cânone da história do teatro nacional – e suas reflexões na crítica especializada e na Academia – construções estas, mais afeitas à classe dominante que às amplas e múltiplas formas de teatralidade enraizadas em nosso solo, dito brasileiro.

E, por falar em Academia, Ana Caldas Lewinsohn, a partir de Natal, e Toni Edson, a partir de Maceió, trazem em seus textos experiências de ensino-aprendizagem (ou de práxis, se preferirmos) ligadas a práticas de rua em cursos universitários e técnicos de teatro. Ana apresenta de forma bastante acessível e prazerosa à leitura, parcela de suas experiências com teatro de rua, em particular como estudante universitária na Unicamp e, atualmente, como docente da UFRN. Toni Edson, por sua vez, conta um pouco de seu trabalho com Narrativas na Rua, na UfAL, a partir de um olhar ao mesmo tempo mestiço (como as culturas populares



brasileiras) e afrocentrado. Em ambos os textos uma perspectiva decolonial, ainda que não necessariamente assim denominada, transborda e inspira fazeres acadêmicos e artísticos para além das caixinhas redutoras dos espaços prediais e mentais.

Aliás, transbordar é um verbo que pode ser transitivo direto, indireto ou ainda intransitivo. Talvez seja intransitivo quando transborde de barragens, em crimes ambientais que, lamentavelmente, marcam a história do país e das Minas Gerais. Por outro lado, talvez possa ser transitivo quando se propõe a fertilizar de atenção e sabedoria os olhares e fazeres sociais, para com a (assim também chamada pelos mestres e mestras indígenas) Mãe Terra ou *Cy-Ibi*, em Tupi-Guarani. Não por acaso, dois textos desta edição trazem a questão ambiental como fundamento.

Em “Experiências de um museu na beira do mundo” Julia Naidin, Fernando Codeço e Rachel Rosa encadeiam um relato e a análise de uma importante experiência performativa de museologia social em espaço aberto, realizada durante a pandemia da Covid-19 em um trecho particularmente degradado do litoral capixaba, na praia de Atafona. As imagens e as narrativas da destruição ambiental em curso impactam pela profunda gravidade da situação, mas, ao mesmo tempo, a beleza dos relatos da experiência museológica-performativa traz poesia (com suas dores e alegrias) ao texto, potencializando-o como veículo de difusão de práticas artísticas socioambientalmente engajadas.

A partir de outro prisma, Lourenço Martins Marques e Lúcia Gouvêa Pimentel apresentam um potente comentário à obra *Nada que é dourado permanece, hilo, amáka, terra preta de índio*, de Denilson Baniwa, articulando, de forma pertinente e acurada, a obra do antropólogo inglês Tim Ingold e a arte contemporânea indígena brasileira de Baniwa. Brotam desta articulação importantes reflexões em torno da impermanência, do confinamento nas artes e na vida moderna e da suposta supremacia humana, remetendo-nos novamente ao meio ambiente, berço, fonte e sustento de qualquer experiência cultural, inclusive do teatro.

Entre os textos aqui reunidos, por questão estilística, como Memoriais e Relatos de experiências, as três décadas de teatro de rua de Márcio Silveira dos



Santos são apresentadas em perspectiva histórica, a partir de suas raízes gaúchas. A importância do registro dessas experiências se faz perceber, entre outros aspectos, como indicador de um período em que os movimentos sindicais e artísticos estiveram mais articulados entre si ainda que, devido ao caráter classista hegemônico de nossa historiografia teatral (já denunciado anteriormente), poucas vezes contemplado nos livros utilizados nos cursos universitários de Teatro.

O potencial relacional e a poesia das práticas cênicas de rua, com distintas nuances, mas também passando pelas universidades públicas brasileiras, está presente no texto de Rafael Barros (que transita entre Londrina e a Grande São Paulo) e Eduardo Coutinho (entre as ruas da capital e do interior paulistas). O primeiro, palhaço, o segundo, mimo, mas ambos entrecendo um texto e uma relação de pesquisa artística que prima pela escuta e pela ação política (mesmo que não explícita), em atos de criação e resistência (ou subversão) cultural.

A aludida resistência tem, além de classe social, também gênero, etnia e muitas outras características mais. Pois é, em grande medida, de gênero e classe social, que trata o texto “Palhaças com a Palavra”, acerca da paulistana e feminista Cia. Madeirite Rosa, de teatro de rua. Compartilhando seus expedientes de criação dramatúrgica coletiva, as integrantes do grupo proporcionam reflexões no sentido de socializar os meios de produção teatral, ao mesmo tempo em que buscam aliar-se às lutas dos movimentos por moradia, no intuito de também socializar o direito à habitação, entre tantas outras pautas urgentes e estruturais em nossa sociedade republicana em aparente estado de dissolução.

E, para fechar com “chave brincante”, temos a carta de homenagem à “professora-jardineira” Neide Bortolini e à valorosa trajetória de 18 anos de semeadura do grupo Mambembe, projeto de extensão sediado na UFOP, universidade que também é casa da revista *Ephemer*. A carta encerra de forma expressiva este número do dossiê, com parlendas, convites à cantoria e com o compartilhamento de procedimentos cênicos e de ações pedagógicas e comunitárias. Mas, como nem tudo são flores, o texto também denuncia de forma veemente o desmanche das políticas de extensão nas universidades federais, que vem a se somar às crises pandêmica, cultural e política que



vivemos. “Apesar de você”, apesar de nós, ou, justamente, graças também a vocês e a nós, o jardim insiste em brotar e a primavera insiste em renascer! Que a nova estação nos polinize, junto com este número do dossiê, com saúde, consciência e organização política e muita arte pública, de preferência, em ruas seguras, democráticas e preches de felicidade!

¹ **Alexandre Falcão de Araújo** é artista de teatro, professor no Departamento de Artes da Universidade Federal de Rondônia – UNIR (Porto Velho, RO, Brasil) e articulador da Rede Brasileira de Teatro de Rua - RBTR. E-mail: alexandre.falcao@unir.br .

² **Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi** é professor Adjunto na Universidade Federal de Ouro Preto (Ouro Preto, MG, Brasil). Coordenador do grupo de pesquisa Urbanidades Intervenções. Coordenador do PIBID ARTES/UFOP. E-mail: marcelorocco1@ufop.edu.br .





ENTREVISTA

O *LIVING THEATRE* EM OURO PRETO, PRISÃO E EXÍLIO: ENTREVISTA COM ILION TROYA

Leon Kaminski¹

<https://orcid.org/0000-0001-5040-7712>

Ilion Troya²

Resumo

Entrevista com José Carlos Temple Troya, ou Ilion Troya, como é mais conhecido, integrante do *Living Theatre*, de Nova York. Há cinquenta anos, em 1971, uma de suas passagens por Ouro Preto ficou marcada em sua trajetória. A convite do renomado grupo de vanguarda norte-americano, que estava no Brasil, Ilion Troya foi viver e atuar com o *Living Theatre*, que na cidade mineira pretendia criar e encenar o inovador espetáculo *O Legado de Caim*. Projeto que foi dramaticamente interrompido por agentes da violenta ditadura militar que vigorava no país. Presos, os atores estrangeiros foram expulsos do país e Ilion partiu para o exílio. É sobre o *Living Theatre* e sua passagem por Ouro Preto, a prisão e o exílio que conversamos nessa entrevista.

Palavras-chave: Living Theatre. Brasil. Contracultura. Ditadura. Teatro.

THE *LIVING THEATRE* IN OURO PRETO, ARREST AND EXILE: INTERVIEW WITH ILION TROYA

Abstract

José Carlos Temple Troya, known as Ilion Troya, member of the of the renowned North American avant-garde group Living Theater, is here interviewed. One of his passages to Ouro Preto, fifty years ago in 1971, was a mark in his trajectory. At the invitation of the New York avant-garde group, Ilion Troya went to live and act them in Brazil, intending to create and stage the innovative show "O Legado de Cain" (Cain's Legacy) in Minas Gerais. This project was dramatically interrupted by agents of the violent military dictatorship in force in the country. Then, the foreign actors were arrested and expelled from the country and Ilion went into exile. The interview was focused on such events.

Keywords: Living Theatre. Brazil. Counterculture. Dictatorship. Theatre.

¹ **Leon Kaminski** é Professor da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF), bacharel e mestre em História pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), graduado em Educação Física pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: kaminski.historia@gmail.com.

² Entrevista realizada no dia 25 de novembro de 2017, dentro do projeto "A revolução das mochilas: contracultura e viagens no Brasil ditatorial", financiado pela CAPES. A sua publicação se dá no âmbito do projeto "Drogas, Ditadura e Repressão: anticomunismo e combate aos entorpecentes no Brasil" (edital PAPq-UEMG 05/2020). Agradecimentos especiais a Ilion Troya, Alessandra Vannucci e Danusa Vieira (transcrição).



Foi em uma tarde ensolarada, no adro da igreja do Carmo em Ouro Preto, que me encontrei para uma conversa com José Carlos Temple Troya, ou Ilion Troya, como é mais conhecido. O integrante do *Living Theatre*, de Nova York, estava na cidade para participar do *Fórum das Letras* de 2017. Não era, no entanto, a primeira vez que andava pelas ladeiras da antiga capital mineira. Há cinquenta anos, em 1971, uma de suas passagens pela cidade ficou marcada em sua trajetória. A convite do renomado grupo de vanguarda norte-americano, que estava no Brasil, Ilion foi viver e atuar com o *Living Theatre*, que em Ouro Preto pretendia criar e encenar o inovador espetáculo *O Legado de Caim*. Projeto que foi dramaticamente interrompido por agentes da violenta ditadura militar que vigorava no país. Presos, os atores estrangeiros foram expulsos do país e Ilion partiu para o exílio. É sobre o *Living Theatre* e sua passagem por Ouro Preto, a prisão e o exílio que conversamos nessa entrevista que compartilhamos com vocês.

LK (Leon Kaminski). *Bom, Ilion, você podia começar falando, então, um pouco sobre a sua origem no interior de São Paulo, sua relação com a universidade, a faculdade, seus primeiros contatos com a contracultura, com viagens e com o Festival de Inverno.*

IT (Ilion Troya). Eu nasci no mesmo ano que o *Living Theatre* foi fundado, em 1947. Nasci em Rio Claro, cidade de São Paulo. Família de imigrantes: minha mãe, descendente de suíços e ingleses, meu pai, imigrante direto da Espanha, Andaluzia. Até os 18 anos a vida era aquela coisa de adolescente, eu gostava muito de fazer teatro desde pequeno, desde a infância, na escola. Eu estudava num instituto de educação em Rio Claro muito aberto, uma escola que eu amava. Meus professores e minhas professoras, principalmente, davam muito incentivo para uma paixão que eu já tinha desde pequeno pelo teatro. Depois dos 18 anos é que eu comecei a ir para São Paulo para ver teatro, e pouco a pouco eu fui descobrindo que fazendo amizade com o pessoal de teatro, eu conseguia ver peças sem ter que pagar ingresso, e comecei a acompanhar várias pessoas, entre as quais, acho que a mais importante foi Sérgio Mamberti. Mas também eu assisti teatro que ia para o interior, vi Cacilda Becker e Walmor Chagas em Rio Claro duas vezes, uma vez em São Carlos. Foi *Esperando Godot* em São Carlos, uma das últimas apresentações da Cacilda. É uma coisa bem da época, ir para estrada e pegar carona, é uma época em que ninguém fazia isso, éramos os primeiros que faziam isso. Eu nunca fiz aquela coisa de andarilho, de botar a mochila nas costas e fazer longas viagens, mas



o que me interessava era exatamente ir para São Paulo para assistir concertos no Teatro Municipal, e ver Bienal e outras exposições e museus e, principalmente, teatro.

O Living quando apareceu no Brasil em 1971³, eu já conhecia de ler a respeito. A Aliança Francesa era um lugar que eu frequentava, a biblioteca e a livraria, e foi onde eu comecei a ler coisas a respeito do Living. O Living chegou ao Brasil, em São Paulo, eu só fui encontrar o Living em Rio Claro, quando fazendo o espetáculo *Rituais e Visões de Transformação*, criado em conjunção com a EAD⁴, já estava na Universidade de São Paulo, e por iniciativa de Dorothy Lenner, esse espetáculo foi apresentado em Embu e em Rio Claro. Então, de repente, para mim foi uma grata surpresa encontrar Julian Beck e Judith Malina, atores do Living que, naquela época áurea do Living, dos anos 1960, em que o Living basicamente reinventou o teatro ocidental. Então eu já estava sabendo do que tinha sido a trajetória do Living, embora tivesse um conhecimento muito superficial, quando, de repente, me deparei com essas pessoas e um espetáculo extraordinário na praça central de Rio Claro. E eu escrevi um artigo num jornal, um artigo, na verdade, insignificante em si, mas eu fui para São Paulo entregar umas cópias para o arquivo do Living que eu tinha prometido para Judith, e tive um momento de convívio em São Paulo e logo em seguida eu recebi uma carta do Julian me convidando para entrar para companhia. Na dúvida, eu achei que era melhor eu arriscar do que não ter arriscado, né? Ficar com isso meio entalado na garganta.

Então eu resolvi que sim, o grupo já estava indo para Ouro Preto e eu já conhecia Ouro Preto do ano anterior, que eu tinha vindo participar do Festival de Inverno em 1970. E foi nesse Festival de Inverno que eu percebi essa coisa da contracultura como um fenômeno nacional e, aliás, internacional também, porque havia pessoas de outros países que eu conheci em Ouro Preto. São Paulo, claro, é uma cidade internacional, é um desses cruzamentos de estradas mais importantes no mundo, eu acho. Mas não foi em São Paulo que eu tive uma chance de, pela primeira vez, encontrar jovens da minha idade estudando e fazendo artes, e nos encontramos aqui no Festival de Inverno. A cultura do silêncio imposta pela Ditadura Militar naquela época não permitia que a gente entrasse realmente em detalhes e ser explicitamente políticos, mas essa coisa velada, né, da cultura do silêncio tinha certas... certos aspectos que aguçavam mais a nossa imaginação. E eu participei, como todo mundo participava, de vários eventos do Festival de Inverno, principalmente assisti apresentações,

³ Judith Malina, Julian Beck e sua filha Isha Manna viajaram para o Brasil em julho de 1970.

⁴ Escola de Arte Dramática, da Universidade de São Paulo.



o bailarino Rolf Gelewsky, a professora de teatro, como é nome dela... Sylvia Orthof, e artistas plásticos como Nello Nuno, Anna Amélia, e, é claro, o Júlio Varela, que era uma pessoa muito aberta, conversava com todo mundo, parecia que todo mundo tinha uma relação pessoal com ele, parte do carisma dele. Ele era realmente a figura central do Festival de Inverno. O Festival de Inverno estava, acho, na terceira edição quando eu vim em 1970, e para mim foi, abriu meus olhos para toda uma outra realidade que eu não tinha acesso que era exatamente esse grupo de jovens que vinham de todas as partes do Brasil, de outros países, para passar um mês em Ouro Preto. Encontrei aqui gente que fazia teatro na Bahia, por exemplo, com Jesus Chediak, uma figura muito importante no teatro baiano, e pessoas que vinham fazer artes plásticas que também vinha de todos os lugares, então um encontro muito rico. Para mim, foi muito importante essa vinda para Ouro Preto.

No ano seguinte, quando o Living se apresentou em Rio Claro e me convidou para vir para Ouro Preto, eu fiquei mais do que contente de vir trabalhar com o Living exatamente num lugar que tinha sido assim tão fundamental para me abrir para contracultura, para aquilo que a gente fazia, que era em direta contravenção com as normas que o regime militar tentava impor na gente. O regime militar era mais ou menos novo, quer dizer, tínhamos já passado pela fase de conscientização que culminou com 1968, então dois anos depois a gente estava naquela situação após o Ato Institucional nº 5, com aquela repressão, mesmo assim era possível a gente se comunicar com o povo, que era o que a gente fazia no trabalho do Living. Encontrávamos com as pessoas nas ruas, fazíamos perguntas bastante gerais sobre a vida, as questões importantes para essas pessoas que a gente encontrava. E à noite nos reuníamos e comentávamos em comum aquilo que tinha sido amalhado como informação dessas conversas que a gente tinha. Normalmente, era uma pessoa do grupo que tinha aprendido inglês com uma pessoa que estava aprendendo, quer dizer, que já tinha aprendido português, e umas pessoas que estavam aprendendo português, e havia só três brasileiros no momento: Ivanildo Silvino de Araújo, Paulo Augusto de Lima, e eu. Havia também Vicente Segura, Rocky, que é peruano, atualmente tá morando na Alemanha, é artista plástico, que falava um portunhol bastante bom, e assim a gente tinha acesso, podia conversar com as pessoas sem problemas de barreira de linguagem. E esse trabalho que a gente fazia nós chamávamos de campanha, era um trabalho de campanha política, a gente considerava o trabalho fundamental de pesquisa da realidade a partir da qual a gente pensava em criar peças.

A ideia era criar alguma coisa durante o Festival de Inverno, depois de o Living ter percebido que o Festival não tinha realmente recursos para custear o projeto que seria uma



parte inicial ainda do *Legado de Caim*, que era uma série de peças, um ciclo de peças que Julian Beck descrevia como constelações de estrelas de várias grandezas, algumas dessas maiores, outras menores, sobre os temas da escravidão segundo o Leopoldo von Sacher-Masoch, de cujo nome deriva a palavra masoquismo. E que era uma série de romances que ele pretendia escrever, deixou essa série incompleta, mas os temas eram muito interessantes para o Living porque focava exatamente em temas fundamentais do anarquismo, que eram a escravidão à propriedade privada, ao dinheiro, ao Estado, à violência, às guerras, à morte e ao amor do sexo. E nós estávamos desenvolvendo peças sobre esses temas.

Em Ouro Preto, nós pensávamos em fazer uma peça para o... durante o Festival de Inverno, para ser feita nas várias praças da cidade, dividir o grupo dos atores do Living com estudantes que pagariam uma quantia para participar e com isso teríamos meios de produzir espetáculos que seriam bastante simples sobre esses temas do *Legado de Caim*, apresentados em adros de igrejas, e depois reunir todos os grupos na Praça Tiradentes, e o tema seria uma peça sobre a estrutura social. Nós queríamos de uma certa forma desenvolver sem grandes estruturas que depois foi resultar em *A Torre do Dinheiro*, que estreou em Pittsburg, nos Estados Unidos, cinco anos depois, em 1975, quatro anos depois. A peça que conseguimos montar em Ouro Preto foi em Saramenha. Alguns de nós fomos lá, eu, Birgit [Knabe] e Ivan [Ivanildo Silvino de Araújo], investigar um pouco como era a Alcan⁵, nos aproximarmos da classe operária, dos trabalhadores da Alcan. E o melhor modo que nós encontramos para fazer isso era oferecer algum trabalho na aula de Educação Física das crianças dessa escola dos operários... Escola Américo [Renne] Giannetti, eu creio que chamava. E ali fizemos amizade com a professora Elizabete, ela foi a pessoa mais... a professora Elizabete era a diretora da escola [...] que deixaram a gente fazer inicialmente aquilo que nós chamávamos de aulas de ioga, porque tudo partia da respiração, e fizemos algumas dinâmicas de grupo com as crianças e pedimos para elas escreverem, porque estava chegando o Dia das Mães.

Eu cheguei em abril de 1971 para trabalhar com o grupo, e pouquinho depois, alguns dias depois chegou Tom Walker, que continua no Living até hoje. Tom já tinha visto Living na Europa e nos Estados Unidos, e veio pro Brasil com a intenção de entrar pro *Living Theatre*. E ele veio para Ouro Preto e se integrou à companhia, e ele também acompanhou esse processo dessas aulas com as crianças em Saramenha. As crianças já não tão pequenas, já eram bem grandinhas, pré-adolescentes e adolescentes. E nós pedimos que elas escrevessem

⁵ Multinacional canadense do ramo de alumínio, com fábrica em Ouro Preto.



uma redação sobre “um sonho com minha mãe”. E, de fato, foi muito interessante verificar que nesses sonhos a questão fundamental da autoridade materna e da submissão necessária das crianças à autoridade materna, havia sim, uma questão fundamental que nós estávamos explorando, que é a relação de domínio e submissão, a relação de senhores e escravos, que era o título do livro que o Living estava lendo, que é o *The Masters and the Slaves*, a tradução inglesa de *Casa Grande e Senzala*. Descontados todos os abusos do Gilberto Freyre para explicar a etnicidade brasileira e a nossa cultura miscigenada, o livro foi fundamental assim como outros livros foram fundamentais, Paulo Freire, etc. E nós desenvolvemos essa peça com as crianças, e representamos essa peça perto do Dia das Mães. Inicialmente nós começamos a ensaiar no salão paroquial. O padre da paróquia não foi ver os ensaios, mas enviou pessoas que viram o ensaio e não recomendaram que o trabalho fosse apresentado ali. Então, a diretora, Dona Delfina era a diretora da escola, Dona Delfina resolveu então mudar a entrega de boletins e a festa do Dia das Mães para o salão social de Saramenha. E foi lá que fizemos os ensaios, e o Juvenal Pereira, então fotógrafo da revista *O Cruzeiro*⁶, fotografou, e são essas as fotos coloridas que nós temos daquela época. São muito bonitas. Foram fotografias dos ensaios que ele assistiu.

LK. *Ah, então foram dos ensaios mesmo, não foi da apresentação...*

IT. Foi ensaio. Mas não foi muito diferente do espetáculo. Quer dizer, havia um pouquinho mais de adereços, quer dizer, havia a figura da Mãe dos Sonhos, que era a Judith sentada nos ombros de um ator, e com um longo vestido lilás que ia até o chão, e alguns outros elementos, como fitas e papel crepom, que a gente usava para unir os sonhadores, os seis sonhadores, as seis crianças cujas redações foram escolhidas, para fazer o ritual de escrever os sonhos, quer dizer, o sonho era lido pelo Paulo Augusto, o narrador. Ele lia os sonhos das crianças, enquanto as crianças eram levadas uma a uma nas mãos dos atores do Living, deitados no chão, que passavam essa criança e se movimentavam de modo a sempre estar completando essa fila e assim as crianças eram atravessadas nas mãos dos atores pelo salão. E chegavam do lado oposto do palco onde então elas se levantavam e voltavam em direção ao palco, passando pelas várias... pelos vários símbolos do *Legado de Caim*. E os atores e as crianças representavam esses símbolos do *Legado de Caim*, passavam pela propriedade, pelo Estado, que era uma estátua da justiça, estátua da misericórdia, e passavam pela morte,

⁶ A matéria, com fotos de Juvenal Pereira e texto de Fernando Brandt, foi publicada na edição de 23 de junho de 1971 de *O Cruzeiro*. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/003581/181425>.



que era um relógio, até chegar à casa do amor, que era bem diante do palco, onde cada uma dessas seis crianças era amarrada na cintura com uma fita de papel crepom, e elas rolavam, rodopiavam, e essa fita se enrolava no corpinho delas, e a outra ponta era colocada no pulso da mãe, da mãe verdadeira. E a mãe e a criança subiam pro palco, e ficavam lá, a mãe sentada, a criança de pé, e esse ritual se repetia, cada sonho era narrado. E no final, todas as crianças, as seis crianças com suas respectivas mães estavam no palco, e as outras crianças no salão representavam crianças brincando com a Mãe dos Sonhos que entrava em cena, aquela figura gigantesca, com uma varinha na mão para punir e as crianças brincando e ela vinha e indicava uma criança, tocava uma criança com aquela varinha, como se estivesse punindo, e as crianças rodopiavam, rodopiavam até ficarem tontas e caíam no chão. E todas as crianças deitadas no chão se levantavam em um certo ponto em que o narrador repetia umas frases que apareceram em redações de outras crianças que não aquelas seis escolhidas, que os sonhos eram lidos. E coisas como “eu gosto quando minha mãe me bate porque ela sabe o que é bom para mim”.

É implícito mesmo uma relação de domínio e submissão velada, de um certo sadomasoquismo. As crianças então em um certo ponto se levantavam, com um ruído um pouco ameaçador, avançavam em conjunto e derrubavam a Mãe dos Sonhos, e a Mãe dos Sonhos se desfazia e se misturava ao grupo. Daí essas crianças se dirigiam às crianças que estavam no palco e diziam “Voar! Voar! Voar!” e essas crianças faziam então gestos de pássaros que batiam asas, pulavam para cima no ar e essa fita de papel crepom se estendia e se rompia no ar. Então era como um cordão umbilical que se rompia e as crianças caíam nos braços da sociedade, das outras... se misturavam com as outras pessoas, quer dizer, se livravam desse mito da mãe punidora e entravam em outro mito, o mito da libertação. Mas pelo menos era essa a intenção, terminar mostrando de alguma forma uma libertação. Então, foi um sucesso, quer dizer, todas as crianças depois queriam voar e ficou difícil entregar os boletins porque eles estavam muito entusiasmados.

Eu acho que todas essas crianças que participaram dessa peça ficaram marcadas, eu acho, para vida inteira. Foi quando eu percebi que realmente – era a segunda peça que eu via do Living, dessa vez participando –, que eu comecei a perceber que realmente tudo o que a gente faz no Living é uma coisa que permanece. Não é fazer de conta que é um personagem numa pecinha com uma bruxinha que era boa, mas uma coisa que fazia parte da vida delas. E para os atores também era uma coisa extraordinária, principalmente perceber como era possível fazer teatro com outras pessoas. É uma coisa que o Living não tinha feito até então,



não tinha essa vontade de fazer *workshops* que começou a existir, acho, ali nos anos 70 mesmo, artistas darem oficinas, que era muito aquilo que acontecia ali no Festival de Inverno. Infelizmente, nós fomos presos no primeiro dia do Festival de Inverno.

LK. *Na encenação da peça, como foi a reação das mães naquele momento ali?*

IT. Eu não sei, eu acho que... Judith diz que percebia que as mães ficaram um pouco... não sei se chocadas ou maravilhadas ou espantadas com aquilo, porque eram pessoas muito simples que provavelmente nunca tinham visto teatro na vida. Mesmo aquelas crianças, acho que nunca tinham feito ou visto nada parecido, uma coisa mais ritual do que peça, embora extremamente, profundamente dramática. Não eram peças convencionais de teatro. Um comentário que eu me lembro que foi feito na época é que as mães tinham visto o que disse o padre de Saramenha, que não tinha gostado dos ensaios, ou do que tinha ouvido falar dos ensaios. Ele disse que, logo que nós fomos presos, ele declarou à imprensa que... quer dizer, louvou o DOPS⁷ por ter prendido o Living porque realmente era um grupo que não era condizente com a moral cristã. E que as mães tinham dito para ele que as crianças depois daquele espetáculo já não eram mais as mesmas. E não era para ser mesmo [risos], a intenção era exatamente essa. Agora, não era um escândalo, não houve nada de escandaloso, não havia motivo nenhum para dizer que havia alguma coisa de sexual ou de sensual na peça, de jeito nenhum, embora a gente usasse corpo humano e não fantasias e cenários e adereços. Era uma coisa bem corpo a corpo, mas de uma maneira muito sadia, muito bonita... [...]

LK. *Fala um pouco agora do cotidiano da casa, porque tem toda uma memória que se construiu aqui em Ouro Preto sobre a sexualidade, sobre as drogas, e tem realmente uma coisa libertadora... tinha uma coisa libertadora, do convívio dentro da comunidade...*

IT. Claro. Na comunidade, eu não tinha nenhuma relação com ninguém diretamente. Naquele momento eu tinha acabado de chegar. E também não tive relação com alguém que tivesse passado por lá. O mito conta que, assim, as pessoas viajavam e visitavam a comunidade e ficavam morando com a gente, e que havia... Carlos Granés que escreveu um livro⁸, inclusive recentemente, sobre o Living no Brasil, mas... Na verdade, a minha experiência é que havia casais na companhia. Judith e Julian eram casados, os outros não

⁷ Departamento de Ordem Política e Social, um dos órgãos responsáveis pela repressão política durante a ditadura militar iniciada em 1964.

⁸ GRANÉS, Carlos. *La invención del paraíso: el Living Theatre y el arte de la osadía*. Madrid: Taurus, 2015.



eram casados, mas eram casais, era basicamente essa a organização do Living, nunca foi diferente da sociedade, não é que nós fôssemos uma coisa à parte. O que havia, assim, de diferente, era essa intenção de viver como coletivo, de viver como uma comunidade. A casa que nós tínhamos era grande, mas não dava para cada um ter o seu quarto. Eu tinha um canto de corredor, separado com tecidos leves para ter um pouco de intimidade, um colchão pequeno, simples, e os quartos maiores eram divididos assim com tendas improvisadas. E aquilo que depois o... Não sei se foi o DOPS ou a imaginação dos jornalistas, descreveram depois da prisão como uma floresta psicodélica. De psicodélico só tinha o colorido dos tecidos que a gente podia ter usado para fazer essas coisas. A vida era bastante simples, nós passávamos o dia preparando... eu mexia mais com a parte pictórica, sempre gostei de desenho, pintura, cenografia. O ano anterior eu tinha feito a cenografia de *A bruxinha que era boa* no Teatro da Ópera. Minha primeira experiência com o Teatro da Ópera de Ouro Preto foi com cenografia. E enquanto aprendiz de direção e no figurino também, executado pela Celsa [Rosa], que fazia todos os figurinos das peças [*inaudível*].

E a vida comunitária, sabe, era levantar de manhã, não necessariamente muito cedo. Ouro Preto, assim, em abril, maio era bastante fria, né, muita neblina [*inaudível*]. E tínhamos o... café da manhã, o *breakfast* era uma coisa meio individual, cada um fazia, fritava seus ovos ou fazia seu mingau. E a parte da tarde era dedicada principalmente ao trabalho de campo, de pesquisa, de sair pelas ruas, sair pelos bares, entrevistar pessoas, de conversar, e por volta do entardecer, nós tínhamos um jantar. Muitas vezes vinham pessoas bem pobres pedir comida. Tom Walker observou uma coisa que ele comentou aqui no Brasil agora que ele veio para São Paulo, para exposição do *Living Theatre – Presente!*,⁹ no SESC Consolação, e uma coisa que eu não me lembrava e ele se lembrou, é que tinha uma família de pessoas bem pobres, que era uma família grande, que quase todos os dias vinham uma criança diferente daquela família e traziam umas latinhas. E naquelas latinhas a gente botava um pouco da comida que a gente preparava para todo mundo, então, eram refeições vegetarianas, mas tínhamos, então... E, às vezes, a gente tinha pessoas também à mesa que sentavam, que vinham pedir alguma coisa naquela hora, aí convidava para sentar à mesa. Às vezes, elas ficavam assim muito tímidas com esse convite, porque elas não esperavam. Aquela coisa de você vai pedir um prato de comida, as pessoas dão, mas você não come com a família. Então era isso, o povo que aparecia em casa, não havia assim uma quantidade de pessoas de fora

⁹ Exposição realizada entre 31 de outubro de 2017 e 27 de janeiro 2018. Catálogo disponível em: https://issuu.com/sesc_consolacao/docs/living-theatre-presente-sem-marcas-75b40a502b3455.



que visitassem a comunidade, um ou outro. O Orlandino [Seitas Fernandes], por exemplo, o doutor Orlandino, que era o diretor do Museu da Inconfidência, era uma das poucas pessoas que, de vez em quando, passavam para visitar a gente. E à noite nós tínhamos realmente o que nós chamávamos de reunião, e que era já um princípio de ensaio daquilo que a gente pensava em produzir.

Infelizmente, fora essa peça do Dia das Mães, não deu mais tempo de preparar nada. Mas nós tentávamos trabalhar com o GETOP¹⁰, que era um grupo de teatro experimental de Ouro Preto. Nos reuníamos, não sei se uma ou duas vezes por semana, no palco do Teatro da Ópera naquilo que nós chamávamos de DAC, o *Direct Action Course*, que era um curso de ação direta. Essa ação direta tinha um duplo sentido, né, ação teatral e ação política. Era um pessoal jovem, não deu tempo de organizar nada que fosse uma peça, mas continuávamos discutindo principalmente a questão da não-violência, que naquela época era uma coisa muito... causava muita controvérsia o fato de ser um grupo que, apesar de ser uma companhia composta de indivíduos vindos de vários países, principalmente da Europa e alguns americanos, mas a cultura básica do Living sempre foi uma cultura, ou uma contracultura, americana.

E o Living na verdade nos anos... o Living começou em 1951, a primeira peça foi em 51, numa época em que fazer teatro político era impensável nos Estados Unidos. Os Estados Unidos estavam debaixo daquela situação ambígua que era o Macarthismo, aquela perseguição a ideias que fosse qualquer coisa que fosse diferente daquela cultura americana muito fechada, muito coesa no poder, e no controle do ideológico e educacional das pessoas. O Living se tornou o teatro da contracultura assim que era o *Living Theatre*, principalmente o *Living Theatre* da Rua 14, que foi o primeiro teatro onde realmente o Living teve peças que fizeram sucesso de público, principalmente *The Connection* e *The Brig*, de 1959 e 1963, respectivamente. Nesse período e nesse teatro da Rua 14, dois andares de um prédio que ainda existe de três andares na esquina da Sexta Avenida com a Rua 14, está lá ainda. O Merce Cunningham tinha o topo, foi ele que achou o espaço, e ele reservou o terceiro andar para o estúdio de dança dele, instalou o estúdio de dança, e o Living instalou, construiu um teatro dentro daquele... edifício comercial. E era ali que se reuniam artistas plásticos, Julian vinha da escola de pintura de ação. Não é uma escola no sentido de um instituto didático, escola no sentido de grupos de artistas que se reuniam em torno da galeria de Peggy Guggenheim,

¹⁰ Grupo Experimental de Teatro de Ouro Preto, fundado em 1969 por alunos do curso de teatro ministrado no Festival de Inverno daquele ano.



que era arte deste século, *Art of This Century*. E Julian expôs com outros pintores como Jackson Pollock que acho era a pessoa que ele tinha uma relação mais próxima. Mas ele também se expôs a criar fluxo de pintores que, até artistas que se refugiaram em Nova York durante o nazismo, então ele conheceu Max Ernst, André Breton, [Yves] Tanguy, [Roberto] Matta, e uma porção de outros artistas que estavam em Nova York. E Judith Malina tinha conhecido uma porção de pessoas ilustres de teatro que se reuniam na New School for Social Research, onde Erwin Piscator instalou seu *dramatic workshop*. E foi ali que ela estudou atuação e direção com Piscator, que é a célula-mater do Living, o início do Living foi realmente o teatro político de Erwin Piscator. Então um pouco combinando esses dois pólos, do teatro e das artes plásticas, é que, nessa confluência, é que surge o *Living Theatre*. Julian já tinha tido experiências de teatro na escola com os coleguinhas, onde havia um clube de teatro... então ele já tinha uma prática, já tinha um interesse em teatro e escrevia. [...]

Logo depois do encontro deles que ocorreu em 1943, que foi no começo quando Judith começou a estudar com Piscator, eles conheceram também naquela mesma época Paul Goodman, que juntamente com Fritz Perls e [Ralph] Hefferline conceberam a Terapia Gestalt. Paul Goodman era anarquista e pacifista declarado. Então foi ali, a partir de Paul Goodman, que Julian e Judith se identificaram com o anarquismo, começaram a estudar anarquismo, os clássicos do anarquismo, e a desenvolver uma atividade política que tinha que ser paralela ao teatro. Só mesmo depois de *The Connection* e *The Brig* é que o trabalho deles começou a ter um significado político mais declarado. Ainda assim era velado, e ainda continua a ser mais ou menos velado até *Paradise Now*, que foi em 1968, quando realmente o tema era a bela revolução anarquista não-violenta, um termo que Judith e Julian cunharam para explicar a posição deles. Judith principalmente não queria que acontecesse com ela aquilo que tinha acontecido com Piscator, que sempre escondeu o fato de ser de esquerda. Porque, é claro, naquela situação de refugiado político, ele não podia se abrir nos Estados Unidos como uma pessoa declaradamente socialista ou comunista. E com isso ele sofreu o fato de seus alunos não saberem qual era a posição dele, achando que ele era apolítico, quando, na verdade, tudo que ele fazia era extremamente o teatro político.

E o Living só foi desenvolver isso plenamente depois de que houve o problema com o fisco decorrente da peça *The Brig*... que o texto que tinha chegado pelo correio, era o texto escrito por um ex-fuzileiro naval americano, Kennis Brown, que tinha tido essa experiência de prisão disciplinar dos *marines* no Japão. Quer dizer, os *marines* são aqueles que usam, que fazem parte do Exército, mas eles utilizam os navios da Marinha para essa ação que os



Estados Unidos exerce no mundo, né? Sempre com uma intenção de... não sei, eles dizem que é para espalhar a democracia e a gente vê que cada vez mais onde está os *marines* há guerras e destruição e há toda uma... Então era muito problemático para o Living o fato de ter botado essa peça em cartaz, porque logo foi denunciada pela revista *Life*, que fotografou a peça, falou do conteúdo. Aquilo já fez o jornal *The New York Times* fazer entrevistas com ex-*marines* que disseram “ah sim, sim, de fato eu passei por essa experiência de disciplina extrema”, e de desumanização total que é o *The Brig*. [...]

LK. *Tenta descrever para mim o dia da prisão, o que aconteceu, onde que você estava, que é que você viu, como foi a prisão...*

IT. Eu estava desenhando. Eu estava desenhando com Birgit na minha preparação para peça que a gente estava pensando em criar para o... durante o Festival de Inverno. A primeira pessoa que entrou dentro da casa, porque a porta não era fechada à chave, foi o cachorro do DOPS, o Dólar, e logo em seguida vieram os policiais e não fizeram nenhuma apresentação, simplesmente foram invadindo a casa e procurando o que? Armas. Eles acharam que a casa podia ser um aparelho no sentido da época, quer dizer, uma cobertura para a guerrilha urbana que existia no Brasil naquela época. Procurando drogas, procurando livros, procurando alguma coisa que pudesse nos incriminar como subversivos. E, de fato, foi essa a primeira acusação: de subversão. E, em seguida, eles enveredaram pela via das drogas, tendo apreendido os remédios que havia na companhia na época, que eram na companhia mesmo umas 15 pessoas. E, de fato, entre nós estava um grupo de músicos do Rio que tinham passado, estavam de passagem por Ouro Preto e acabaram sendo presos conosco. Foram em seguida liberados, mas nós não. Algumas pessoas do Living foram liberadas. Steve Bem [Israel] e Andrew Nadelson que tinham ido para Belo Horizonte comprar arroz integral e estavam voltando, quando disseram para eles: “oh, não vai lá na sua casa, não, que a polícia tá lá”.

Pânico geral porque nós tínhamos uma criança que tinha acabado de completar quatro anos, Isha Manna, filha de Julian e Judith que tinha babá. A babá, ao contrário daquilo que diz Carlos Granés, não era uma ouro-pretana, era uma jovem de São Paulo que tinha sido contratada babá, Catarina. Eu vejo Catarina chegar, entrar dentro de casa no meio do flagrante e perguntar: “o que tá acontecendo?”. “Estamos sendo presos”. Eu falo: “Catarina, leva a Isha Manna para casa da Geralda”. E foi o que ela fez. A menina nem estava com ela, estava na casa da Geralda [Torres Gomes]. E foi onde Isha Manna ficou. Nós realmente



fizemos um pedido muito sério, porque a polícia queria colocar a menina sob custódia da família de algum policial.

A bagunça que eles deixaram a casa, procurando o que eles estavam procurando, foi geral. Fomos levados em camburões, e eu não, por acaso. Ninguém estava falando com ninguém, os policiais não falavam diretamente com ninguém, não fizeram nenhuma incriminação direta à pessoa física de ninguém. Foi uma prisão geral, provavelmente decretada por algum juiz, mas nem isso ficou claro. Segundo o advogado que nos defendeu, era Evaldo de Campos Pires, não havia realmente atribuição de culpa nenhuma a ninguém individualmente, e todo o procedimento da polícia, do DOPS, foi muito improvisado, eles não leram nenhuma declaração de busca, nada. Então havia um monte de infrações nesse momento do assim chamado flagrante. Não havia crime nenhum, não flagraram nada. Algumas pessoas estavam dormindo, algumas pessoas estavam trabalhando, nós estávamos trabalhando num projeto, outras pessoas estavam inclusive fora, não estavam em casa, e acabaram não sendo incriminadas. Mary [Krapf] estava em casa, mas ela não foi... ela foi dispensada de maneira, assim, também sem nenhuma explicação porque é que a polícia deixou que ela saísse, mas a maior parte do grupo ficou. Judith e Julian foram retidos como responsáveis pelo grupo e logo em seguida eles foram soltos porque não havia provas contra eles

E voltaram para Ouro Preto, aí eles ficaram com um pouco de medo, de receio de ir para casa, porque a casa estava cercada pela polícia. [...] Depois se lembraram de que tinha um convite para uma abertura de uma exposição no Calabouço, o restaurante onde eles tinham feito amizade com os donos do Calabouço, que inclusive ofereciam o escritório em que eles tinham no fundo do restaurante, onde Judith e Julian trabalhavam nos livros que eles estavam escrevendo naquela época. Então resolveram ir para o Calabouço, o Steve Bem Israel também estava com eles nesse momento e Mary, que tinha sido deixada sair, e Andrew Nadelson, e eles estavam nessa exposição e de repente eles perceberam que tinha uma pessoa ali que era do DOPS. E não deu outra, quer dizer, o Steve se escondeu lá no fundo, acho que Mary também, e Andrew, Judith e Julian foram presos. Foram os únicos que foram presos. Acho que eles estavam mesmo interessados naqueles dois, de novo, como responsáveis, não tinha flagrante nenhum. E voltaram, e decidiram ficar no DOPS. Eles pediram para ficar juntos no DOPS em vez de serem divididos, porque os dez homens da companhia estávamos na colônia penal em Ribeirão das Neves e as mulheres do grupo, que eram quatro... não três, quatro com Judith, que eram Sheyla Charlesworth, Pamella Badyk e



Birgit Knabe. E acho que aquela parte foi a mais dura, era aquele presídio feminino onde elas ficaram. Nós na colônia penal tivemos um certo privilégio de não estarmos na parte realmente penitenciária da colônia penal, nós estávamos, fomos colocados na seção de recuperação, que eram os prisioneiros que estavam para ser... que estavam acabando de cumprir a pena. Isso nos deu oportunidade de criar uma peça, de apresentar essa peça para os prisioneiros, para os guardas, e as famílias dos prisioneiros que estavam visitando num domingo. Isso foi muito bacana, experiência foi extraordinária, ter sido capaz de fazer alguma coisa, mesmo dentro da prisão.

Nessa época também, Judith e Julian escreveram um manifesto do Dia da Bastilha que foi publicado no dia 14 de julho no jornal *Le Monde*, pedindo para os amigos apoio. E realmente, por iniciativa do Jean-Paul Sartre em Paris, e uma porção de outros, de outras personalidades grandes, Michel Foucault, Jean-Jacques Lebel e Daniel Conh-Bendit, aquela turma que tinha feito o Maio de 68 tão extraordinário deram imediato apoio. Na Itália, Pier Paolo Pasolini e Bernardo Bertolucci, com quem o Living tinha trabalhado. Pierre Boulez, uma porção de artistas, músicos, escritores, dramaturgos, Samuel Beckett, Edward Albee, Arthur Miller, Alan Ginsberg, todas essas pessoas começaram a assinar e conchamar outros abaixo-assinados. E tudo isso estava sendo enviado para o governo brasileiro, para o governo federal, Garrastazu Médici. E isso foi uma surpresa para o próprio DOPS, que de repente eles entenderam a dimensão daquelas pessoas que eles tinham prendido como americanos *hippies* que tinham uma vida diferente e estavam usando drogas, mas nada disso foi provado, nada disso foi consubstanciado com provas. E, embora nosso advogado estivesse certo de que nós seríamos libertados, a questão era apressar esse processo e tirar os atores dos presídios, daquela situação de presidiário.

E nós fizemos várias viagens a Ouro Preto para prestar depoimento diante do juiz e depois voltamos para ouvir os depoimentos das testemunhas de acusação, e voltamos para ouvir as testemunhas de defesa, e naquele dia chegou o decreto de expulsão. Porque Sérgio Mamberti e outros atores de São Paulo tiveram a iniciativa de procurar o advogado Iberê Bandeira de Melo e Pedro Paulo Negrini, que eram advogados que defendiam prisioneiros políticos da época. E eles, sem dúvida nenhuma, consideraram o caso do Living como um caso político. E foi por isso que eles levaram o caso para a justiça estadual, que concedeu os *habeas corpus* para os brasileiros, eu e Ivan. Paulo não estava com a companhia naquele dia do flagrante, e nós saímos em liberdade condicional, com *habeas corpus*, e os estrangeiros foram expulsos. O caso foi levado ao Supremo, e o Supremo recomendou e o presidente assinou o



ato de expulsão dos estrangeiros. Eu não sei se tem outros estrangeiros que foram expulsos pela ditadura militar, mas certamente o Living foi. Uma coisa bem diferente do que qualquer um podia esperar.

LK. *Você, os brasileiros, o Godinho, eles ficaram...*

IT. [...] Sérgio Godinho é um ator, ele estava fazendo *Hair* em Paris, e a mulher dele também, Sheyla Charlesworth, canadense, estavam no elenco do *Hair*, e assistindo *Paradise Now*, assistindo as peças do Living. Gostavam muito do grupo e tal, e tinham vontade de trabalhar conosco, e vieram para Ouro Preto com intenção de entrar para companhia. Em seguida eles viajaram, foram para Bahia, porque eles tinham o interesse de fazer isso. Quando eles voltaram, poucos dias depois, fomos presos, e eles foram presos conosco. Então eles não chegaram realmente a trabalhar com o Living. Sérgio fez sim a peça que nós fizemos na prisão, foi bom ter tido ele com a gente, ele compôs canções, que ele era músico, compositor, cantor. E ele compôs músicas na prisão, que depois, quando ele pode voltar para Portugal, foram muito bem recebidas e ele teve um sucesso enorme, como compositor e cantor, e teve programa de televisão com Sheyla, e a filha que tinham tido... Quer dizer, o Sérgio não chegou, nem a Sheyla, não chegaram a trabalhar com o Living. Mas tinha esse agravante, Sérgio não podia voltar para Portugal. Então esse caso foi bastante sério para algumas pessoas. Hans Schano, [*inadível*], tinha também um problema na Europa, não podia voltar para Áustria. Mas ali já não era um problema tão sério e grave como o problema do Sérgio. O Sérgio nunca recebeu um diplomata, um... Logo que nós fomos presos, o consulado americano não quis saber de nada, o consulado em Belo Horizonte não quis saber de nada. E foi um vice-cônsul no Rio de Janeiro que, sendo uma pessoa com uma mentalidade mais aberta sabia da importância do Living, e apareceu em Belo Horizonte, e foi visitar a Judith e o Julian, depois foi visitar os outros americanos da companhia, e...

LK. *Teve alguma ação do embaixador?*

IT. E daí os outros embaixadores começaram a aparecer, inclusive o embaixador, nem era o embaixador, era um vice-cônsul, o cônsul que apareceu do consulado austríaco, o do consulado canadense para Sheyla, o consulado australiano para a Pamella... E que até Judith declara nos diários dela, nós temos os nossos consulados para nos defender, coitados dos brasileiros que não tem. Na verdade, os brasileiros fomos libertados, o problema mesmo



era Sérgio Godinho que não podia voltar para Portugal porque ele era... ele estava fugindo da guerra na Angola, em Moçambique.

LK. *Ele tinha desertado?*

IT. É, ele tinha desertado para Suíça, ele estava estudando psicologia com o [Jean] Piaget na Suíça e fazendo teatro. Então ele conseguiu ir para o Canadá, ele conseguiu asilo político no Canadá, e os outros do grupo que eram europeus conseguiram ir para os Estados Unidos. Mas a companhia se desfez depois disso, quer dizer, não houve como dar continuidade ao trabalho.

LK. *E sobre tortura? Teve tortura, como é que foi?*

IT. Ivan. Ivan teve uma tortura, entre aspas, leve. Choques elétricos, botaram um... como é que chama... um fio elétrico num dedo e no pênis, que é para dar o circuito. Aquilo foi mais assim para assustar do que realmente uma tortura. Eles queriam que a gente confessasse e indicasse, desse alguma culpa a outras pessoas do grupo. “Quem fuma maconha? Quem é subversivo?” Essas perguntas surgiram logo no primeiro dia, na primeira noite quando nós fomos interrogados. E depois disso não houve mais nada, quer dizer, os outros não foram... não tiveram... eu não tive essa experiência. Claro que estava todo mundo apavorado, claro que estava todo mundo morrendo de medo de ser torturado, o tempo todo que nós ficamos presos.

Mas como a história foi mudando, os policiais também que nos acompanharam, que tinham flagrado e que obrigatoriamente tinham que continuar seguindo o processo, pouco a pouco foram se aproximando de nós, à medida que, dentro dos parâmetros... quer dizer, eles não podiam realmente conversar com a gente... Tinha entre eles, aquele que nos diários de Judith era considerado o policial inteligente, ele era realmente brilhante, o... não me lembro o nome dele. E um dia, eu estou na sala do julgamento, foi o primeiro dia, primeira audiência, e eu vejo a figurinista, a costureira do Festival de Inverno, porque o juiz abriu o julgamento, as pessoas podiam entrar na sala de audiências. E eu vejo a Celsa ali, desesperada, chorando, rompi os protocolos, cheguei perto dela, dei um abraço, falei “calma, tá tudo bem, nós vamos sair, não é motivo assim de ficar inconsolável”. Depois, o policial inteligente chega para mim e diz, “você conhece a Celsa, né?” Eu falei, “claro, ela fez o figurino que eu desenhei ano passado”. Ele diz, “pois é, ela é minha madrinha, você não sabe o quanto ela está me atazanando por ter prendido vocês”. “Ah, bem feito!” [risos].



Mas é interessante essa mudança que houve, inclusive no relacionamento com o próprio... com as pessoas do DOPS. De repente eles começaram a ser pessoas humanas. De ver, pela descrição que Judith faz, o relacionamento que ele teve com o... o nome dele era nome de televisão, cômico... Renato Aragão. E Renato Aragão era muito vaidoso, gostava muito de mostrar... me mostrou pessoalmente o diploma que ele tinha da Escola das Américas na parede [risos]. E ele era... quer dizer, quando ele percebeu que havia uma internacionalidade famosa que acompanhava o Living, é claro que ele queria estar do lado certo da História e não como o bandido. Então, era muito interessante... Thacyr Menezes [Sia] sumiu. Thacyr Menezes era o facínora do DOPS de Belo Horizonte, era aquele torturador mesmo, bárbaro e sanguinário, gostava de apagar cigarro no corpo dos subversivos. E nós tivemos a chance de finalmente encontrar as pessoas que estavam sendo perseguidas politicamente, no DOPS. [...]

LK. *Qual a razão do Julian e da Judith terem pedido para permanecer no DOPS?*

IT. Eles queriam ficar juntos, queriam continuar trabalhando nos livros. E, de fato, no fundo do corredor, tinha uma salinha com uma máquina de escrever, onde eles passavam algumas horas juntos todos os dias. Eles estavam trabalhando nos livros, eles estavam produzindo. Judith estava preparando os diários dela para publicação, os diários de 1947 a 1957, que só foram publicados em 1984.¹¹ E Julian estava escrevendo *A Vida do Teatro*¹², que foi publicado em 1972 nos Estados Unidos. E vários outros projetos de peças teatrais: *Paradise Now* que eles estavam terminando de escrever o texto da criação coletiva. Eles sempre escreviam a redação final das peças de criação coletiva. Então era essa a razão: para ficarem juntos e também para ter essa posição estratégica de não estarem separados em uma prisão feminina e outra masculina, e, de uma certa forma, eles se mantiveram ali em Belo Horizonte, eram mais acessíveis à imprensa e também as situações de família. Quando a mãe de Julian, que já tinha estado no Brasil visitando quando a companhia estava no Rio, ela voltou para buscar a neta, foi lá na casa da Geralda para buscar a Isha Manna. E levou a Isha Manna para visitar os pais no DOPS. A menininha nos seus quatro anos sabia muito bem o que tinha acontecido e foi embora com a avó. E foi noticiado, nossa, todo mundo pensava que Julian Beck era um idoso, e não era. Ele só tinha 45 anos, uma coisa assim, na época, e de repente

¹¹ MALINA, Judith. *The Diaries of Judith Malina, 1947-1957*. New York: Grove Press, 1984.

¹² BECK, Julian. *The life of the theatre*. San Francisco: City Lights, 1972.



chega a mãe dele, era muito estranho. De repente nasceu uma neta dele também nos Estados Unidos, saiu no rádio, na imprensa.

De fato, muita coisa aconteceu também de pessoal, eles foram visitados por um advogado importante, Georges Pinet, que tinha defendido o Régis Debray na Bolívia um pouco antes. Ele estava no Brasil e fez questão de ir lá investigar e que também injetou uma outra interferência no processo, quer dizer, opa, tem um advogado internacional que está dando o aval dele também nesse caso. Tudo isso eu acho que ajudou bastante a nossa situação privilegiada dentro da ditadura. O jornalista Paulo Narciso também vendo que Judith estava escrevendo diários perguntou, “você escreve diários também na prisão?”. E ela disse, “sim”. “Posso publicar?” E imediatamente ele conseguiu publicar os diários que ela estava escrevendo, em fascículos, que saíam esporadicamente no jornal *Estado de Minas*¹³ e que, de certa forma, teve uma influência no processo. Teve um momento que ele escreveu, descrevendo o primeiro contato com o juiz, ela diz que o juiz parece ser uma pessoa muito correta, muito digna, mas ele tem olhos cruéis. Dias depois numa outra audiência, ele chega para Judith e pede, “você podia, por favor, escrever uma coisa de mais positivo sobre mim, porque minha mulher está me dando trabalho” [risos]. E, ao mesmo tempo, também servia para Judith tentar ser útil no caso das pessoas que eram *[inaudível]* e estavam na cela com ela, que era uma ativista, que tinha sido presa e estava sendo torturada barbaramente. Por vários anos ela sofreu momentos de prisão e tortura, depois era solta, depois era presa de novo, e nós nem sabíamos o que tinha acontecido com ela nem com o João Ferraz. Foi só recentemente que nós descobrimos que eles tinham sobrevivido, não tinham desaparecido. Foi quando a Comissão da Verdade começou a investigar os casos e foi assim que nós descobrimos que eles estavam vivos naquele momento em que estávamos nos preparando para o evento do Living no Fórum das Letras de 2011.¹⁴ [...]

LK. *Podia me falar, então... você partiu para o exílio? Como foi esse processo?*

IT. Na prisão, eu escrevi para amigos de infância que eram suecos, e eles falaram, “vem pra cá imediatamente”, pagaram a passagem, e eu fui. Passei três anos na Suécia.

¹³ Os diários da prisão foram publicados em julho e agosto de 1971. Em 2008, eles foram organizados e republicados. MALINA, Judith. *Diário de Judith Malina*. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 2008.

¹⁴ *Ato Público*, dirigido por Alessandra Vannucci. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mskZ-peyedE&t=2s>.



LK. *Chegou a ter o apoio do governo sueco?*

IT. Sim. Auxílio humanitário, porque eles não davam asilo político, mas humanitário. Isso porque os jornais suecos tinham divulgado e graças aos brasileiros que trabalhavam na Rádio Suécia, eles encontraram esses jornais da época que falavam do caso do Living. E graças ao fato do processo ter tido essa repercussão internacional é que eu consegui esse auxílio humanitário. Foi muito útil, foi muito importante ter conhecido um país que, na época, era realmente uma socialdemocracia, no tempo do Olof Palme. E muito diferente sair de uma ditadura militar, extremamente de direita, para um governo aberto. Eu estudei também antropologia por um ano, era muito diferente o currículo de Ciências Sociais na Suécia. E foi muito útil. Eu trabalhei um pouco também na Rádio Suécia, que tinha uma função fundamental com relação a Angola e Moçambique. Notícias sobre a guerra que Portugal não revelava, é claro. Então, quando a gente transmitia em português, já sabíamos que tinha um público português, angolano, moçambicano escutando. Foi um tempo fértil esse do meu autoexílio na Suécia, depois estive em Londres por um tempo.

LK. *E por que você foi para Londres? Por que essa mudança?*

IT. Um pouco porque eu estava um pouco mais próximo do Ocidente, a Suécia já é muito lá para o lado da Rússia. Eu tinha mesmo um interesse cultural pela contracultura. A Suécia era um país muito interessante, mas, ao mesmo tempo, era muito refratário a essa questão cultural, era tudo muito dentro moldes da socialdemocracia. E eu tinha vontade de ir para Londres, que naquele momento era uma “Meca” da contracultura. Havia teatro, havia a possibilidade de ocupar casas, e tentamos viver em comunidades com as pessoas que ocupavam casas, tudo isso era bem interessante, nós fazíamos reuniões... Essa vontade de voltar para o Living que eu tinha, na verdade, foi isso que me levou para Londres. E foi uma experiência muito válida, uma experiência única, que não durou muito, mas que, naquele momento, era fundamental para mim. E também um pouco que ficava mais perto da França, de vez quando eu precisava renovar o visto, ia para Paris, voltava para Londres, então fiquei um pouco entre Londres e Paris, e foi muito bom.

LK. *E teve dificuldade para morar em Londres?*

IT. Não. Não, porque a gente ocupava casas, né? Ocupava casa, improvisa uns bicos para ganhar um dinheirinho, e sobrevivia e pagava essas viagens para Paris. Depois finalmente deu certo de voltar para os Estados Unidos e me reintegrar ao Living, ainda em



Pittsburg, participar de *A Torre do Dinheiro*, e voltar para Europa com o grupo em 1975. Aí foram meus 10 anos de experiência de trabalho com Judith Malina e Julian Beck.

LK. *Só para fechar rapidinho... o Caio Fernando Abreu te dedica um conto, de seus textos lá em Londres, só para falar essa relação de vocês dois assim...*

IT. Eu conheci o Caio com um grupo de brasileiros, tinha Márcio Machado e o Augusto Rigo, e mais alguns outros gaúchos, todos bem alternativos, todos bem dentro da contracultura, que estavam realmente procurando sair, precisando sair do Brasil. Eles não estavam aguentando a repressão. E também porque, naquele momento, havia essa possibilidade. O sonho era sempre ir para Londres ou para Paris. Mas na Suécia havia a possibilidade de trabalhar, trabalho para estudantes durante o verão, que é durante as férias dos suecos, então eles davam oportunidade para estrangeiros para trabalharem e ganharem algum dinheiro. E por isso é que Caio e os amigos estavam em Estocolmo nessa época, foi em 1972¹⁵, no verão de 1972 que nós nos conhecemos. E depois do verão eles foram para Londres, e eu fui visitá-los. E foi em Londres que eu pedi para o Caio escrever um conto, e ele escreveu *London, London ou ajax, brush and rubbish*, porque o Caio estava trabalhando de... limpando casas naquele momento e ele descreve de uma maneira completamente surrealista a relação dele com um bailarino cubano e a relação dele com as pessoas para quem ele trabalhava, num conto que é bastante difícil de entender, não tem uma narrativa muito lógica. Mas é um conto que não sei por que fez tanto sucesso, tá em quatro livros dele.

LK. *Bom, muito obrigado.*

¹⁵ Caio Fernando Abreu partiu do Brasil para o seu autoexílio na Suécia em abril de 1973.





ARTIGOS

PRECONCEITOS ESTRUTURAIS CONTRA AS FORMAS POPULARES DE CULTURA, AS COMÉDIAS POPULARES E OS TEATROS DE RUA

– excludências e/ou silêncios sepulcrais nas universidades brasileiras: “deixe o índio em paz!”¹

Alexandre Mate²

<https://orcid.org/0000-0001-9593-601X>

Resumo:

O texto em processo de contracorrente às apologéticas de obras que contemplam fundamentalmente as manifestações afeitas às classes dominantes, busca apresentar um conjunto de reflexões, por meio de argumentos pessoais e históricos, de outros “ilustres” sujeitos acerca dos inumeráveis e estruturais preconceitos quanto às formas populares de cultura na sociedade e nas universidades brasileiras.

Palavras-chave: Teatro de rua. Cultura popular. Teatro de revista.

STRUCTURAL PREJUDICES AGAINST POPULAR FORMS OF POPULAR CULTURE, POPULAR COMEDIES AND STREET THEATERS

– exclusions and/or sepulchral silences in Brazilian universities –

Abstract:

The paper presents a set of reflections on the innumerable structural prejudices towards popular culture forms in Brazilian society and universities, based on personal and historical arguments made by distinguished subjects, swimming against the tide of works that fundamentally contemplate the manifestations related to the ruling classes.

Keywords: Street theatre. Popular culture. Vaudeville.

¹ O “índio” aqui mencionado é da excepcional composição de Tom Jobim. Amante como era da fauna e flora do Brasil e das tantas coisas que faziam sua “alma cantar”, provavelmente, e tendo em vista tantas e necessárias reavaliações, ele provavelmente, hoje em dia, usaria indígena.

² **Alexandre Mate** é nascido no bairro operário de Vila Anastácio (SP). Filho de mãe operária. Estudante de escola pública (à exceção da graduação). Doutor em História Social e Mestre em Teatro (ambas pela USP); Professor aposentado da graduação do Instituto de Artes da Unesp, mas inserido na pós-graduação da mesma instituição. Atua como pesquisador nas mais diversas áreas ligadas à linguagem teatral. E-mail: alexandre_mate@yahoo.com.br.



1. Aproximações a “objetos” que se sabe muito complexos...

Ser antirracista é lutar pela mudança nas estruturas sociais.
 Sílvia Luiz de Almeida (em entrevista a Gabriela Prioli).

E essa ânsia de prosperidade sem custo, de títulos honoríficos, de posições e riquezas fáceis, tão notoriamente característica de gente de nossa terra, não é bem uma das manifestações mais cruas do espírito de aventura? [...] Não raro nossa capacidade de ação esgota-se nessa procura incessante, sem que a neutralize uma violência vinda de fora, uma reação mais poderosa; é um esforço que se desencaminha antes mesmo de encontrar resistência, que se aniquila no auge da força e que se compromete sem motivo patente. E, no entanto, o gosto da aventura, responsável por todas essas fraquezas, teve influência decisiva (não a única decisiva, é preciso, porém, dizer-se) em nossa vida nacional.
 Sérgio Buarque de Holanda (Raízes do Brasil)

Basta de clamores inocência
 Eu sei todo mal que a mim você fez
 Você desconhece consciência
 Só deseja o mal a quem o bem lhe fez
 Cartola (Basta de Clamores Inocência)

Estou aqui questionando uma crítica que não é construtiva: é só um vômito de fel. [...] porque o silêncio é reacionário.
 Norma Benguel (Roda Viva, 1988).

Segundo Mikhail Bakhtin, no primeiro capítulo do livro *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (1992), todo signo é ideológico. Penso que quanto a tal afirmação pouco há a contestar. Portanto, nessa perspectiva, o que também se pode entender, é que todo signo, em sendo ideológico, reflete e refrata o real, ou seja: algo como mostrar ao esconder e vice-versa. Do mesmo modo, e tantas outras pessoas além de Machado de Assis já o fizeram, nesse jogo de refletir e refratar, o Brasil – e no mínimo –, pode-se afirmar, divide-se em dois: um oficial e outro real. O Brasil oficial é aquele vivido e repleto de oportunidades para as gentes privilegiadas; o real é aquele em que a maioria, por astúcia, luta insana e a ultrapassar todo tipo real de dificuldade vai sobrevivendo como pode. O primeiro é classista e segregador por excelência e tudo faz para impedir os acessos àquilo que, eventualmente, possa arranhar seus históricos privilégios.



A partir do entrecruzamento de diversas fontes e experiências documentais, o texto aqui desenvolvido tem por alvo apresentar alguma reflexão, sobretudo, tomando como objeto mais explicitamente determinado os coletivos teatrais inseridos na categoria do sujeito histórico denominado teatro de grupo. Nesta reflexão, e tendo em vista os acontecimentos atuais (governo Bolsonaro e pandemia mundial), seria absolutamente impossível deixar de considerar o chão histórico e as tantas dificuldades para tentar sobreviver de modo digno, tanto do ponto de vista social como estético, em um mundo (próximo a um total processo de dissolvência) daquilo que potencialmente caracterizou o humano e as manifestações artísticas ligadas às artes da representação.

Incontáveis são os grupos de teatro que, ao longo da História (sempre interpelada por todo tipo de desumanidades), tiveram como “palco” ou área de representação a rua. Apesar de o número de coletivos inseridos na categoria teatro de rua ser imenso (e teatro de rua, em tese, concerne a uma manifestação característica de arte pública³), não há a menor possibilidade – concreta ou imaginada – de apresentar, em termos de Brasil, dados quantitativos sobre quem está a produzir/produção na atualidade⁴. Tal dificuldade decorre, sobretudo, pelo fato de raríssimos desses grupos terem figurado de documentos escritos. O surgimento da linguagem teatral (século V a.C.) correspondeu à junção dos ritos religiosos àqueles procedimentos reguladores de determinados tipos de normatização quanto à vida coletiva, nos quais todos e cada sujeito deveria apresentar-se e “existir” por meio de

³ Inúmeras são as fontes para categorizar as diferenças entre o “de rua” e o “na rua”. Em tese, pode-se apresentar qualquer obra na rua. A partir de certo momento surgiram as *performances* como algo novo, sem mencionar suas origens populares ou políticas. O teatro de rua, fundamentalmente denuncia, de modos mais e menos explícitos, as desumanidades das classes dominantes da vez: seja por meio do panfleto ou de diferentes tratamentos paródicos. Mudam-se os nomes originais, evidente, para eliminar os traços de seus inventores originais, sempre por apropriação, e, evidenciar os novos e “perenes donos da coisa”. Entretanto, para haver teatro de rua (e não se está aqui a pontificar!!), é fundamental o entrecruzamento de diversas possibilidades de acesso: geográficas, temáticas, tratamentos estéticos, dialogicidade real com o público, universalidade quanto à recepção da obra, partitura aberta, efabulação, compreensão de que a obra teatral invade e ressignifica o espaço/via pública e pontos de vista formais (compreendendo estrutura e conteúdo). Portanto, a prática do *teatro de rua* concerne a uma retomada, sempre em processo de ressignificação às tradições populares e à gente do povo ou identificada com estas. Gostaria de indicar análise que apresento em MATE, Alexandre Luiz. *A Produção Teatral Paulistana dos Anos 1980 – R(ab)iscando com Faca o Chão da História: Tempo de Contar os (pré)Juízos em Percursos de Andança* (2 vols.). Tese (de doutoramento) defendida no Departamento de História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/USP, 2008.

⁴ Como tenho pesquisado, individual e coletivamente o assunto, quanto ao número de coletivos na cidade de São Paulo, apesar de haver mudanças numéricas (decorrente das políticas de desmanche, ausência concreta de política cultural, brigas internas...), o número de coletivos inseridos na proposição do sujeito histórico teatro de grupo paulistano, fica entre 220 e 250. Apesar de o número, se se considerar a população paulistana, não ser “tão grande” ele é sem qualquer equívoco significativo exatamente pelo apontado quanto às ausências de política pública ou incentivos à produção.



diferentes tipos de papéis sociais. Nesses processos os ritos representacionais, por meio da invenção do teatro, ganharam procedimentos (ou costuras) estéticas. Em qualquer grupo social, os sujeitos têm sido reconhecidos e cobrados, também (além de suas singularidades pessoais), pelas distintas formas de representação em sua comunidade. Papéis sociais, reguladores da vida social, pautam e “legisla” as condutas: nucleares pequenas e privadas (famílias, ambiente de trabalho, salas de aula...) como aquelas mais extensas e públicas.

Em tese, o mesmo sujeito representa/ “interpreta?” – e ao longo de toda a vida – diversos tipos de papéis cujas características podem ser distintas ou aproximadas, mas sempre supervisionadas por todo tipo de instituição e das pequenas autoridades. Um único sujeito pode e, concretamente, representa múltiplos papéis em sua vida (e ao mesmo tempo)! É pai/mãe, transeunte, amante, vizinho/vizinha, ator/atriz, mocinha/bandido... Assumir um papel e ser reconhecido ou ter “legitimidade” (sempre a partir de valoração e interesse das classes hegemônicas da vez) significa adequar-se e conformar-se ao estabelecido/normatizado. Portanto, assim como agora, a vida social sempre foi regulada pela representação administrada (em outros tempos Cacá Diegues utilizou-se, em uma entrevista, o nome – sempre atualíssimo – de patrulha ideológica!!).

A “invenção” da linguagem teatral como criação estética e como espaço representacional, portanto, tendo como objetivo fundante a identificação político-emocional com os sujeitos e temas históricos readequou ou ressignificou, em perspectiva de patrulhamento – tanto moral como ideológico – e a partir de “memória construída pelo alto”, uma nova forma de comportamento adequado às representações instituídas. Por meio da intervenção dos ideólogos do Estado grego da Antiguidade, a realidade teatral, paralela (instituída por meio das representações a céu aberto), que contava com a participação daqueles sujeitos que se transformavam em outros e, possivelmente de um número muito maior daqueles que assistiam, passou a ser arbitrada por meio de uma sociedade aristocrática e perversamente narcísica e classista. Nesse sentido, é bom não esquecer que a palavra aristocracia colige, etimologicamente, *aristos* (melhores) *cratos* (poder). Isso posto, considerando normatizações específicas, o simulacro (aquele que se coloca ou se porta como personagem) tinha de empregar e elevar à instância máxima sua capacidade de fingimento: evidentemente e sobretudo de deuses e deusas e dos heróis. De modo oposto, em sendo fingimento apresentado na rua, seguramente castigando os costumes e a gente poderosa, que



para existir sempre teve de reprimir seus escravos e serviçais, no sentido de manter o “equilíbrio” regulador da vida social.

Portanto, antes da oficialização da linguagem teatral, como acontece em qualquer civilização, deve ter havido muitos ritos representacionais cômicos e não religiosos (profanos, cuja etimologia concerne à fora do tempo) que, de diferentes formas, ao passar em revista – em chave cômico-sardônica – a vida regulada, vingava-se de seus opressores. Tal hipótese, mesmo sem documentações disponíveis, é absolutamente plausível pelos desdobramentos da cultura popular romana, cuja produção seguiu-se imediatamente após a grega. Vale apontar ainda, que algumas formas cômico-teatrais, desenvolvidas a partir do século II (a.C.) sobreviveram longos séculos e resistiram a perversos conjuntos de expedientes de barbárie. As formas criadas naquele período histórico, provavelmente continuadoras das tradições não “hegemônicas” gregas, foram as comédias populares e improvisadas: o fescenino, a satura, a atelana e a pantomima. Dados sobre tais produções podem ser encontrados em diversas fontes: Arnold Hauser (*História Social da Literatura e da Arte*), Dario Fo e Franca Rame (do *Manual Mínimo do Teatro* a várias produções), Mikhail Bakhtin (*A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais*), Matthew Hodgart (*La Satira*), Eric Bentley (*A Experiência Viva do Teatro*), Virgínia Namur (na tese *Dercy Gonçalves, o Corpo Torto do Teatro Brasileiro*), Henri Bergson (*O Riso – Ensaio Sobre a Significação da Comichade*), Agostinho da Silva (*A Comédia Latina*), Georges Minois (*História do Riso e do Escárnio*)⁵... Portanto, na condição de a cultura corresponder – fundamentalmente e de diversas maneiras – a processos de cultivo, aqueles concernentes aos padrões oficiais (enquanto transmissão) sempre foram impostos e naturalizados: retomando teses, já mencionadas, de Mikhail Bakhtin: refletindo e refratando o real. Entretanto, as culturas populares (cuja essencialidade concerne a movimento e transformação permanentes), permanentemente perseguidas, seguiram seu caminho, suas necessidades e foram se (re)fazendo, sobretudo, do ponto de vista de uma existência por astúcia. Nesse sentido, ainda, é fundamental não esquecer que a cultura (que precisa ser entendida no plural), como tudo o mais (educação, arte, política, memória, educação...), tem sido monopolizada e transformada em mercadoria, a serviço dos interesses de quem detém/está no poder.

⁵ Durante a reflexão uma extensa bibliografia é apresentada. Depois de muito pensar sobre a forma de apresentar esta reflexão, conscientizei-me de que tal excesso seria muito bem-vindo em razão de caber, também, a nós tal tarefa militante!!



É fundamental, no sentido de apreender um fenômeno social de qualquer natureza, que não se deixe de considerar o chão histórico e os embates entre os diferentes grupos sociais em processos de litígio e disputa, tanto quanto às questões simbólicas como quanto às questões ligadas ao âmbito de temas e aos pontos de vista por meio dos quais as narrativas se desenvolvem, possibilidades de acesso à linguagem. Ao longo do processo histórico, os teatros patrocinados pelos grupos ou sujeitos detentores do poder da vez: de certa aristocracia, para as mais confusas e híbridas repúblicas, para o poder monocrático dos representantes de deus na terra, para a nova aristocracia e, finalmente, condensando um pouco das particularidades de seus antecessores, para a burguesia, a linguagem teatral popular e praticada nas ruas, a partir de pontos de vista não apologéticos aos poderes constituídos: não tem interessado; não tem sido estudada e se caracteriza, reiterando: do ponto de vista dos “acadêmicos de plantão”, em uma ilustre e repugnante desconhecida.

Aliás, o teatro popular é, de diferentes formas, emancipador... Fundamentalmente em seu conjunto de possibilidades, tendo como canto de entrada diversas formas de resistência, astúcia e tática, o teatro lastreado em suas raízes histórico-ancestrais, além de irreverente “destribifica-se” das normatizações hegemônicas e se caracteriza em espécie de rastilho poético-ancestral. Portanto, a quem, exatamente, interessaria uma arte emancipadora? Desse modo, a grande e incontestável “verdade” é que a comédia popular e o teatro popular praticado nas ruas se caracterizam em ilustres desconhecidos, em manifestações que têm sido silenciadas. Tais experimentos estéticos-sociais dificilmente entram nas universidades (e aqui se refere aos cursos universitários de teatro) e têm sido estruturalmente, por meio de todo tipo de preconceito, sobretudo aqueles de natureza classista, impedidos de serem reconhecidos ou de ter suas memórias conhecidas/ acessadas/preservadas.

As universidades brasileiras caracterizam-se em espaços de práticas etnocidas com relação à totalidade de manifestações não afinadas às formas hegemônicas; as universidades priorizam e legitimam seus próprios interesses. Querendo ou não, gostando ou não, desconversando ou não tal descaso classista amplia – dos mais distintos e articulados modos e formas – o fosso social e o conhecimento das práticas sociais diversas. Tão grave quanto o que aqui se afirma, a ideologia não se caracteriza apenas em impedimento/opacização do real, mas ela funciona por meio da “indicação” de determinadas lentes que imprimem sentido e materialidade a tais impedimentos. Prosseguindo em gravidades, os preconceitos de



qualquer natureza, que são sempre tóxicos e segregadores de diferentes modos, acabam por constituir, também, nossa subjetividade.

Quanto ao fato de o teatro popular, referência explícita à comédia e teatro de rua não fazerem parte dos estudos nas universidades brasileiras, e, não sei por que fui instado a fazer uma contra paráfrase da interessante obra de Jean-Paul Sartre (*Mortos sem Sepultura*) à “vivos sem existência”, basta consultar os programas de ensino das instituições universitárias, e não apenas públicas, com relação às duas modalidades ou formas para se verificar o não “exageramento” da afirmação⁶. As afirmações não são retóricas ou semióticas, de fato, poucas são as instituições acadêmicas que inserem em seus currículos programáticos tais práticas. Ainda por aí, e sabemos todos/todas (na condição de seres vivos e algo críticos), que o consentido, invariavelmente, fica protegido/blindado nos mais diversificados “templos” à serviço da manutenção e atendimento às demandas operacionais e ideológicas das culturas, necessidades e costumes hegemônicos.

Em razão de no processo de escrita de um texto caber (quase) qualquer coisa, e no sentido de apontar de modo concreto algumas evidências histórico-documentais, que manifestam teses sobre as formas (nem sempre tão absolutamente populares), vale conhecer e/ou relembrar observações apresentadas por grupo de insuspeitos intelectuais. Desse modo, em razão de os procedimentos ensaísticos parecerem muito mais interessantes quanto aos modos de eu me entender no mundo, optei por apresentar as tais “evidências” – tendo clareza, a partir de leitura de reflexões de Mikhail Bakhtin, que os símbolos, principalmente, refletem e refratam o real – a partir de certa estrutura da forma da dramaturgia de uma revista, ou, de modo mais épico, uma revista-manifesto.

Antes disso, e no sentido de que fique evidenciado um dos mais evidentes pressupostos a partir dos quais trabalho, apresento aqui: utilizando-me de um talho à la gênero fescenino, uma “não epígrafe” (Bakhtin [1993], em livro sobre a cultura popular na Idade Média e no Renascimento, afirma o caráter de reversão da cultura carnavalesco-popular ou o mundo de cabeça para baixo) que pode servir de combustível à proposta de dramaturgização do viver de certo e aristocratizado tipo de elite. Evocando um grande mestre da cultura popular, Amir

⁶ No concernente ao teatro de rua, Alexandre Falcão de Araújo, em sua tese de doutoramento, desenvolve reflexão de fôlego sobre a inserção das práticas teatrais na rua (teatro de rua) nos currículos das universidades públicas brasileiras. Cf. Alexandre Falcão de Araújo. *Teatro de Rua e Universidade: Imbricamentos entre o Popular e o Político no Ensino Superior Público de Teatro no Brasil*. Tese (de doutoramento) defendida Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho/Unesp, 2021.



Haddad, em diversas de suas falas afirma que o popular, que não transita com os expedientes, interesses e exclusões (da chamada alta cultura⁷) seria tudo aquilo que atingisse a toda a gente: do pobre ao cachorro; do mendigo de pinto duro ao executivo de pinto mole...

2. Desvios de percurso, sem que ele (o desvio de rota) possa ser desconsiderado tendo em vista a reflexão em curso⁸.

Prólogo de Entrada⁹

As personagens, muito mais caracterizadas para o masculino, formam um elegante coro (cuja imagem manifesta/expressa, indiscutivelmente, o conceito de “coletividade individualizada” criado por Zygmunt Bauman (2008). De certa forma, intencionalmente ou não, o coro forma uma imagem severa, assemelhada àquelas de homens pousando em determinado momento comemorativo, em seus ternos escuros e rostos carrancudos. À esquerda do coro, um *Compère* (personagem e mestre de cerimônia da forma tradicional, cuja tradução para o português é Compadre) bem velho e muito branco, neurastênico e com as mãos em forma de punhos cerrados, como se fosse bater em quem dele ousasse se aproximar. De modo “diferenciadamente idêntico” à gestualidade do *Compère*, as outras personagens são

⁷ Aliás, quem quer/necessita se informar um pouco sobre os tantos absurdos classistas, sobretudo, contidos na chamada alta cultura (cultura com c maiúsculo, como se autoproclamam seus fazedores/ras e defensores/ras) recomendo a leitura do livro de Terry Eagleton, *A Ideia de Cultura* (cuja informações completas encontram-se nas referências bibliográficas apresentadas ao final deste texto).

⁸ Com relação à proposta estética aqui adotada, a despeito de tanta e histórica desconsideração, sobretudo por parte de certa apreciação crítico-profissional, vale apontar, por exemplo, a febre pela forma ser tão evidente que, em outubro de 1936 (em pleno Estado Novo), no Rio de Janeiro, dona Darcy Vargas incentivou e promoveu a criação de um espetáculo revisteiro chamado *Parada das Maravilhas*. Como se tratava de arrecadar dinheiro para obras assistenciais de uma instituição conhecida por Pequena Cruzada, e na medida em que a primeira-dama do país era muito bem assessorada, optaram pela forma revisteira para que, de fato, se pudesse agradar ao gosto em voga e arrecadar uma quantidade significativa de dinheiro por meio do evento, pode-se afirmar: estético-caritativo. Por último, em algumas fontes de pesquisa, o nome de Gustavo Dória aparece como sendo o coordenador do evento levado a cabo na capital federal do país. Em algumas de suas reflexões, é bom lembrar, Dória nunca foi tão “favorável” à forma revisteira e à sua gente... Dentre as reflexões de Dória, a obra mais conhecida é: *Moderno Teatro Brasileiro*, publicado em 1975. “Viva a banda, da-dá!”

⁹ Todas as inserções aqui apresentadas não foram editadas. Alguns mestres, dentre os quais Bertolt Brecht, defendem a tese segundo a qual é fundamental deixar certos ruídos da linguagem, dos comportamentos, serem explicitados em razão de ser essencial mostrar tais evidências a partir de caos históricos distintos. Preconceitos tendem a permanecer em tempos históricos distintos... Talvez daí se possa indagar, até quando isso permanecerá?! Quanto à designação, poderia parecer redundante, mas prólogo de entrada refere-se tanto à estrutura como ao assunto.



híbridas e mesclam características de um grotesco farsesco àquele trágico-fascista. Ao destacar-se do coro, afirma de modo grandiloquente o *Compère*:

A fim de se convencerem da falta de gosto que reina na Alemanha até nossos dias, basta comparecer aos espetáculos públicos. Neles verão encenadas as obras abomináveis de Shakespeare, traduzidas para nossa língua; a platéia inteira entra em êxtase quando escuta essas farsas, dignas de selvagens do Canadá. Descrevo-as nestes termos porque elas pecam contra todas as regras do teatro, regras que não são em absoluto arbitrárias.

Olhem para os carregadores e coveiros que aparecem no palco e fazem discursos bem dignos deles; depois deles entram reis e rainhas. De que modo pode esta mixórdia de humildade e grandiosidade, de bufonaria e tragédia, ser comovente e agradável?

Podemos perdoar Shakespeare por esses erros bizarros; o começo das artes nunca é seu ponto de maturidade.

Mas vejam em seguida *Götz von Berlichingen*, que faz seu aparecimento no palco, uma imitação detestável dessas horríveis obras inglesas, enquanto o público aplaude e entusiasticamente exige a repetição dessas nojentas imbecilidades¹⁰.

Realmente, o texto de Frederico o Grande (?! poder-se-ia questionar o “grande” em que sentido?!) estrutura-se a partir de todo tipo de preconceito estrutural, sem dúvida! Trata-se de uma espécie de colcha desabrigante, em cama ejetante daqueles que não pertencem à classe, dos inimigos estéticos, de gente sem comprovação de origem assemelhada, de gente que mora distante dos territórios ditos centrais da gente que se autorrotula como sendo de bem...¹¹.

Quadro 1

O primeiro integrante do coro, meio que empurrado pelo *Compère* (ou corifeu do coro), “abusando” de sua estatura, e com sorriso estrepitoso, sem entender muito claramente o motivo pelo qual estaria ali, afirma, quase de modo improvisado:

¹⁰ Texto atribuído a Frederico, o Grande. *De la Littérature Allemande*, citada na obra de Norbert Elias. *O Processo Civilizador I*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, p. 32.

¹¹ Nesse particular (dos processos de excludência dos semelhantes), há obras antológicas na dramaturgia universal. Dentre manifestações exemplares, gostaria de destacar, por seu caráter exemplar, o texto – me parece ainda inédito nas ditas montagens profissionais/comerciais –, *As Confrarias*, de Jorge Andrade. Escrita em 1969 (bom lembrar que o AI-5 fora decretado em 13/12/1968), a obra apresenta a impossibilidade de uma mãe (Marta) enterrar, durante o processo conhecido pelo nome de Inconfidência Mineira, seu filho morto (assassinado). José, o assassinado, não é aceito em nenhuma das quatro confrarias daquele momento, por não conseguir ter comprovação de sua origem (poderia ter sangue negro nas veias); por ser pobre; por ser ator; por ter participado do processo de Independência...



P.F. – Foi *Marabá* do Joracy Camargo, lá no Cassino Beira Mar [...]. A peça foi proibida [...]. A peça inteirinha já montada. Foi um caso semelhante ao do *Calabar*, de Ruy Guerra e Chico Buarque de Hollanda. [...] A peça foi proibida. Eu montei a peça. No dia da estréia quase que arrebentaram o teatro. A peça era absolutamente comunista. No dia seguinte ainda representei a peça. No terceiro dia à noite, o senhor Felinto Müller mandou-me chamar e disse: “- Procópio, tira a peça de cena. Isso é uma peça subversiva, não serve. Põe lá o *Deus lhe Pague*. Ora veja você!” Mas eu disse: “- Perfeitamente, o senhor tem razão”. Então, cheguei ao teatro: “- Vamos montar hoje *Deus lhe Pague*! Anda! Depressa!”¹².

Não se trata de exemplo único, mas o excerto caracteriza-se e evidencia na relação absolutamente “promíscua e de, quase sempre, subserviência” de artistas (que, por necessidade de sobrevivência) são permanentemente impelidos a fazer concessão aos detentores do poder, e não apenas nos momentos de barbárie indiscutível. Continuamos. Sem incorrer em falsos julgamentos morais, a perpetrar essa política do jeitinho ou jeitinho brasileiro¹³. Apesar de ser absolutamente conhecido e, de certo modo, respeitado, inclusive por políticos. Dentre outras evidências, a filha de Procópio Ferreira, Bibi Ferreira, não teve sua matrícula aceita no Colégio Sion (de São Paulo), por ser filha de artista¹⁴.

Quadro 2

Por meio de comportamento elegante, que mistura certo mal-estar por encontrar-se naquela situação – misturando o “to be or not to be” e o verso final de *Retrato*, de Cecília Meireles, sem saber em que espelho teria ficado perdida a sua face –, a personagem machadiana ou o próprio “Bruxo do Cosme Velho”, aprumando-se, apresenta o seguinte texto.

M.A. – Dirigiram mal as tendências e o povo. Diante das vocações colocaram os horizontes de um futuro inglório e fizeram crer às turbas que o teatro foi feito para passatempo. Aquelas a este tomaram caminho errado; e divorciaram-se da estrada da civilização¹⁵.

Sem tirar nem pôr, trata-se de uma fala apresentada por um homem de seu tempo. Com a criação da *École du Bon Sens* (Paris), que se caracterizou na primeira fase do movimento

¹² Procópio Ferreira. *Depoimentos I*. Rio de Janeiro: MEC/ Funarte/ SNT, 1976, p. 100-1.

¹³ Sobre os processos de barbárie, fundamentalmente com relação às formas de censura, consultar o excelente Sonia Salomão Khéde. *Censores de Pincel e gravata*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

¹⁴ Há uma matéria sobre a recusa publicada no jornal *Folha da Manhã*, em 06/03/1929, p. 06.

¹⁵ Machado de Assis. “O Espelho”, In: *Os Melhores Contos*. São Paulo: Global, 1986, p. 89.



realista; do Conservatório Dramático Nacional e do Teatro Ginásio Dramático (Rio de Janeiro) – este último à semelhança do espaço de mesmo nome em Paris, e afinado ao ideário burguês –, a produção teatral deveria, de acordo com as novas normatizações da classe, corrigir os espíritos e ajudar na edificação dos sujeitos.

Quadro 3

Sentindo-se encorajado por seu antecessor, mas, identicamente, muito desconfortável, o próximo integrante do coro desloca-se com alguma dificuldade até o parlatório para as intervenções individuais. Escusa-se, mas, tendo em vista tantos pedidos, justifica-se dizendo que irá apresentar uma rápida explanação sobre uma impressão muito forte.

D.A.P. - Como fenômeno teatral, o êxito de Dercy, ou de Alda Garrido, ou de Oscarito, são indícios do desequilíbrio provocado pelo crescimento do nosso teatro. Passamos abruptamente demais, talvez, das “chanchadas” nacionais ao repertório clássico, e o público parece conservar, secreta ou confessadamente, uma certa nostalgia da graça simples de outrora. Fingimos que adoramos as comédias francesas, porém o que faz rir de fato uma platéia brasileira, mas rir de perder o fôlego, é algo intraduzível, incompreensível em qualquer outra língua e qualquer outro teatro, algo de muito mais elementar e rudimentar do que a graça européia. Significativo, a esse propósito, é a circunstância de que as estréias de Dercy são as que atraem maior número de atores de outras companhias, inclusive das companhias jovens, que afetam só dar valor ao grande teatro. Peças de vanguarda, companhias estrangeiras, tudo isso só atinge de forma superficial, um tanto da boca para fora. Mas basta Dercy aparecer em cena, ei-los positivamente transportados, divertindo-se como nunca jamais haviam sonhado¹⁶.

Intervenção 1...

Mesmo sem ter sido convidada a falar, mas quebrando o cordão de isolamento (ou a quarta parede daquele evento...), saída da área de público (ou plateia, seria o mais adequado), para horror sobretudo do *Compère*, que é amparado por seus iguais, a invasora (absolutamente exuberante em gestos e expressões faciais), por ter sido citada, ostentando sua “carteira rosa”¹⁷, afirma:

¹⁶ Décio de Almeida Prado. *Teatro em Progresso* apud Vilma Arêas. *Iniciação à Comédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990, p. 85.

¹⁷ Alusão à imposição, no governo de Getúlio Vargas, de determinadas atrizes (do teatro de revista e das formas populares), de modo semelhante às prostitutas, terem de fazer exames ginecológicos permanentes.



D.G. – o início da história de Luz del Fuego foi igual ao da maior parte das meninas do teatro de revista. Ela se tornou vedete porque a família não aceitava seu modo de ser. Muitas moças acabaram no palco porque a família as tinha posto pra fora de casa. Moça de família, naquela época, era obrigada a casar virgem. Se resolvesse dar pro namorado, estava perdida, porque o cara perdia o respeito por ela e dificilmente casava. E, ainda por cima, saía falando pra todo mundo. Que ela era puta. A maioria de nós se tornou artista porque não tinha mais lugar onde nasceu. Futuro de moça falada era o convento ou a zona, ou, se o corpo fosse bem feito, o teatro de revista, o que, para a família, não era diferente de zona¹⁸.

InterQuadros ou Reparação com pedidos de desculpas

Demonstrando estupefação pelo ato cometido pela intervenção da atriz não convidada para o evento, o *Compère* desloca-se, com alguns titubeios até a tribuna. Inicia seu texto deixando absolutamente claro que poderia fazer um discurso eloquente, retórico e competente... Afinal, ele havia estudado nas melhores escolas da cidade. Educação absolutamente refinada, mas por humildade, iria, apenas, ler um pequeno excerto de um manual de normatização de comportamento e etiqueta.

A importância da boa forma, a marca característica de toda “sociedade” autêntica; o controle dos sentimentos individuais pela razão, esta uma necessidade vital para todos os cortesãos; o comportamento reservado e a eliminação de todas as expressões plebéias, sinal específico de uma fase particular na rota para a “civilização” [...] gente de baixa posição social, que para esta classe significa também caráter vil, nela não tem lugar¹⁹.

Dito isso, o *Compère* volta ao seu lugar buscando ostentar muito... bastante orgulho de si mesmo. Afinal, deixava transparecer que ele havia tomado a atitude correta, que sua ação tinha algo de redenção salvadora. Apesar de a atriz ter burlado as regras, imbuído de espírito democrático, ele agira do modo correto: civilizado. Alguns integrantes do coro aplaudem-no com palmas silenciosas.

Quadro 4

Assistindo calado a retirada da atriz do palco, sem, entretanto, manifestar nenhuma reação, o próximo orador ou coreuta, muito elegante, nos modos e no trajar. Ao chegar à tribuna, depois de olhar com certo asco o suporte para texto, retira um lenço, abana-o com

¹⁸ Maria Adelaide Amaral. *Dery: de Cabo a Rabo*. São Paulo: Global, 1994, p. 102-3.

¹⁹ Norbert Elias. *O Processo Civilizador I*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, p. 34.



um lencinho, não recoloca o “apetrecho limpante” no mesmo lugar e profere, depois de pigarrear com ímpeto e vontade:

M.P. – Vive de magnificências fantásticas, adrede fabricadas para encantar as almas simples, e da exploração da comicidade ao alcance de intelectos rudimentares. Serve-se, por isso, do linguajar da plebe, das expressões e frases que lhe são familiares, dos termos da gíria, mais – aqui como em qualquer outro país – da faculdade que tenham os artistas de maior valimento e em voga no momento, de enxertar pilhérias, verdadeiros apropósitos, que despertem a hilaridade²⁰.

Quadro 5

Sem sair de cena, e sem solicitar ajuda do *Compère* (a quem, em tese, de acordo com o cerimonial, caberia apresentar cada orador), M. P, convida os próximos dois oradores e com eles passa a dividir a cena. No começo foi difícil “engrenar”

J.M.M. – Maligna foi sob todos os pontos de vista, a influência do Alcasar, venenosa planta francesa [...] o teatro dos trocadilhos obscenos, dos can-cans e da exibição das mulheres semi-nuas, corrompem os costumes e atizou a imoralidade²¹.

M.A. [...] acha-se decaída entre nós decaída a arte dramática: não há artistas, nem escolas, nem estudo, nem gosto. Traduções informes, burlescas de VAUDEVILLES franceses, paródias sem nexos, sem enredo, sem merecimento e sem jogo cênico das óperas de OFFENBACH, HERVÉ e LECOCQ, mágicas extravagantes e absurdas, movimentos desordenados, pernas e braços nus, posições indecorosas, eis o que se vê na nossa cena; está pervertido o paladar do povo, e o teatro já não educa, nem moraliza, é a sala das gargalhadas, das indecências, de perversão e da futilidade [...] Mas este estado lastimoso não pode continuar, deve o governo construir um teatro normal, em que se eduquem os atores, moralize-se e se instrua o povo²².

Quadro 6

O próximo orador demonstrava claramente que aquele não lhe era um lugar confortável. De fato, ele não se sentia fazendo parte daquele grupo de notáveis... Entretanto, tinha clareza, e foi por aí que começou sua fala, de que era preciso estar em determinados espaços para criar dissonâncias. Apresentando como epígrafe alguns excertos de Bertolt Brecht, citados de cabeça, afirma o artista: “o saber é conquistado pela dúvida”; “a verdade

²⁰ Mucio da Paixão. *Theatro no Brasil*. Rio de Janeiro. Publicação editada por patrocínio de Procópio Ferreira, s/d., p.147.

²¹ Joaquim Manuel de Macedo apud Mucio da Paixão. Op.cit., p. 546.

²² M. Azevedo apud Mucio da Paixão. Op.cit., p. 529-30.



é filha do tempo e não da autoridade”; “só os mortos não são sensíveis a bons argumentos”; “pensar é um dos maiores prazeres da raça humana”. Ele afirma que, diante de tanta leviandade ele poderia trazer à lembrança outro texto de Brecht, chamado de *O Analfabeto Político*, mas que suas ações na vida entre coerentes e incoerentes falam muito sobre o que ele foi. Insiste que, em algum momento da história da humanidade, e também no Brasil, deverá surgir um conceito e prática social que talvez se poderá chamar “lugar de fala”... Dito isso, saúda a atriz e comediante, expulsa daquele espaço, e afirma que apresentará uma breve nota sobre o teatro de revista:

M.L. – Era o gênero de maior empatia popular, a revista, seus frequentadores [...] se viam a cada instante retratados nos tipos colocados no palco, vibrando como se vissem suas próprias imagens num espelho. E, levados sempre num tom de fazer rir, alcançavam facilmente o objetivo do autor²³.

De modo nada discreto (de acordo com o cerimonial “elegante” – e artificialmente imposto – da noite), o artista retira-se, mas não volta ao coro de onde saiu. M.L. desce as escadas do palco e dirige-se à área do público. Incentivado por ele, G.M., que se encontrava na plateia, de modo muito irreverente apresenta:

InterQuadros, “reparando” as grosserias da gente elegante...

G.M. – Recusa-se a morrer. Não morrerá.
Talvez caricatura, a sua vida,
vestal, velha vedete travestida,
inverte o que o pariu pra puta vá.
Vai ser a cibernética babá
de toda meninice reprimida.
Ninguém faz saturnal se não convida
a nossa sideral gueixa gagá.
Mostrou a perereca da vizinha
apenas pra alegrar a garotada.
Com ela é pau no cu da carochinha.
Pôs cada palavrão numa piada.
Passou. Não passará. Brilha sozinha.
Estrela d’Alva, salva da alvorada²⁴.

²³ Mario Lago. *Na Rolanção do Tempo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976, p.177.

²⁴ Poema de Glauco Matoso, batizado “Soneto 270 a Dercy Gonçalves”, citado por Virgínia Maria de Souza Maisano Namur, em sua excelente tese: *Dercy Gonçalves – o Corpo Torto do Teatro Brasileiro*. Tese de Doutorado defendida no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas/ SP, 2009.



Encorajada, sobretudo, por Glauco Matoso, uma espectadora incomodada desde o início de apresentação do espetáculo – e fazendo uma série de anotações, em seu caderno, sobre os comportamentos e falas dos coreutas –, afirma, de modo firme:

V.N. – O mais surpreendente [...] é, porém, o fato de o teatro nativo ter chegado a tal grau de deformação na imagem que construiu e divulgou sobre si mesmo, que ao se tomar um de seus casos anômalos e, portanto, indesejáveis, como ponto de partida, todo o conjunto entra irremediavelmente em conturbação. Sinal inequívoco que o caso não é exatamente de exceção e que se o estopim dessa evidência é, no momento, a comediantes Dercy Gonçalves, poderia ser qualquer outro bom artista popular. Exemplos não faltam na extensa lista de “malditos” que se inscrevem pelo avesso no silêncio de uma fabulosa, mas também precaríssima ordem oficial²⁵.

Quadro 7

Depois de algumas manifestações no público, pró e contrária ao veterano ator e ao poeta, mesmo porque ninguém aguenta berrar muito tempo sem ficar rouco ou se cansar... o *Compère* consegue “controlar” a gente mais afoita e a noite, com a permanência de algum rumor no ar, prossegue. Apesar de acostumado a certos tipos de manifestação, o escatológico poema de Glauco Matoso deixa-o muito desconcertado. Portanto, para se livrar daquele mal estar, chama o próximo coreuta. Este ostenta grande bigode, tem um modo mais acelerado de falar, andar e se comportar; tem um comportamento mais “raivoso”, mas não tão dissimulado, aproxima-se àquele do *Compère*... Talvez o “*agitato*” seja característico de sua condição de empresário. O novo representante, de um coro dissonante, fala com forte sotaque lusitano:

F.C. – ‘Theatro em que se fale a nossa bela, sonora e riquíssima língua, nem um nos resta, porque os que ahi temos foram invadidos pelo deploravel e lastimoso genero, o trólóló e pernas nuas. Entontecendo a plateias pela seducção de scenarios deslumbrantes, e pela nudez erotica de mulheres pouco escrupulosas, esse depravado genero, ofendendo os mais sagrados preceitos da esthetica e da honestidade artisticas, athrophiou o passado criterio dessas mesmas platéas, corrompendo e prostituindo o gosto publico, e fazendo-o esquecer-se das suas tão gloriosas tradições em assumpto de theatro da lingua nacional²⁶.

Como o público se divide, Coelho agradece com uma mão e desdenha com a outra. A efervescência cresce... O público parece ficar mais arredio. O *Compère*, seguindo o protocolo,

²⁵ Idem, tese de Virgínia Maria de Souza Maisano Namur, p.2.

²⁶ Furtado Coelho apud Mucio da Paixão. Op. cit., p. 516.



solicita que o próximo convidado venha. Talvez, no sentido de aplacar um pouco os ânimos, o *Compère*, cujo instinto não é tão bom, muda a ordem estabelecida e convida um jovem para tomar a tribuna e dar sequência à revista-manifesto.

Quadro 8

Aparentemente mais enfezado do que o colega anterior, e neurastênico ao extremo, o próximo orador, não disfarça, em absoluto, seu mau humor e tédio com relação, ao que tudo indica, àqueles que estão junto dele e à parte do público que discorda de seus pensamentos (tendo em vista as demonstrações anteriores). Ele falará rápido, com a respiração ofegante e de modo muito impaciente.

A.A. – Não: o teatro não deve ser escola de depravação e mau gosto. Mas o que é uma desgraça o que é a miséria da misérias, é o abandono em que está entre nós a Comédia. Em lugar da musa de Menandro e Terencio temos hoje uma musa asquerosa, que aparece nas taboas do palco à meia noite, como uma bruxa, que se envolve imunda com a boca cheia de chugas obscenas, em chão de lodo: hedionda criatura, bastarda da boa filha de Molière, diante da qual o pudor, digo mal, até o impudor tem de corar.

É triste pensá-lo – Mas si é verdade é que o teatro é o espelho da sociedade, que negra existencia deve ser a da gente que applaude frenética aquella torrente de lodo, que salpica as faces dos espectadores... A farça embotou o gosto e matou a Comédia²⁷.

O mais curioso de tudo é que se trata de poeta muito jovem. Suas teses, bastante complicadas, gerocêntricas, misóginas e repletas de todo tipo de preconceito, caracterizam um momento na história e o modo de pensar de ultrarromânticos... Dentre possíveis perguntas, e tendo em vista os objetivos aqui propostos, o que levaria um jovem tão novo a defender ideias tão raivosas-preconceituosas sobre um gênero teatral? Se cultura é, sobretudo, processo de cultivo, talvez por intermédio de tal exemplo se possa aproximar do preconceito absolutamente estrutural contra outras modalidades e formas de criação que não aquelas introjetadas pela cultura hegemônica. Em algum tempo, ainda, em plagas brasileiras, talvez seja possível respeitar as culturas (que conferem sentido plural à vida), em suas diferenças, sem pedantismos.

²⁷ Álvares de Azevedo apud Mucio da Paixão. Op.cit., p. 519. Para além do apresentado, não com relação às teses defendidas, até mesmo as normas lexicais passaram por algumas mudanças, mas, do ponto de vista do apartamento e da exclusão desclassificatória o “eixo” permanece!! Aliás, como a quadrilha tautológica é permanente, normalmente – e mesmo sem conhecer – o preconceito se renova de modo permanente.



Se tomarmos uma fala-tese de Brecht segundo a qual pensar se caracteriza em um dos maiores prazeres da humanidade, talvez, nesse caso, fosse melhor redimensioná-la e não a tomar em seu caráter absoluto. Caberia indagar, ainda, e por último: “Quem foi seu mestre, menino?”

Quadro 9

Vestido de modo sóbrio, com uma camisa amarelo suave e uma gravata em tons esverdeados, aparece (quase uma epifania), andando e portando-se de modo absolutamente elegante: um verdadeiro anti-*flâneur*. Entretanto, durante a fala, e em meio a toda sorte de trejeitos, passa a falsa ideia de que irá se descompensar...

A.M. – Quanto ao teatro profissional, não se pode dizer que havia em São Paulo, pois companhias da época, quase todas itinerantes, tinham seu centro no Rio de Janeiro. Além disso, dentro dessas companhias grassava a pobreza e a miséria. A melhor delas foi a de Leopoldo Fróes [...] Era um teatro pobre, completamente sem pretensão alguma. O teatro tipicamente brasileiro, dentro da linha do teatro de costumes de Martins Pena, assim como no teatro engraçado e autêntico de Arthur Azevedo, era bom e bastante adequado aos atores nacionais. Além de ser um teatro barato, destinado a um público pequeno-burguês, possuía uma unidade pois os atores já conheciam o que estavam fazendo. Mas esse teatro não era levado a sério pela intelectualidade, dado seu caráter moralista e familiar [...]. Diferentemente em nível de Leopoldo Fróes, e cômico excelente, Procópio tinha o mesmo gênero sempre os mesmos truques, sempre um pouco canastrão e sem a menor consciência profissional. Logo que ele saiu da companhia de Oduvaldo Vianna e Abigail Maia, criou uma própria, com montagens paupérrimas, atrizes horrorosas, na base da *art déco* cabocla, [...] A classe teatral daquele tempo era marginalizada e se sentia inferiorizada [...] Os outros atores que chegaram a trabalhar com Procópio [...] eu achava péssimos: Átila de Moraes, Delorges Caminha, Palmerim e outros [...] Depois [Procópio] descambou para o lado perigoso de peças filosóficas, de conteúdo social, assim de quarto ano de grupo escolar. A dolorosa *Deus lhe pague* de Joracy Camargo, durante muito tempo, foi seu cavalo de batalha no gênero, levada Deus sabe como, pelo Brasil inteiro [...] Jaime Costa, outra da época, vi muito pouco e jamais gostei como ator, era vulgar e primário. Eu o vi mais tarde, no Rio, em *A Morte do Caixeiro Viajante*, um espetáculo péssimo, todo errado. Dulcina era de um grande mau gosto. Depois de se casar com Odilon, talvez o pior dos piores, a lástima das lástimas, continuou com seus papéis de mocinha levada da breca. [...] Outra companhia além da Dulcina, era a do Raul Roulien e Laura Suarez [...] Em seguida havia a última expressão do teatro nacional: a pornográfica e reles Dercy Gonçalves. E um pouco melhor ainda, a Alda Garrido. [...] o teatro de revista então era miserável. As *girls* eram lamentáveis coitadas. Todas e sem exceção tinham sinais de injeção nas coxas, cicatrizes de cesarianas, manchas roxas de pancada provavelmente. [...] Os *sketches* eram pornográficos, as piadas sujas e o público se desfazia em gargalhadas²⁸.

²⁸ Alfredo Mesquita. *Depoimentos II*. Rio de Janeiro: SNT/ MEC/ FNA/ DAC, 1977, p. 23-4.



O texto, repleto de tantas e fortes convicções caracteriza-se em demonstração contundente (e estou sendo sutil) a um corolário classista, fundamentado em uma espécie de “não sei, não quero saber e tenho raiva de quem sabe” (ou conhece, ou pratica, nesse caso). Às vezes, ter tido acesso e amalhado tanto conhecimento, mesmo em uma área específica não manifesta um saber específico. Muitas vezes, o preconceito se internaliza de modos tão convincentes que, mesmo com as evidências à frente dos olhos, isso não se caracteriza suficiente para, pelo menos, reponderar, ressignificar e revisitar os (nada, nunca neutros) pontos de vista²⁹. A elegância defendida, o requinte manifestado supostamente pelos e entre os iguais... se esculhamba de modo desnortado com relação à gente, parafraseando título de filme de Ettore Scola, “feia, suja e malvada”... Não há comedimento que refreie o ódio de classe”! Portador de uma espécie de misoginia de classe, o elegante professor e diretor jamais permitiria, sob sua tutela, que obras não balizadas pelo gosto aristocrático-burguês chegassem à cena³⁰.

Apoteose final

Louvo a amizade do amigo
 Que comigo há de morrer
 Louvo a vida merecida
 De quem morre pra viver
 Louvo a luta repetida
 Da vida pra não morrer
 Vou fazendo a louvação – louvação, louvação
 Do que deve ser louvado – ser louvado, ser louvado
 De todos peço atenção – atenção, atenção
 Falo de peito lavado
 Louvando o que bem merece
 Gilberto Gil (*Louvação*).

²⁹ Muitos seriam os exemplos passíveis e disponíveis para, mesmo sendo desnecessário, exemplificar tal estado (de permanente ensaio) sobre a cegueira. No magistral texto *A Vida de Galileu*, de Bertolt Brecht, os matemáticos e físicos, a serviço da Igreja (durante o início do Renascimento) não olham sequer por uma luneta para comprovar, com seus próprios olhos, as teorias apresentadas por Galileu. Dentre outros motivos, a tese (mesmo verdadeira e comprovável) de que a Terra não seria o centro do universo implicaria em Deus ter criado o homem, que correspondia à sua imagem e semelhança, em um planeta secundário...

³⁰ Segundo fontes documentais, o pioneiro Franco Zampari (idealizador e líder do Teatro Brasileiro de Comédia - TBC), fundado na cidade de São Paulo em 1948, teria descoberto que o diretor italiano Ruggero Jacobbi teria montado – e de modo astuto mudado o nome da obra – a peça de Bertolt Brecht *Ópera dos Três Vinténs*, que era uma adaptação da obra inglesa de John Gay – com o nome de *Ronda dos Malandros*. Quando soube que o original não era própria e exclusivamente de Gay, apesar de o investimento para a montagem ter sido considerável e o espetáculo estar indo bem de público (primeira semana das apresentações), o empresário Zampari retirou a obra de cartaz afirmando, próximo do raivoso, algo como “Em minha sala de visitas (alusão ao seu Teatro) não entra comunista!”.



Apoteose improvisada

A apoteose iniciou-se na área de público. A partir de processo polifônico significativo, foi possível ouvir discursos proferidos por distintas pessoas, cuja narrativa é aqui retomada: das sutis às grandes mudanças que podem ser verificadas nas relações históricas, tanto das questões individuais como aquelas coletivas (que são sempre as mais significativas) ... Entretanto, e sempre que possível, é fundamental criar espaços e situações para lembrar de artistas memoráveis e suas obras e feitos. Verdade que apontar nomes, deixando de lado tantos outros é nocivo, mas não apontar é muito mais complicado. Portanto, uma pequena parcela será aqui lembrada; em outros textos, tantos outros nomes virão e, assim, vamos cumprindo o nosso, também, a que viemos.

Apesar de tantos e tantas terem “merecido” algum destaque, mas não necessariamente registros documentais, este louvatório inicial (meio que paráfrase da música genial *Louvação* de Gilberto Gil), busca abrir as portas do passado no presente, libertando o insuportável mau cheiro do esquecimento. Para iniciar, no abre alas as tantas genialidades das gentes artistas e militantes inseridas no sujeito histórico teatro de grupo, sobretudo paulistano. Destacados no cortejo que se segue, em diferentes posições: mestras e mestres das culturas populares; Rede Brasileira de Teatro de Rua – RBTR (nacional); Movimento de Teatro de Rua da Bahia (MTR/BA); Movimento de Teatro Popular de Pernambuco (MTP/PE); Dercy Gonçalves; Araci Cortes e Eva Todor; Ariano Suassuna; César Vieira; Ilo Krugli; Luís Alberto de Abreu; Darcy Ribeiro e Paulo Freire: mestres no processo de libertação; artistas comprometidos com a agitação e propaganda no Brasil, destacando, sobretudo o Movimento de Cultura Popular (MCP): com “destaques” a Luiz Mendonça e Ilva Niño e os Centros Populares de Cultura (CPC), sem deixar de mencionar Oduvaldo Vianna Filho e Augusto Boal; Amir Haddad e Ana Carneiro; aos João Grilo, Chicó, Rosinha e Marieta de tantos outros nomes; Altimar Pimentel; Paulo Flores e Tânia Farias; Grace Gianoukas; Benjamin de Oliveira; Oscarito e Grande Otelo; Hermilo Borba Filho e Leda Alves; João Cabral de Melo Neto; o povo do grupo Quem Tem Boca é Pra Gritar (PB); Helder Câmara (e a criação da Operação Esperança, no Recife, acompanhado de Marcus Siqueira); a gente do Imbuqua (SE) e a gente “fazedora e criadora” do teatro de Sergipe; a artistada do Teatro, Truques e Traquejos - TTT (SP); Romualdo Freitas (Acre/Pernambuco); Piolins(s) e Arrelias(s); as mulheres artistas do Xingó; à Ana Canen (Teatro do Estudante de Pernambuco); Ednaldo Freire; Heliton e Marta Santana, do Movimento de Teatro Popular da Paraíba; Danilo Cavalcanti; as mulheres-artistas do Grupo Teatral Embarça Pentes (de Brasília); Grupo Teatral Joana Gajuru (Maceió/AL); Grupo Imaginário Maracangalha (MS); Cia. Visse Versa e Grupo Vivarte (AC); Zezé Macedo; Neyde Veneziano; o povo de maestria da Trupe Olho da Rua (Santos/SP), Grupo Rosa dos Ventos (Presidente Prudente/SP) e Trupe Lona Preta (SP); Tiche Vianna e o Barracão Teatro; Miriam Fontana e o Grupo Fora do Sério; Aline Alencar e Marcelo



Duarte (ex Companhia Forrobodó/SP); Luiz Marinho; Vanéssia Gomes e a artistada genial do Ceará; os Pavanelli; Os Inventivos e Grupo Clariô (SP); Nu Escuro (GO); Raízes do Porto e O Imaginário (RO); Cia. Vitória Régia (AM); TEAMU (PE); a artistada do Grupo Oigalê, do Grupo Manjerição e do Grupo de Pernas Pro Ar (RS); os processos emocionantes da Estopô Balaio, Companhia do Miolo e Buraco d'Oráculo (SP); Benvindo Sequeira; Cirquinho do Revirado e Erro Grupo (SC); In Bust Teatro e Casarão dos Bonecos (PA); Núcleo Ás de Paus (Londrina/PR); Companhia Esquadrão da Vida (Brasília); professora Marianna Monteiro que tem criado espaço para os estudos das tradições ancestrais da cultura negra; Companhia do Tijolo e suas temáticas absolutamente essenciais; à veteraníssima Lygia Veiga e a Grande Companhia Brasileira de Mistérios e Novidades e ao Teatro de Operações (RJ); Brava Companhia, Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes e Companhia Antropofágica (SP)³¹.

Apoteose previamente ensaiada

A apoteose do/no palco, o *Compère*, depois de mostrar desagravo com relação à maioria das gentes (para ele) na plateia, discorre sobre a função edificante das artes e do teatro. Afirmar, de modo heroico e entusiasmado, sobre como um autor deve selecionar certos temas, apresentá-los: sempre respeitando os pontos de vista da classe que tem “regulado e regulamentado” o mundo, na totalidade das relações sociais que mereceriam destaque. Nomeia um número razoável de obras e autores, pede vênias para lembrar a origem do teatro. Porém não do início-início, mas volta-se para o século XIX, quando surge, incentivado por um decreto oficial, o teatro realista. Lembra o *Compère* a vitória da burguesia, na condição de classe hegemônica, e apresenta, de acordo com certo esquema de “virtudes” (prontamente adotada pelo governo francês, tendo o ministro Léon Faucher como coreuta nesse processo) desenvolvido – ou apresentado – por Benjamin Franklin, cujos valores ou “virtudes burguesas”, que teriam passado a nortear os assuntos importantes no teatro, a partir de 1843 (cujo epicentro era Paris). Certo rumor surge no público, em razão de alguns espectadores conhecerem tais virtudes, então, afirma o *Compère* que fará uma leitura síntese das “leis” que balizaram as primeiras comédias realistas produzidas em Paris (e copiadas por toda a gente).

Feito o discurso e com o peito estufado, afirma: “– Reza” a lei:

1. *Moderação*: Não comas demasiadamente, nem bebas até a embriaguez.
2. *Silêncio*: Não fales mais que o que possa ser útil para os outros ou para ti mesmo; evita a tagarelice vazia.

³¹ Em tese, pretende-se que a partir deste texto outros possam vir. Portanto, todas as omissões de nomes de artistas e de coletivos (de todo o Brasil), deverão diminuir e ceder espaço de reconhecimento a quem tem lutado, cotidianamente contra todas as forças de opressão para disputar, também, espaço contra os simbólicos que têm feito escravizar (ainda que as correntes não sejam visíveis).



3. *Ordem*: Reserva um lugar para cada coisa e um tempo para cada assunto de teu negócio.
4. *Decisão*: Determina-te a fazer o que deves e realiza aquilo que propões.
5. *Parcimônia*: Não faças nenhum gasto que não sirva para proporcionar um bem a outros ou a ti mesmo; em outras palavras: não esbanjes.
6. *Diligência*: Não desperdices o tempo; ocupa-te sempre com algo útil e despreza toda atividade inútil.
7. *Sinceridade*: Não te sirvas de mentiras. Pensa sem malícia e com justiça; quando falares, faze-o com verdade.
8. *Justiça*: Não prejudiques ninguém com injustiças e não fujas das tuas obrigações para com o próximo.
9. *Ponderação*: Evita os extremos; não reajas com violência às ofensas e não as leve a mal, como mereceriam à primeira vista.
10. *Limpeza*: Não admitas sujeira em teu corpo, tuas roupas ou tua casa.
11. *Serenidade*: Não te inquietes por coisas sem importância ou por desgraças freqüentes ou irremediáveis.
12. *Castidade*: Mantém relações sexuais apenas por motivos de saúde ou de descendência. Nunca chegues ao extremo de embrutecer-te, viciar-te ou de perturbar a paz da tua alma, bem como a dos outros, e de mancar teu bom nome.
13. *Humildade*: Segue o exemplo de Jesus e Sócrates³².

3. Voltando à rota inicial: retomando vozes inaudíveis...

[...] afinal, com quem se identifica o historiador do historicismo? A inelutável resposta é: com o vencedor. Os dominadores num certo momento histórico são, no entanto, os herdeiros de todos aqueles que alguma vez já venceram. Assim sendo, a identificação com o vencedor acaba toda vez beneficiando o detentor do poder. [...] Quem até esta data sempre obteve a vitória participa da grande marcha triunfal que o dominador de hoje celebra por cima daqueles que hoje estão atirados no chão. Como era de costume, a pilhagem é arrastada junto ao cortejo triunfal.

Walter Benjamin (*Teses Sobre Filosofia da História*).

Realmente, depois de um desfile de tantas e bárbaras apreensões de superioridade (mas não, exclusivamente, com relação às inserções neste texto), fundamentalmente classista, pode-se entender os tantos golpes à vida fraternal e, mesmo (já que o exagero concerne às tantas falas de letrados e bem-nascidos) à democracia. Exagero? Exagero responde hipérbole, mas tendo em vista tantos ataques perpetrados àquilo que se desconhece, ao longo dos tempos, evidenciando um preconceito estrutural, fica até meio inocente apresentar

³² Referência apresentada no livro de João Roberto Faria. *O Teatro Realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Edusp; Perspectiva, 1993, p.15. Com relação aos exageros contidos no texto, importantíssimo afirmar que tais valores nortearam, do ponto de vista de tratamento e escolha de conteúdos, a criação da primeira fase do movimento realista. No Brasil, onde sempre se seguiu o que era bom para a França, um texto que explicita esse conjunto absolutamente misógino de indicações poder ser apreendido, dentre outros, na obra de 1860, *Luxo e Vaidade* de Joaquim Manuel de Macedo.



contraposições por meio de outros discursos. Entretanto, ao lembrar de versos da música *Apenas um Rapaz Latino-americano*, de Belchior, é sempre bom ter presente que: “[...] mas não se preocupe, meu amigo/ com os horrores que eu lhe digo/ Isso é somente uma canção/ A vida realmente é diferente, / Quer dizer, ao vivo é muito pior!!”

Deixando de lado o quadro, não de virtudes, mas de crudelidades e retomando algo apontado: a ausência, ou mais correto afirmar, os raros estudos ligados à comicidade popular e ao teatro de rua em uma matriz brasileira e popular, sobretudo nas instituições universitárias, tanto a falta de acesso como o silêncio, refletem o preconceito classista e refratam argumentos retóricos da suposta inferioridade estética das formas populares. Por meio de tais estudos poder-se-ia, também, acessar aquilo que se pudesse chamar/tratar de brasileiro, a partir de raízes populares (que não são subservientes a padrões e que, normalmente, não se envergonham de serem periféricas) e em perspectiva crítica. Estudam-se as manifestações ditas clássicas universais, com origem na Europa do centro e norte americanas, mas não as brasileiras, tanto na versão erudita como nas populares. É possível que, em determinado momento, se possa estudar o *Siglo de Oro* espanhol: e seus autores geniais; a *commedia dell'arte* italiana, o teatro de feira francês, as manifestações de agitprop russo soviéticas, mas, mesmo isso acontecendo, não são priorizadas aproximações regionalizadas às manifestações brasileiras. Nesse particular, seria excelente lembrar – dentre uma infinidade de outras – o pedido de intervenção para que os artistas de feira (século XVIII em Paris) deixassem de se apresentar em espaços públicos, a pedido de artistas patrocinados pelo Estado francês e alojados na Comédie Française. Tratava-se, então – como tem acontecido desde sempre –, de eliminar o opositor (os/as comediantes de feira) em flagrante e contundente processo de disputa. As capacidades de criação e de invenção dos artistas populares, de certo modo, funcionavam como um contraste comparativo³³. Então, muito mais tranquilizador (embora funesto), simplesmente, por intermédio de tráfico de influência, neutralizar/eliminar a gente opositora para que o “brilho” próprio não fosse comparado!! Desde que me lembro como ser pensante, e ligado ao universo teatral, tenho lido ou ouvido que determinada atriz ou ator, no sentido de realizar seu processo de pesquisa quanto ao que montar, ia à Broadway... Do mesmo modo, é possível saber quem é quem pela escolha do

³³ Há algum material publicado em português sobre a experiência, mas, gostaria de indicar para quem quiser se aprofundar, a leitura do texto do professor Robson Corrêa de Camargo. “O Teatro de Feira e Sua Poética”, publicado na *Rebento – Revista de Artes do Espetáculo*, 3. São Paulo: Instituto de Artes da Unesp, março de 2012, p.62-81.



repertório que tem montado e com quem! Para aprendermos a duvidar de tantas afirmações, no caso das universidades públicas, os programas de ensino estão à disposição para consulta... Talvez por outro caminho, mas sem fugir do alvo inicial, trata-se de permanentes e nada novos colonialismos, cujo nome pode corresponder a tentativas intermitentes de povoamento do imaginário. Enfim!³⁴.

Aqueles artistas populares e de rua, segundo os argumentos apresentados, disputariam “talento” com seus assemelhados e patrocinados da Comédie... O fato é que tais artistas (os de feira), sem qualquer tipo de proteção e patrocínio, em um processo de disputa superavam, em muito, as potências do fundamentalmente retórico teatro da elite. Imaginem se alguns dos ditos monstros sagrados daquele momento (e os de agora também) conseguiriam enfrentar o sol a pino, a garoa fina e intermitente, todo tipo de interrupção e intervenção (e não apenas) humana que caracteriza o espaço público!

Vez ou outra, no processo histórico, certas formas são retomadas e recriadas... Com relação ao teatro popular tal característica tem, permanentemente, acontecido desse modo. Tomam-se a estrutura e os expedientes de certa forma para readequá-las ao gosto, ideologia e interesses dos detentores de poder da vez. Entretanto, ao/à estudioso/a seria possível e necessário verificar tais ressignificações de formas estéticas, mas sequer isso tem sido considerável com relação à apropriação das manifestações populares.

A questão que se apresente desde aqui (estendendo-se para ali, lá, alhures...) é: manter o estado de coisas como está, na problemática posta e central nesta reflexão interessaria a quem estudar apenas as formas estéticas hegemônicas? Por que não interessaria estudar, também, as formas estéticas que ressignificam os contextos e relações das gentes apartadas ao acesso da totalidade dos bens culturais? Por que a ressignificação quanto ao uso dos espaços urbanos no organismo vivo e pulsante da cidade não interessaria? Por que as chamadas culturas autóctones dos povos de origem, antes e em processo de resistência e permanência nos contextos da contemporaneidade ou manifestações de amplos setores da população não teria importância aos estudos de identidade? Qual régua e compasso cartografariam o que, de fato importa, para o além muros acadêmicos? Por que as formas

³⁴ Como docente ministrei por volta de 20 anos uma matéria (com variações no nome) de História do Teatro Universal. Ao longo dos anos, sem conseguir mudar os conteúdos, na medida em que era curso de Licenciatura em Arte -Teatro, tinha de pensar que boa parte da estudantada iria prestar concursos públicos para inserção no sistema educacional. Nas provas, sem exceção, a bibliografia referia-se à produção das formas da elite, considerando quase exclusivamente a produção de parte da Europa central.



da chamada cultura nacional provocam tantos arrepios/calafrios/esgares na gente tida e autoproclamada douta? Por que não se quer abrir a vida, os acessos, os conhecimentos a pessoas que não fazem apologia irrestrita à certas formas e normas hegemônicas vindas de fora? Evocando o final de *Perguntas a Um Operário que Lê*, de Bertolt Brecht, penso ser pertinente que se esteja permanentemente a indagar sobre os dois últimos versos contidos no poema e trazer para o cotidiano: “[...] Tantas histórias / Tantas questões”³⁵.

Tendencialmente, os mergulhos reflexivos, sobretudo em momentos de “encarceramento”³⁶, como o que se atravessou (parte do ano de 2020), pode “revelar”, de modo escancarado, a falta de afetos de outros (ou semelhantes) humanos... Possivelmente, pelo andar dos acontecimentos, muita gente, mesmo tendo passado por isso, não tenha mudado. Pode-se assistir, em estados gasosos diferenciados, a mudança de estratégias ao paroxismo de seus ódios e de seus preconceitos... mas não é esse tipo de gente que interessa aqui ou em parte alguma. Gente deformada pelos preconceitos e infensa às transformações causam terror de todas as naturezas e são sempre preocupantes. O terror é muito maior por parte dos colaboracionistas alojados em determinados espaços, sobretudo aqueles de produção de conhecimentos histórico e teóricos, espaços de preservação das multiculturalidades e das diferenças, de defesa da democracia... Dentre tantos outros “toques”, o professor Milton Santos refletiu, escreveu e divulgou – e isso precisaria ser levado para a vida – sobretudo para quem, efetivamente, dedica-se aos estudos culturais que a criação/ delimitação/ compreensão de territórios precisa passar pela questão da cumplicidade solidária. Nessa perspectiva, evidentemente interessa o pressuposto, em ação, contido no ato de alteridade. Desse modo, talvez passemos a (re)construir um momento em que, de fato, se substitua o genérico “Outro” por uma gama de ressignificações em que apareça e evidencie o “Semelhante”.

No geral, sobretudo no que concerne às artes da representação, as formas populares de cultura não transitam com o Outro, mas com o Semelhante. Desse modo, tanto nos procedimentos de criação como nos da apresentação o ato colaborativo é intrínseco. Nas manifestações populares, o caráter de porosidade da obra, que é coletiva e existe em coletividade, por seu caráter de retomada permanente, não segrega ou impede o semelhante

³⁵ Bertolt Brecht. *Bertolt Brecht. Poemas 1913-1956*. São Paulo: Ed. 34, 2000, p. 166.

³⁶ Alusão a estarmos, no momento em que esta reflexão ocorreu, vivendo um processo de quarentena. Momento de entender que não apenas a nossa vida está em risco, mas, por questões de contágio, a de todos os nossos semelhantes.



de seu papel parceiro e de cocriador. Também por esse caráter de não haver um detentor coletivo quanto aos direitos de criação, as obras têm sido rechaçadas.

A despeito de inúmeras tentativas de esquecimento, o fato é que múltiplas são as dificuldades para acessar memórias (não hegemônicas, evidentemente) sobre certas formas de arte. Até determinado momento histórico, por meio dos mais diferenciados estratagemas, não se registrou ou documentou as experiências de formas artísticas fora das formas consagradas. Entretanto, além de “teimosias” e resistências, as formas culturais populares foram sendo passadas e transmitidas, sobretudo pelas narrativas mnemônicas da gente velha³⁷. De qualquer modo, como as universidades se pautam, sobretudo pelo estudo de experiências documentadas e escritas, em não existindo evidências documentais não há o que estudar... Querendo ou não, as narrativas a que se tem acesso são sempre construídas a partir de um determinado ponto de vista, abrigando os interesses de quem documenta, guarda e socializa as informações. Dessa forma, não há sequer o que omitir, em razão de o silenciamento documental ser incontestável. Não existe nesta tendência antagonismos equilibrados.

A partir de determinado momento histórico, Paul Thompson (com a publicação de *A Voz do Passado: História Oral*) viabilizou o acesso das memórias e gentes colocadas à margem. Com Thompson, memórias (in)existentes, a partir de nova abordagem ou nova proposição metodológica e historiográfica, fundamentada na oralidade (acessada por meio de entrevistas), pode-se acessar e recuperar os escondidos e tidos como desimportantes na memória social. Aliás, acessar outras fontes, genealogias, pontos de vista, modos de ser e estar de sujeitos da/na história... não oficiais, que vêm sendo combatidos desde sempre. Walter Benjamin, sem qualquer radicalização (como prefeririam os trogloditas mais delicados), afirma que todos os documentos de cultura são documentos de barbárie³⁸: impor uma memória subsumindo outras tem sido um processo de luta interpostos à humanidade

³⁷ Maurice Halbwachs (no livro *Memória Coletiva*) distingue a memória histórica – que concerne a uma “memória pelo alto”, veiculada pela história oficial, que é transmitida institucionalmente, sobretudo pelo sistema escolar – da memória social. Segundo o sociólogo francês, o procedimento de “facilitação” e acesso às memórias sociais, compreendendo aquelas ligadas aos lastros familiares e também comunitários, são veiculadas pelos mais velhos. Ocorre que acessar tais memórias, excluindo delas o senso comum e os sentimentos, não se caracterizam em bons lastros para quem tem sido doutrinado a partir de certos pontos de vista hegemônicos. Na história recente do país e na tentativa de intervir na memória não oficial o monstro “Escola sem partido” manifesta tais tentativas exemplarmente.

³⁸ Walter Benjamin. “Teses Sobre Filosofias da História”, In: *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985. (Coleção Grandes Cientistas Sociais)



desde sempre. Ao lado disso, bom afirmar, a resiliência e capacidade de resistência têm ocorrido também...

Diversos são os relatos segundo os quais, por exemplo, a gente brincante, que se insere nas universidades de artes (ou cursos universitários de teatro), e não apenas no Nordeste, tem sido desencorajada a estudar suas fontes culturais originárias. Em que, às vezes, se menciona a “Experiência nº 3” (1956), na qual Flávio de Carvalho – ao andar de roupa feminina, pelas ruas elegantes da cidade de São Paulo – teria estupificado o conservadorismo da gente paulistana, mas nada se comenta o delicioso travestismo com o “Banho da Doroteia”, durante o carnaval. A “sacrossantomatização” da cultura, sobretudo dos países hegemônicos, lembrando, em condição de paráfrase, da genial *Querelas do Brasil* de Maurício Tapajós e Aldir Blanc: “[...] o Brasil tá matando o Brasil...”. Mas sigamos!! Muita gente que representa excelentemente bem nossas raízes, evocando Leon Tolstói, tem nos lembrado de que precisamos “cantar a nossa aldeia”. Vamos lá, “eles passarão, nós passarinho!”.

Algumas memórias sociais apresentadas por familiares ou gente das comunidades de que se faz parte evidenciam nossas origens, portanto, mesmo não merecendo consideração ou estudo, há outras memórias. Sobreposta àquelas de origem, as paredes alísias das memórias vindas de longe, repletas de rachaduras, posto que artificiais, permitem divisar aquelas outras originárias. Quando isso começa a ser percebido, novos fluxos de consciência e entendimento podem se libertar. Como outras questões fundamentais, as paredes e alicerces dos mais distintos preconceitos estruturais podem ser desvelados e revelados, somando-se a outros processos de luta das “ditas minorias”, em constantes e distintos processos de sufocamento. Lugares de fala, lugares de gênero, lugares ancestrais, lugares étnicos e estéticos têm rompido os grilhões e condenações ao silêncio e ao esquecimento.

Questões relativas ao exercitar a presença. Questões concernentes às [re]apropriações culturais. Questões de denúncia aos atos discriminatórios têm sido apresentados, não pelos detentores do poder, mas pelas pessoas “vitimizadas”, seja nas escolas, nos espaços-áreas-territórios públicos, nas esquinas, praças e ruas do imenso corpo social que é uma cidade, nas mais diferenciadas instituições... Os mais variados e díspares preconceitos estão incrustados no imaginário social como lugares “definidos e estabelecidos” da inferioridade, da coisa estigmatizada que não adiantaria tratar, falar, revisitar, impossível de mudar... Entretanto, e isso é incontestável, as mordanças, os silenciamentos, os esgares e caras de nojo,



os discursos desqualificantes têm sido enfrentados e denunciados, e enfrentados e denunciados...

O preconceito contra as formas populares de arte, a comédia popular (excluindo-se daí a dita “alta” comédia, que até tem merecido alguma consideração por parte dos sujeitos à serviço das ideologias dominantes³⁹), o teatro popular e de rua, sobretudo por parte das universidades – de certo modo (quase em perspectiva de permanente verificação de um estudo de caso em interdição) –, pode e deve ser analisado por meio de um permanente processo de “torcicolo cultural” ou de “ideia fora do lugar”⁴⁰.

Além de todas as ponderações de Ariano Suassuna e Darcy Ribeiro, Maria Sylvia de Carvalho Franco e Roberto Schwarz desenvolvem análises absolutamente importantes sobre nossa subserviência ao vindo de fora: sejam ideias, costumes, modas...⁴¹ Nas universidades era e continua a ser “fundamental” desenvolver estudos fora do país (mas, evidentemente, tal importância não se estende aos países da África... ou tantos outros da América Latina e América Central...). Determinados tipos de tributos subservientes (recentemente, na história do “Brasil em estado de dissolvência democrática” pode-se ouvir, ao cansaço, as falas apologéticas de Regina Duarte e Mário Frias... ao, para ambos, “grande” presidente do Brasil...). Em analogia aproximativa, Caio Prado Júnior afirma:

³⁹ Especificamente com relação ao trabalho da crítica literária (cuja reflexão é também pertinente para se pensar a teatral), desde seu aparecimento, como coisa pública, em alguns *pubs* londrinos do século XVII, é fundamental a leitura da reflexão desenvolvida por Terry Eagleton. *A Função da Crítica*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

⁴⁰ Em vários tipos de comédia (da erudita à popular), geralmente, o “estrangeiro”, cujo sentido ampliado concerne ao sujeito que não é do contexto no qual a obra se passa, é alvo de chacota. Evidentemente, o motivo de este sujeito ser alvo do riso tem a ver com o fato de ele desconhecer os usos e costumes dos nativos. Fazendo uma paráfrase à frase cunhada por Roberto Schwarz de “as ideias fora do lugar”, o estrangeiro tem o corpo e atitudes fora do lugar... De qualquer modo, com relação aos apologistas de culturas estrangeiras, negando aquelas criadas em seu quintal, no acaso específico das obras teatrais, em o *Auto dos 99%* – obra coletiva criada por Antônio Carlos Fontoura, Armando Costa, Carlos Estevam Martins, Cecil Thiré, Marcos Aurélio Garcia e Oduvaldo Vianna Filho – há um verdadeiro petardo contra os catedráticos. Evidentemente, também para mim, não se trata de questionar a importância de autores e autoras estrangeiros, mas indagar, permanentemente, o porquê apenas de este universo merecer consideração, estudo, reflexão e conhecimento. Verdade que um/a ou outro/a, mais empenhado/a, vez ou outra, consegue realizar seu mais significativo ideal de vida acadêmica, ganhar uma bolsa de estudo para estudar nos centros hegemônicos...

⁴¹ De Maria Sylvia de Carvalho Franco, ver *Homens Livres na Ordem Escravocrata*. São Paulo: Ática, 1976. De Roberto Schwarz, no livro *Ao Vencedor as Batatas*, ver o ensaio “As Ideias Fora do Lugar”. São Paulo: Duas Cidades, 1992; em “Que Horas São?” é fundamental o ensaio “Nacional por Subtração”. Companhia das Letras, 1987.



Muito mais grave, contudo, foi a escravidão para as nascentes colônias americanas. Elas se formam neste ambiente deletério que ela determina; o trabalho servil será mesmo a trave mestra de sua estrutura, o cimento com que se juntarão as peças que as constituem⁴².

As apologias irrestritas quanto ao que vem de cima, coligidas a toxicidades reveladas e escondidas do preconceito pode, também, ser flagrado no excepcional *Masteclé* (paródia do inglês *master class*), criado pelo admirável Luís Alberto de Abreu. Em tese, na obra em epígrafe, o “protagonista” é um professor universitário, especializado em comédia que, não paradoxalmente, detesta comédia, que afirma não ter humor e que o riso se caracteriza para ele em apenas um objeto de estudo. Ou seja, o sujeito livre (habitante em uma sociedade escravocrata, sendo ele próprio também!) vive no Brasil, e tem a cabeça estruturada a partir de paradigmas europeus e contrários a si. De outro modo, passa todo o tempo em processos de macaqueação, de arremedo, de pastiche servil às formas determinadas, sem qualquer consulta, superiores... A memorável personagem Hamleto, de *Viva o Povo Brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro se caracteriza, também, em exemplar fonte de investigação desse caso que tem caracterizado certo tipo de gente a serviço daquilo que mais ao norte dita as normas e regras de culto e de adesão e civilidade a certo tipo de aceitação de condição intelectual. Evocando alguns versos de *Tabacaria*, de Álvaro de Campos (um dos heterônimos de Fernando Pessoa), o professor da obra referida (e há muitos no mundo, próximos ou distante de nós, assemelhados a ele) foi admitido “[...] como um cão tolerado pela gerência/ Por ser inofensivo”.

Crises político-econômicas combinadas com questões de permanência de ideários camuflados tendem a desvelar tudo aquilo que fica escamoteado por discursos ideológicos que impedem, inclusive que o imaginário e a reinvenção social se desenvolvam.

Por tratar-se de mais uma dívida histórica, não bastaria levar as formas teatrais impedidas de serem estudadas e acessadas na universidade, seria necessário que se pudesse fazê-lo sempre a partir de questões contextuais em permanente cotejo com os privilégios de que gozam os fazedores das formas hegemônicas, afeitas ao gosto dos detentores dos poderes, em todos os níveis. O impedimento quanto ao acesso às universidades pelos filhos e filhas da gente trabalhadora, o não conhecer das formas populares, as zombarias das práticas e de artistas populares decorrem de algo muito maior do que a própria universidade.

⁴² Caio Prado Júnior. *Formação do Brasil Contemporâneo*. São Paulo: Publifolha, sob licença da Brasiliense, 2000, p. 279.



As instituições de ensino superior inserem-se em um sistema social histórico-político cuja lógica reguladora não é característica apenas desse tipo de instituição. A impossibilidade de acesso à totalidade dos bens culturais e institucionais (saúde, saneamento básico, educação...) é regulada pela lógica do mercado em um sistema predador, coercitivo e de excludência.

Gostando ou não, querendo ou não, as universidades públicas se caracterizam em mais uma instituição apartante e alimentante da camuflagem quanto ao feroz e contundente processo de luta de classes. No caso brasileiro, acresça-se à tal questão (luta de classes) encontrarmo-nos na periferia do capitalismo. Fernando Brandt e Milton Nascimento, criadores-cantadores de seus “quintaes” de origem, em *Promessas do Sol*, manifestam:

[...] Você me quer justo
E eu não sou justo mais
Promessas de sol já não queimam meu coração
Que tragédia é essa que cai sobre todos nós?
Que tragédia é essa que cai sobre todos nós?

A condição periférica não se restringe à nossa localização. O calor excessivo; os insetos sem conta; as carências absolutas, em território potencializador de riquezas (absolutamente mal distribuída e amealhada pelos mais obscenos e abstrusos processos); os “afogamentos” permanentes da memória histórico-social; a criação dos mais diferenciados templos por pastoras e pastores, exploradores de todas as naturezas e sempre com beneplácito dos detentores do poder da vez; a alienação e estimulação constante aos ódios por certa empresa monopolista de produção audiovisual; pelo permanente processo de culto e de imitação ao produzido nos centros imperialistas, quer dizer: colonialismo, isto é: os *apartheids*; pela permanente ameaça à democracia; pela destruição de patrimônios naturais; pela permanência camuflada dos escravagismos; pelos massacres dos povos ancestrais e aborígenes; pela corrupção na política; pelas ameaças dos poderes paralelos; pela exclusão pela fome, por sevícia, tiros ou tortura de incontável contingente humano de gente... ... no que nos diz respeito, tendo em vista o que aqui se tenta discutir: pelos incontáveis impedimentos de autoconhecimento e de conhecimentos regionais da pluralidade cultural (imbricando usos, costumes e mentalidades) que nos constitui:

Que tragédia é essa que cai sobre muitos de nós?
Que tragédia é essa que cai sobre boa parte de nós?
Que tragédia é essa que cai sobre incontável número de nós?
Que tragédia é essa que cai sobre todos nós?



Desigualdades estão, como tantas outras questões de natureza social (e o estético, na condição de impedimentos quanto à capacidade de formação e de potência de invenção do imaginário) naturalizadas... As universidades se estruturam e operam a partir de inúmeras discriminações, sobretudo de classes. Nesse particular, com relação ao assunto em epígrafe (culturas populares), é contundente o não reconhecimento da humanidade do outro (ou semelhante). Desse modo, seja pelo silenciamento ou pela condenação peremptória (sem conhecer) as formas hegemônicas têm reinado sozinha nos currículos universitários. Então, evocando antigas personagens míticas, evidentemente, a cultura hegemônica seria o Golias e as culturas populares o Davi. Astúcias diferenciadas têm sido buscadas e utilizadas, mas o fato é que a totalidade de estudantes passa por alguns anos nas universidades e sai sem conhecer a tradição. Não apenas no Brasil, temos sido filiais das mais variadas formas de cultura hegemônica sem conhecer a gente de nossos quintais, em terreiros não burgueses.

Evidentemente, há muita gente nas universidades copiando modelos estruturais estéticos vindos de certos territórios de fora, completamente de costas para a realidade brasileira. Há um razoável número de performances que buscam o trânsito com os indivíduos e individualismos, absolutamente de costas para as questões mais urgentes e sociais. O teatro mais performático, em moldes hegemônicos, de diferentes modos, foge do real e busca paisagens acolhedoras – em proposição escapista – dos pontos de vista individualista. Há performances que adotam as experiências individuais para (re)apresentá-las na condição de “verdade” e sem fingimentos no espaço representacional...

Enquanto os corpos docentes (e não apenas nas universidades) não se sentirem e se reconhecerem como classe trabalhadora (que são!! E os permanentes achatamentos salariais são contundentes nesse sentido) e lutar pelo acesso universal ao ensino de qualidade em todos os graus, sem estrangulamentos classistas, dificilmente conseguiremos levantar voo. Enquanto as formas singulares de cultura não forem objeto de estudo e de referência, dificilmente poderemos falar em identidade e autonomia. Parafraseando – com mudanças estruturais no original – alguns versos de pensamento brechtiano: “Não basta ser livre: é preciso se fazer presente na construção do mundo novo. Onde a liberdade nunca mais seja discutida e por ser de todos nunca mais seja perdida!”

No Brasil, o dragão da maldade – em nova fase – tem vencido, por meio de todos os golpes possíveis, desde 2016. Mas na história se aprende que golpes e golpistas não são permanentes! A história ocorre aos saltos e por meio de conjuntos de enfrentamentos e de



lutas pode-se transformar o real. Em política desde sempre os algozes têm sido vencidos, mas, de modo contrário (e todas as evidências aí estão) a toxidade quanto a preconceitos estruturais tem dormido em berço esplêndido. No sistema escolar, alguns sujeitos sozinhos (e são muitos!!!) conseguem realizar seu trabalho educativo de maneira digna e transformadora. Entretanto, o sistema (ah, o sistema!!) passa como trator-britadeira sobre tais sujeitos e suas crenças quanto à importância de cantar o próprio quintal. Qualquer processo revolucionário e transformador, de fato, passa pela destruição da subserviência aos povos hegemônicos e seus perenes valores de apologia aos individualismos e à reificação dos sujeitos⁴³. Nesse sentido, a educação é fundante, por meio da junção crítica e dialética das crenças e tradições do passado, para retomar e reaver, na condição de sujeito, o presente, buscando plasmar o futuro de modo justo, fraternal e igualitário. Na construção e permanência de sociedades mais justas e humanas, a educação tem papel fundante: aliada a outras transformações estruturais, como se sabe. Retomando o apresentado acima, “não basta ser livre!”, é preciso que o processo de consciência crítica de si e daqueles que vieram antes dure e permaneça no tempo e nos territórios solidários (como escreveu em tantos de seus textos o professor Milton Santos). Escrever em característica idealista é bem tranquilo, aliás o que mais fazem os eruditos é a retórica prolixa!! Mas quando os estudos e práticas forem retomados a partir das complexidades compreendidas pelo popular, com todas as suas contradições, dissonâncias, vacilos, sabedorias, paródias, astúcias, grandezas, paradigmas, em estado de cultivo e como epistemologia de conhecimento vital, talvez algo qualitativo se inicie.

Quando singularidades das culturas populares, em suas complexidades e as mais inusitadas e aparentes formas de criação, passarem a ser conhecidas, consideradas, respeitadas, identificadas, recuperadas, estudadas, tomadas como referência, documentadas em todo um novo sistema escolar (não coercitivo e aprisionante... e distante do inclusivo!⁴⁴),

⁴³ No sentido de retomar algumas das conquistas e possibilidades concretas de retomada de si, em bases éticas e transformadoras, toda a produção de Paulo Freire (apenas para citar um importante pedagogo brasileiro), caracteriza-se em paradigma de retomada. A maior evidência de sua importância pode, também, ser apreendida pelo ódio tóxico dos fascistas com relação ao educador.

⁴⁴ A palavra-conceito, de repente, apareceu em documentos e todo tipo de texto educacional. Do latim, a palavra incluir (*includere*) significa: “encerrar, fechar alguém; encaixar, incrustar; fechar, rolar...”. Portanto, decorrente da etimologia da palavra, não se quer as práticas de representação populares encerradas no atual e aristocrático sistema. Aliás, as classes dominantes sempre se apropriaram de formas revolucionárias e combativas para transformá-las e amansá-las... Já pensaram se “um certo” ministro da educação (apologista irrestrito de fascismos), que confunde Kafka com kafta, incluísse, por decreto, o teatro de rua nas universidades??! Aprisionar (ou esquadrihar os sujeitos) a um sistema perverso, inibidor das diferenças, das singularidades socioculturais? Em sua época, Rousseau contestava a, por ele designada “pedagogia positiva”;



seguramente seremos um povo singular. Quando as manifestações populares, entrarem/fizerem parte dos estudos culturais, talvez se consiga mudar, de modo crítico e permanente, a alegria de viver e a consciência efetiva de pertencimento a grupos identitários, nos quais os/as avós, dos/as avós sejam reconhecidos/as e respeitados/as no aqui e no adiante. Quando nas universidades se entender, finalmente, que somos fruto de um conjunto de manifestações próximas, que inquietam a nossa complexa e contraditória existência, talvez se entenda o que constitui a potência imaginativa de que somos feitos. Quando se entender que aquilo que vem de longe é uma pequena e restrita parte de um tecido social construído, principalmente pela junção das memórias e existências histórico-social, sem subserviências ao vindo de certas e distintas regiões de longe, talvez se possa parafrasear, prazenteirissimamente, o contido – não apenas no título do livro de Mario Lago –, a alegria e combatividade permanente do se deixar ir pela “rolança [dialético-revolucionária] do tempo”: porque é disso que se trata!

Mais e menos que isso, talvez o que se devesse pleitear, de fato, porque em estados democráticos e de direito qualquer tipo de aprisionamento e preconceito caracterizar-se-iam em motivo de repúdio e luta tanto individual como institucional para o viver em estado de liberdade. Enfim, principalmente, mesmo que relativizado, o que se solicita é o direito de disputa em campo aberto. Retomando a primeira afirmação deste texto, a partir das formulações críticas de Mikhail Bakhtin, há, sim, muito a se lamentar quanto aos silenciamentos, por parte dos cursos universitários de teatro, daquilo que tem sido produzido nos quintais, terreiros, aldeias, ruas do país. Então, e sem eufemismos de ocasião, através das

e, no lugar desta, criou a “pedagogia negativa”. Em tese, a educação precisaria mobilizar, principalmente as consciências quanto ao artificial, ao perverso e ao postiço, na condição de valor, contidos na educação aristocrática do tempo em que viveu. Já imaginaram um dos ditos “monstros sagrados do teatro” apresentando-se em praça pública, ao sol do meio-dia?! Então, o lugar de certo tipo de artista não é fazendo teatro de rua, quando muito na rua... Alguns/algumas docentes das universidades têm convidado mestres e mestras da cultura popular para ministrar aulas, participar de aulas... Trata-se mesmo, sem querer mudar ou “edificar” as formas populares a formatos alienígenas a elas. Repetindo, não se pode querer a inclusão!! Trata-se, antes e principalmente, de conhecer e aprender as bases, os procedimentos, as origens, as interlocuções, o sentido de **per-ten-ci-mento!!!** Apesar de complexo, é preciso aprender e respeitar que um conto de tradição oral, como (conhecido em português) *Chapeuzinho Vermelho*, em seu contexto de surgimento, de acordo com as tradições populares, a identificação do imenso contingente que ouvia o conto – antes de sua versão aos interesses aristocrático-burgueses –, acontecia com o Lobo Mau! Sim, quem sabe o que é a fome, entende a necessidade de o Lobo ter de papar a Vovó... Para “finalizar”, além do respeito, mas sem subserviência (como ocorre com relação as formas hegemônicas, que precisaria, mesmo!, ser desaprendido ou visto/tido/”adotado com firme convicção crítica): não se quer a inclusão, não se quer a concessão, não se quer a intromissão, não se quer a ajuda para “melhorar”, não se quer... A partir da dupla Cacique e Pajé: “[...] Na aldeia o índio fala Tupã/ Assim mamãezinha linda/ O bom filho chama chimi-porã [...] Deixa o índio em paz!” Emendando com a indescritível beleza de *Borçegin*, Tom Jobim: “[...] Deixa o mato crescer [...] Deixa o índio, deixa o índio... vivo! [...] Todo dia é dia de folia!”.



formulações bakhtinianas pode-se entender que a ausência de estudos com relação às formas populares refletem cabalmente os preconceitos de classe contra a gente fazedora de tais manifestações (seria cômico se não fosse trágico) e refratam, sem tentativas de camuflagem (seria trágico se não fosse cômico) os esgares de suposta superioridade de uma estética paradigmática (tomada na condição de régua e compasso) para legitimar as desclassificações históricas. A expulsão das formas teatrais populares de agora, simplesmente reiteram aquelas ocorridas no início da criação do teatro (na Antiguidade clássica grega). Os processos de condenação contemporâneo, ou seja, expulsão transformada em impedimento de entrada e de acesso ao espaço universitário, às apresentações, ao estudo, ao pensamento daquilo que tem sido produzido muito antes dos mais diversificados tipos de exploradores e milicianos tomarem conta das “coisas” por aqui... legitimam as questões de qualquer tipo de harmonia, reconhecimento, respeito pelas diferenças de classe (trata-se quase, é possível afirmar, de uma “desclassetegoria”), portanto, é disso que se trata, da lenha que tem queimado as questões postas pelo enfrentamento das questões relativas à luta de classes.

De outro modo, talvez ainda mais explícito e contundente, sobretudo na área de artes (e diretamente na teatral, com algumas e raras exceções): a universidade brasileira não é preta, e completamente racista; não gosta de nada que seja popular (ou que se caracterize em produção das classes populares); não traz as culturas indígenas como fonte de pesquisa, entendimento, respeito ou saber; não tem interesse com relação ao produzido no Brasil (excetuando-se alguns poucos e raros nomes nas grandes megalópoles do país); não tem nenhum interesse pela produção latino-americana e desconhece, por completo, as manifestações culturais desenvolvidas em África.

A partir deste momento, e não que eu estivesse apartado dele, veio com muita mais força alguns versos de poema essencial de Drummond:

[...] Em vão mulheres batem à porta, não abrirás.
Ficaste sozinho, a luz apagou-se,
mas na sombra teus olhos resplandecem enormes.
És todo certeza, já não sabes sofrer.
E nada esperas de teus amigos⁴⁵.

Da retomada inicial à reiteração da afirmação apresentada na última nota de rodapé deste texto-manifesto, que os sujeitos das universidades, com relação às formas populares e

⁴⁵ Carlos Drummond de Andrade. “Os Ombros Suportam o Mundo”, In: *Carlos Drummond de Andrade – Poesia Completa e Prosa* (1973), p.110.



o teatro (que não deveria chamar teatro⁴⁶) de rua, deixem de ser borzeguins: “[...] Borzeguins deixem as fraldas ao vento/ e vem dançar [...] Deixe o mato crescer [...] deixe o índio, deixa o índio vivo, deixa!”.

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond. **Carlos Drummond de Andrade – Poesia Completa e Prosa**. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1973.
- ABREU, Luís Alberto de. NICOLETE, Adélia (org.). **Luís Alberto de Abreu: um Teatro de Pesquisa**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- ABREU, Luís Alberto. **Comédia Popular Brasileira**. São Paulo: Direitos Siemens Ltda, 1997.
- AMARAL, Maria Adelaide do. **Dercy: de Cabo a Rabo**. São Paulo: Global, 1994.
- ARAÚJO, Alexandre Falcão de. **Teatro de Rua e Universidade: Imbricamentos entre o Popular e o Político no Ensino Superior Público de Teatro no Brasil**. Tese (de doutorado) apresentada no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. São Paulo, 2021. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/204106> . Acesso em 09.05.2021.
- ARÊAS, Vilma. **Iniciação à Comédia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- ARRABAL, José e LIMA, Mariângela Alves. **O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- ASSIS, Machado. **Os Melhores Contos**. São Paulo: Global, 1986.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. Problemas Fundamentais do Método Sociológico na Ciência da Linguagem. São Paulo: Editora Hucitec, 1992.
- BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais**. São Paulo: Editora Hucitec; Brasília: Edunb, 1993.

⁴⁶ Esta é outra questão que precisa de fato ser enfrentada. O teatro, na condição de edifício e de linguagem estética, surge em um determinado momento histórico (século V a.C.) e com fins absolutamente determinados e colados aos interesses dos detentores do poder da vez. A linguagem, financiada pelo Estado, selecionava obras que se estruturassem no ato de educar e divertir (a partir de determinadas normas e “cuidados”). O binômio educar e divertir, de acordo com aquela lógica (absolutamente cerceatória, ortodoxa e excludente), vislumbra, sobretudo, a identificação emocional e a correção do caráter que pudesse se “descolar” daquilo que se queria dos sujeitos (homens e mulheres), cidadãos ou seres rebaixados... O princípio da representação popular, que era praticada, pode-se imaginar, desde sempre, ao ganhar novas roupagens e tratamentos, não se alinhou ao novo teatro, motivo pelo qual ocorreu a expulsão da pólis e os processos de errância. Portanto, e a reflexão ocorrerá na série que se inicia, as representações populares, desenvolvidas e vividas em cumplicidade com quem assiste, não se caracterizam naquela linguagem, objetivos e impedimentos de troca trazidas pelo teatro. A ver, a ver... Mais uma ponte construída a ser vencida e, talvez nesse caso, a ser derrubada!



- BAUMAN, Zygmunt. **A Sociedade Individualizada – Vidas Contadas e Histórias Vividas**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- BENJAMIN, Walter. **Walter Benjamin**. São Paulo: Ática, 1985. (Coleção Grandes Cientistas Sociais)
- BENTLEY, Eric. **A Experiência Viva do Teatro**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.
- BERGSON, Henri. **O Riso – Ensaio Sobre a Significação da Comichidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BORBA Filho, Hermilo. **História do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, s/d.
- BRAGA, Claudia. **Em Busca da Brasilidade: Teatro Brasileiro na Primeira República**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte/MG: Fapemig; Brasília/DF: CNPq., 2003.
- BRISA, Edu. **A Dramaturgia do Teatro-baile**. São Paulo: Expressão & Arte Editora, 2019.
- BRECHT, Bertolt. **Bertolt Brecht. Poemas 1913-1956**. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- CADERNO de Apontamentos. Projeto Coletivo do Grupo Teatral Parlendas**. São Paulo: Grupo Teatral Parlendas; Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, 2014. (Projeto Cidade Em[traves] ou Estad(i)o de Sítio. 2 vol.)
- CAFEZEIRO, Gadelha. **História do Teatro Brasileiro: de Anchieta a Nelson Rodrigues**. Rio de Janeiro: Editora de UFRJ; Funarte, 1996.
- CAMARGO, Robson Corrêa de. O Teatro de Feira e Sua Poética. **Rebento: Revista de Artes do Espetáculo**, 3. São Paulo: Instituto de Artes da Unesp, março de 2012.
- CANCLINI, Nestor García. **Las Culturas Populares en el Capitalismo**. México: Editorial Nueva Imagem, 1982.
- CANDIDO, Antonio. **Educação Pela Noite**. São Paulo: Ática, 1987.
- CARNEIRO, Ana e TELLES, Narciso (orgs.). **Teatro de Rua: Olhares e Perspectivas**. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais. 2005.
- CARREIRA, André. **Teatro de Rua (Brasil e Argentina nos Anos 1980): Uma Paixão no Asfalto**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores, 2007.
- CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e Resistência: Aspectos da Cultura Popular no Brasil**. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BAKHTIN, Mikhail. **O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira – Seminários**. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- COSTA, Iná Camargo. **Dias Gomes: Um Dramaturgo Nacional-popular**. São Paulo: Editora Unesp, 2017.



- COSTA, Iná Camargo e CARVALHO, Dorberto. **A Luta dos Grupos Teatrais de São Paulo por Políticas Públicas para a Cultura: Os Cinco Primeiros Anos da Lei de Fomento ao Teatro.** São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008.
- COSTA, Iná Camargo. **A Hora do Teatro Épico no Brasil.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- CRUCIANI, Fabrício e FALLETTI, Clelia. **Teatro de Rua.** São Paulo: Editora Hucitec, 1999.
- DARNTON, Robert. **O Grande Massacre dos Gatos e Outros Episódios da História Cultural Francesa.** Rio de Janeiro: Graal, 2010.
- DESGRANGES, Flávio e LEPIQUE, Maysa (orgs.). **Teatro e Vida Pública.** São Paulo: Hucitec; Cooperativa Paulista de Teatro, 2012. (Coleção Teatro, nº 80)
- DIAS, Luciana. **Santo Dias: Quando o Passado se Transforma em História.** São Paulo: Cortez, 2004.
- DORIA, Gustavo. **Moderno Teatro Brasileiro.** Rio de Janeiro: MEC; SNT, 1975.
- DUTRA, Sandro de Cássio. **1ª Mostra de Teatro de Rua Lino Rojas: Entrevistas e Imagens.** Assis: edição do autor, 2010.
- EAGLETON, Terry. **A Idéia de Cultura.** São Paulo: Editora da Unesp, 2005.
- EAGLETON, Terry. **Função da Crítica.** São Paulo: Martins Fontes, 1991. (Coleção Ensino Superior)
- ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador I. Uma História dos Costumes.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.
- FARIA, João Roberto. **O Teatro Realista no Brasil: 1855-1865.** São Paulo: Edusp; Perspectiva, 1993.
- FEIRA Brasileira de Opinião.** São Paulo: Global, 1978.
- FERRAZ, Leidson, DOURADO, Rodrigo e JÚNIOR, Wellington (orgs.). **Memórias da Cena Pernambucana 01.** Recife/PE: Ed. dos Autores, 2005.
- FERRAZ, Leidson (org.). **Memórias da Cena Pernambucana 02.** Recife/PE: L. Ferraz, 2006.
- FERRAZ, Leidson (org.). **Memórias da Cena Pernambucana 03.** Recife/PE: L. Ferraz, 2007.
- FERRAZ, Leidson (org.). **Memórias da Cena Pernambucana 04.** Recife/PE: L. Ferraz, 2009.
- FERREIRA, Procópio. **Depoimentos I.** Rio de Janeiro: SNT/ MEC/ FNA/ DAC, 1976.



- FO, Dario. RAME, Franca (org.). **Manual Mínimo do Ator**. São Paulo: Senac São Paulo, 1999.
- FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. **Homens Livres na Ordem Escravocrata**. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1976.
- GARCIA, Silvana. **Teatro da Militância: A Intenção do Popular no Engajamento Político**. São Paulo: Perspectiva; Editora da USP, 1990.
- HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Centauro, 2013.
- HAUSER, Arnold. **História Social da Literatura e das Artes** (2 vols.). São Paulo: Mestre Jou, s/d.
- HELLER, Agnes. **Cotidiano e a História**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- HODGART, Matthew. **La Satira**. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. [a epígrafe citada no início deste texto encontra-se na página 46].
- KHÉDE, Sonia Salomão. **Censores de Pincenê e gravata**. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.
- LAGO, Mario. **Na Rolança do Tempo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- MARTINS, Carlos Estevam. **A Questão da Cultura Popular**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1963.
- MATE, Alexandre Luiz. **A Produção Teatral Paulistana dos Anos 1980 – R(ab)iscando com Faca o Chão da História: Tempo de Contar os (pré)Juízos em Percursos de Andança** (2 vols.). Tese (de doutoramento) defendida no Departamento de História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/USP, 2008.
- MESQUITA, Alfredo. **Depoimentos II**. Rio de Janeiro: SNT/ MEC/ FNA/ DAC, 1977.
- MINOIS, Georges. **História do Teatro e do Escárnio**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
- NAMUR, Virginia Maria de Souza Maisano. **Dercy Gonçalves – o Corpo Torto do Teatro Brasileiro**. Tese de Doutorado defendida no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas/ SP, 2009.
- OLIVEIRA, Jessé. **Memória do Teatro de Rua em Porto Alegre**. Porto Alegre/RS: Editora Ueba, 2010.
- ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira & Identidade Nacional**. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- PAIXÃO, Mucio da. **Theatro no Brasil**. Rio de Janeiro: s/e, s/d.
- PEIXOTO, Fernando (org.). **O Melhor Teatro do CPC da UNE**. São Paulo: Global, 1999.



- PIPER, Rudolf. **Filmusical Brasileiro e Chanchada**. São Paulo: Impressora Ipsis, s/d.
- PRADO Júnior, Caio. **Formação do Brasil Contemporâneo**. São Paulo: Publifolha, sob licença da Brasiliense, 2000.
- PRIMEIRA FEIRA PAULISTA DE OPINIÃO**. São Paulo: Expressão Popular, 2016.
- RIBEIRO, João Ubaldo. **Viva o Povo Brasileiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- SANTOS, Valmir. **Riso em Cena: Dez Anos de Estrada dos Parlapatões**. São Paulo: Estampa Editorial, 2002.
- SEMINÁRIO Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua. Caderno 1**. São Paulo: Núcleo Pavanelli de Teatro de Rua e Circo, 2011.
- SCHWARZ, Roberto. **Que Horas São?** São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SCHWARZ, Roberto. **Ao Vencedor as Batatas**. São Paulo: Duas Cidades, 1992.
- SILVA, Agostinho da. **A Comédia Latina**. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint (Ediouro), s/d.
- TEIXEIRA, Adailton Alves (org). **Buraco d'Oráculo: 15 Anos de História – Para Muito Ser TÃO Ser, Muito Mais Cuzcuz**. São Paulo: Grafnorte, 2013.
- THOMPSON, Paul. **A Voz do Passado: História Oral**. Rio de Janeiro: Vozes, 1992.
- TRINDADE, Jussara. **A Contemporaneidade do Teatro de Rua: Potências Musicais da Cena no Espaço Urbano**. Rio de Janeiro: Aldeia Casa Viva, 2014.
- TRINDADE, Jussara e TURLE, Licko (orgs.). **Tá Na Rua: Teatro sem Arquitetura, Dramaturgia sem Literatura, Ator sem Papel**. Rio de Janeiro: Instituto Tá Na Rua para as Artes, Educação e Cidadania, 2008.
- TRINDADE, Jussara e TURLE, Licko (orgs.). **Teatro de Rua no Brasil: a Primeira Década do Terceiro Milênio**. Rio de Janeiro: E-Papers, 2010.
- URBINATTI, Tin. **Peões em Cena: o Grupo de Teatro Forja**. São Paulo: Editora Hucitec, 2011.
- VIEIRA, César. **Em Busca de um Teatro Popular**. Rio de Janeiro: Funarte, 2007.
- WILLIAMS, Raymond. **Palavras-Chave: Um Vocabulário de Cultura e Sociedade**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

*Recebido em 05 de junho 2021
Aceito em 19 de setembro de 2021*



TEATRO DE RUA SE APRENDE? SE ENSINA?

TEATRO DE RUA NA UNIVERSIDADE

Ana Caldas Lewinsohn¹
<https://orcid.org/0000-0002-1646-5270>

Resumo:

A intenção desse texto é levantar algumas questões sobre o ensino de teatro de rua com base em três experiências: 1) procedimentos empíricos e independentes na rua com teatro de grupo (Grupo do Santo); 2) pesquisa de Mestrado “O Ator Brincante: no Cavalo Marinho e no Teatro de Rua”; e 3) a docência na disciplina Teatro de Rua na UFRN.

Palavras-chave: Teatro de rua. Máscaras. Cultura popular. Brincadeira.

CAN STREET THEATER BE LEARNED? CAN IT BE TAUGHT?

STREET THEATER AT THE UNIVERSITY

Abstract::

The intention of this text is to raise some questions about the teaching of street theater based on three experiences: 1) empirical and independent procedures in the street with theater group (Grupo do Santo); 2) Master research "The Playing Actor: in Cavalo Marinho and Street Theater"; and 3) teaching the discipline Street Theater at UFRN.

Keywords: Street theatre. Masks. Popular culture. Play.

¹ **Ana Caldas Lewinsohn** é atriz e diretora. Professora adjunta do curso de Licenciatura em Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRN. Bacharel em Artes Cênicas, Mestre em Artes, Doutora em Artes da Cena e Pós-Doutora pela UNICAMP. E-mail: analew@gmail.com.



Ao assumir o cargo de professora da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, em 2016, observei a matriz curricular do curso de Licenciatura em Teatro e tive uma feliz surpresa, quando me deparei com a disciplina Teatro de Rua! Tendo cursado bacharelado em Artes Cênicas da Unicamp, entre os anos de 1998 e 2001, onde não havia essa oferta, tive um agradável estranhamento de me ver com a possibilidade de um espaço oficial de investigação e estudo de teatro de rua junto aos discentes em Natal/RN.

A intenção desse texto é levantar algumas questões sobre o ensino de teatro de rua e sobre a preparação do ator/atriz para a rua, com base em três experiências: 1) procedimentos empíricos e independentes na rua com teatro de grupo (Grupo do Santo) entre os anos de 2000 e 2005; 2) pesquisa de Mestrado “O Ator Brincante: no Cavalo Marinho e no Teatro de Rua”, realizada entre os anos de 2006 e 2009, no Instituto de Artes, Unicamp, financiada pela FAPESP; e 3) a docência na disciplina Teatro de Rua, em 2017 e 2020 na UFRN.

Uma Paixão é Despertada

Começamos por uma pequena viagem no tempo. Aos 13 anos de idade me apaixonei. E com essa idade já sabia o que queria fazer enquanto ofício, pois a dedicação ao teatro já era maior do que qualquer outra atividade, sendo essa atitude intensificada nos anos seguintes. A paixão começou em janeiro de 1993, em Campinas, SP, quando assisti, no Largo da Catedral, ao icônico espetáculo do Grupo Galpão (MG) "Romeu e Julieta", de Shakespeare, dirigido por Gabriel Villela. Foi uma vivência muito significativa que me ofereceu alguns parâmetros que eu iria, mais tarde, perseguir. Tudo me encantava: a veraneio e os jogos com aquele cenário-objeto; os figurinos; as pernas-de-pau; o canto e os instrumentos; a interação com o público; o público - imenso e diversificado; a maneira de contar a história e a apropriação da dramaturgia; a beleza e o singelo; a brincadeira entre atores e atrizes; o prazer que emanava da cena e contagiava o público! Elementos da cultura popular, principalmente a mineira, eram degustados no decorrer do espetáculo, que trazia também, segundo Rogério Lopes:



elementos melodramáticos próprios dos tradicionais dramas circenses representados nas cidades mineiras do século XVIII e XIX, resgatando o caráter popular das encenações realizadas pelo teatro renascentista. Isso fez com que uma peça, por muito tempo representada como um drama burguês, pudesse ser adaptada para o teatro de rua (LOPES, 2009, p. 157).

Com a idade de 13 anos já assistia a todos os espetáculos que chegavam à cidade de Campinas, era uma espectadora faminta e com uma caixa cheia de programas e fotografias com atores/atrizes que admirava, como Paulo Autran e Marília Pêra, além de ir às vezes até São Paulo para participar de oficinas com Gerald Thomas, por exemplo. Ou seja, assistir o Grupo Galpão não foi minha primeira experiência com teatro, mas foi um divisor de águas. Percebi que queria fazer teatro daquele jeito, na rua, para todas as pessoas, com uma estética próxima daquela, que abusasse da música, do corpo, do jogo. E, com essa referência sempre presente, acabava por contagiar as pessoas ao meu lado com alguns desses princípios.

Primeiras Experiências na Rua

Anos mais tarde, aos 18 anos, em 1998, cursava Artes Cênicas na Unicamp e, na disciplina de Teatro Brasileiro, ministrada por Rubens Brito, tínhamos que unir o estudo da história à prática e, para isso, nos dividíamos em grupos e encenávamos espetáculos. A primeira montagem foi "A Farsa de Inês Pereira", de Gil Vicente, na qual, uma das minhas mais fortes lembranças foi ter convencido o grupo a caminhar com o público do Barracão da Cênicas, até o teatro de arena da Praça da Paz, um trajeto de 1,5 km, cantando e tocando uma música composta por nós, com base em uma melodia renascentista, com distribuição de programas com a letra da canção para todo o público cantar conosco. Foi um ato corajoso que se tornou cômico, pois, no final do trajeto, antes mesmo de começar o espetáculo, todos(as) estavam cansados(as), ninguém aguentava mais aquela música e, no entanto, todos(as) já tinham decorado, tendo ficado marcada até os dias de hoje. Ainda na mesma disciplina, nos juntamos em um coletivo para encenar "O Santo Milagroso", de Lauro César Muniz e, em função de sermos reconhecidos, por isso, como "o grupo do Santo", acabamos batizando assim o nosso grupo que se manteve junto por quase 6 anos.



Diamantina e o Corpo Folia

O interesse do Grupo do Santo estava pautado em fazer um teatro popular, "ir até onde o povo está", explorar possibilidades de junção de um treinamento corporal, vocal, musical e circense para o espaço aberto. Na universidade, tínhamos excelentes aulas de expressão corporal, circo, voz e tivemos uma pequena experiência com danças brasileiras. Porém, uma disciplina de teatro de rua² não existia e, afoitos por esse conhecimento, nos inscrevemos em um curso de teatro de rua no Festival de Inverno de Diamantina. Em julho do ano 2000, assistimos ao primeiro dia de curso de teatro de rua mas, após a aula, nos encontramos e partilhamos nossas sensações. Não era o que esperávamos! Ficamos frustrados a partir de nossas expectativas e, por isso, resolvemos abandonar o curso. No entanto, havia um problema, pois tínhamos recebido verba da Pró-Reitoria de Extensão da Unicamp para viajar e não podíamos abandonar aquele compromisso.

Resolvemos então, aproveitar o fato de estarmos em uma região de uma cultura riquíssima, norte de Minas Gerais, e sair às periferias da cidade de Diamantina para conhecer as pessoas e suas histórias. Conseguimos uma parceria com uma escola municipal e nos encontrávamos cedinho, pela manhã, para realizar um treinamento físico e nos colocarmos, assim, disponíveis e despertos, com uma percepção ampliada para a caminhada. Em seguida, saíamos em duplas caminhando em direção às margens da cidade, até onde a parte urbana ia se transformando em área rural. Quando voltávamos, já no finalzinho da tarde, nos juntávamos novamente e compartilhávamos as experiências. Para nossa surpresa, todos os relatos envolviam um fato comum: ao passarmos diante das casas, com seus moradores em suas janelas, portas e calçadas, dávamos "bom dia" e imediatamente éramos convidados(as) para entrar, tomar um café, papear, comer um bolinho...! Também havia mais uma coisa em comum: todas as pessoas visitadas pediram para voltarmos.

Dentro de suas casas entrávamos em suas histórias de vida, conversamos com muitos idosos, algumas crianças e outros adultos. Depois de dois dias de caminhadas e visitas, tínhamos um material riquíssimo em nossas memórias: um apanhado de afetos, cantigas, situações, histórias, relatos, risadas, choros. Então, com o compromisso que selamos ao prometer um retorno, voltamos à sala da escola municipal e construímos um esquete de agradecimento, pois éramos artistas e queríamos agradecer a acolhida de modo poético e

² Um estudo aprofundado sobre o ensino de teatro de rua nas universidades no Brasil pode ser encontrado na pesquisa de Alexandre Falcão de Araújo (2021).



coletivo. Assim, criamos “Retrato na Janela”, que foi apresentado na frente de cada uma das 13 casas visitadas.

Um dos lugares visitados; foi Curralinho, uma comunidade cerca de 1 hora a pé de Diamantina, onde um brincante de Folia de Reis, seu Tião, contou histórias, emprestou seu caderno de 1930, escrito por seu mestre, com todas as músicas da folia. Ele, porém, era analfabeto, mas sabia todas as músicas de cor. Pediu para que gravássemos as canções e pediu, ainda, para tirarmos uma cópia de seu caderno e, assim, emprestou essa raridade, na confiança, na palavra dita e sentida. Quando fomos à Curralinho, com nosso Retrato na Janela em agradecimento, o grupo de Folia estava reunido, em frente à Igreja, ornamentado e acompanhado de seus instrumentos. Assim, após nossa singela apresentação fomos inundados pela Folia de Reis de Curralinho, em troca, em presente. Após essa experiência em Diamantina, decidimos que queríamos fazer um teatro de rua, popular, para todas as pessoas. Diamantina, na transgressão das regras e no compasso de nossos corações, mudou nossa vida para sempre.

A Rua - Aprender Fazendo

De volta à Campinas, SP, convidamos Tiche Vianna para dirigir essa esquete e transformá-la em um espetáculo de rua. Assim, criamos uma rotina de experimentações com "Retrato na Janela" no espaço aberto, íamos frequentemente para as praças no centro da cidade apresentá-lo e descobríamos, desse modo, nossas fragilidades e necessidades de adaptação, aprimoramento, reconfiguração dramaturgica, espacial, rítmica, musical, de jogo e relação com o público. Posso afirmar que a rua foi nossa verdadeira escola. Junto à Tiche Vianna refizemos a dramaturgia das cenas e trabalhamos técnicas da máscara teatral, como a triangulação, a construção precisa de ações e gestos. Verificamos, em seguida, que tal procedimento favorecia o espetáculo no direcionamento do olhar do público, em função da precisão gestual, nas ações e no desenho do espaço possibilitarem um foco e um "chamamento" para o acompanhamento da cena. A rua, principalmente quando se trata de regiões urbanas e de grande movimentação de pessoas, carros, poluição visual e sonora, é caótica e repleta de estímulos em todas as direções. Nesse contexto, é preciso criar estratégias para se destacar nesse ambiente e convocar o público, sendo o trabalho com a precisão um dos recursos possíveis.



É válido se observar, entretanto, que inúmeras são as estratégias utilizadas por artistas na rua, aqui apresento alguns aspectos pois fazem parte de minha trajetória e experiência. No entanto, podemos também pensar na contramão do destaque na multidão, como o teatro invisível, de Augusto Boal, ou mesmo algumas experiências performativas no espaço urbano, que buscam se misturar aos transeuntes e realizar pequenas ações com pequenos públicos ou mesmo de forma individual, ao contrário de formar uma grande roda no espaço, por exemplo.

Em nossas saídas e apresentações semanais na rua, percebemos também que havia uma falta de fôlego para realizarmos de forma adequada todas as peripécias corporais que criamos enquanto jogo no espaço, como pequenas acrobacias, corridas, saltos, giros e caminhadas ao mesmo tempo da fala, do canto e do toque de instrumentos. Isso nos exigia muito e não tínhamos preparo suficiente. Assim, em função dessa necessidade que foi encontrada na própria experiência com a rua, voltávamos ao nosso treinamento diário e incluímos com maior atenção os exercícios de acrobacia, canto em conjunto, exercícios de harmonia e rítmicos, além do treinamento vocal e técnico que foi assessorado por Carlos Simioni e Jésser de Souza, respectivamente, ambos atores-pesquisadores do Lume Teatro (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp).

O fato de termos sido acolhidos pelo Barracão Teatro — onde alocamos nossa sede junto à Tiche Vianna e Esio Magalhães — localizado há poucos passos do Lume Teatro, representava um grande privilégio, pois as trocas artísticas e parcerias ali se davam de maneira constante e orgânica, possibilitando amplos aprendizados, além de um território fértil no distrito de Barão Geraldo como um todo, ocupado por muitos grupos teatrais, musicais e circenses. Ao lado do Barracão Teatro existe uma praça, que se transformou também em nosso "quintal de ensaio", pois percebemos, aos poucos, que nossas conquistas organizadas na sala de trabalho, com uma cena "redondinha", nas quais a música ressoava lindamente e seguíamos do início ao fim sem ficarmos exaustos etc, eram rapidamente desmoronadas ao serem experimentadas na rua, onde nos deparávamos de maneira evidente com as dificuldades ainda a serem trabalhadas. Assim, nossa solução encontrada foi, após o treinamento e ensaio em sala, ensaiar e treinar na praça, onde teríamos então a real dimensão dos problemas e do que já estava sendo conquistado, na medida em que nossos corpos iam ganhando resistência, capacidade de ocupar o espaço aberto com amplitude e intimidade com a rua.



Aos poucos, a partir do aprendizado pelo erro, fomos adquirindo habilidades e uma certa maleabilidade ao espaço. Isso, em termos concretos, significava, para além das conquistas técnicas, o desenvolvimento de uma escuta atenta ao espaço-tempo presente, de forma a nos moldarmos **com** os arranjos singulares de cada local, incluindo nesse agenciamento as pessoas, o clima, os sons, o desenho espacial e propriedades da geografia do terreno, além de todos os outros componentes que possam interferir no ambiente. Essa capacidade de estar maleável e com uma escuta aberta e permeável, é diretamente relacionada à capacidade de jogo, de brincadeira. Nesse caso, mais uma vez, notamos que, por mais que pudéssemos treinar em sala essa capacidade de improviso e abertura ao inesperado, o conhecimento se dá, somente, pela prática da rua. Ou seja, é jogando que se aprende a jogar, nesse caso, o jogo precisa se dar no próprio espaço do imprevisível, o espaço público.

Tomando como base princípios da máscara teatral para a construção de uma estrutura forte e ao mesmo tempo maleável ao jogo - lembrando da relação intrínseca entre estrutura e espontaneidade, nos inspirávamos também em elementos da Cultura Popular, de modo intuitivo, pois percebíamos que neles havia importantíssimos saberes amalgamados em suas dinâmicas e modos de composição. Assim, aspectos de danças e canções tradicionais eram trabalhados e incorporados ao espetáculo, fato que acabava, também, por gerar aproximação de algumas pessoas do público, muitas vezes por identificação, memória ou mesmo pela rede de afetos que esse referencial acaba mobilizando no imaginário coletivo.



Imagem 1. Retrato na Janela - Grupo do Santo - Salvaterra, Ilha do Marajó (PA)
Prêmio Encena Brasil 2003. Foto: Lidianne Lobo



Um movimento bonito de trocas de repertório às vezes acontecia, como por exemplo em uma ocasião, quando, após a apresentação, uma senhora veio nos ensinar uma canção que ela havia recordado ao nos assistir: "olelê conchinha, olelê conchá, nós viemos de longe queremos chegar"³... De início, chegávamos prontos ao espaço de apresentação, vínhamos das redondezas do local escolhido, em cortejo, cantando, dançando e com pequenas cenas e peripécias até nos instalarmos. Com o passar do tempo, começamos a nos arrumar, colocar figurino, maquiagem, aquecer corpo e voz com nosso repertório de canções populares na rua, verificando assim, que tal movimento já causava curiosidade nos transeuntes, aproximação e interesse pelo que estava por vir.

A partir de um contato paralelo com danças e elementos da Cultura Popular (participação por dois anos como dançarina no grupo Saia Rodada, guiado por Tião Carvalho/MA; participação no curso, com duração de um ano, "A Arte do Brincante para Educadores", no Instituto Brincante, sob supervisão geral de Antônio Nóbrega, entre outras atividades), comecei a despertar o desejo de pesquisa cada vez mais forte por esse universo. Identificava, a partir da observação de manifestações tradicionais, uma sabedoria profunda de uma qualidade do jogo, da relação com o imprevisto e de um **estado** de brincadeira que queria investigar a fundo. Por esse motivo, resolvi pesquisar no Mestrado, o Cavalo Marinho de Pernambuco, querendo aprender, com os mestres da brincadeira, a fazer teatro de rua.

O Ator/ A Atriz Brincante

Foi no Riso da Terra, em João Pessoa, em 2001 (encontro de palhaços e artistas populares de todo o mundo) que conheci o Mateus, figura da brincadeira do Cavalo Marinho. Desde então busquei conhecer, de longe, essa manifestação, por vídeos (raríssimos, naquela época) e escritos (raríssimos também). Percebi que o brinquedo, como é chamado pelos fazedores da manifestação, era composto por uma alta complexidade e diversas camadas, entre loas (poesias), trupés (passos de dança), toadas (canções), figuras (personagens mascarados), bonecos, instrumentos, objetos cênicos, figurinos e dramaturgia. Em um

³ Tal canção utilizamos em um outro coletivo, Grupo Peleja, na chegada para nosso espetáculo "Gaiola de Moscas", conto homônimo de Mia Couto e dirigido por Ana Cristina Colla, no qual eu fazia parte como atriz-dançarina e assistente de direção.



primeiro momento, por ser pesquisadora da máscara e ter tido um tanto de experiência com a *Commedia dell'Arte*, quis realizar uma pesquisa de comparação entre o Cavalo Marinho e a comédia italiana, pois verificava muitas semelhanças, tais como os personagens-tipos, que eram identificados por seu modo característico de andar, gesticular, falar e cantar. No entanto, rapidamente abandonei essa ideia para me centrar na figura do Mateus e em seu **estado** de brincadeira/jogo. Alguns pesquisadores, como Joyce Aglae Bondrani (2013) e Ivanildo Piccoli dos Santos (2015), traçaram, posteriormente, esse estudo comparativo.

Entre os anos de 2006 a 2009, realizei a pesquisa de Mestrado na Unicamp, sob orientação de Eusebio Lobo da Silva, no intuito de investigar o teatro de rua a partir do conhecimento da sabedoria popular, do conhecimento incorporado nos brincantes de Cavalo Marinho. Ficava fascinada com a destreza corporal, a precisão gestual, a leveza dos movimentos, a capacidade de jogo e improviso com os outros brincantes e com o público, a qualidade de multi-artistas em cada um dos brincantes, que sabem dançar, tocar instrumentos, cantar, atuar, constroem seus figurinos, adereços, máscaras, bonecos. Queria aprender com essas pessoas.

Então parti para minha primeira pesquisa de campo, em dezembro de 2006, alugando uma casa em Condado, Zona-da-Mata norte de Pernambuco, onde ficamos alojados, eu e o Grupo Peleja, do qual fazia parte naquele momento. O Grupo Peleja buscava criar uma intersecção entre aspectos do Cavalo Marinho, principalmente da pulsação rítmica e dança, com a montagem teatral. No espetáculo “Gaiola de Moscas”, desenvolvido no ano seguinte, encenamos a história de Mía Couto dançando trupés de Cavalo Marinho, buscando desenhos espaciais e corporais que pudessem compor a cena de maneira a criar estados de brincadeira, ludicidade e musicalidade.

“Gaiola de Moscas” foi encenado em teatros e praças, na rua e no palco, sendo adaptado com facilidade aos dois espaços, justamente por ser recheado de estruturas e princípios das danças populares. Duas experiências foram bem significativas: a primeira foi uma apresentação no evento Conexão Cavalo Marinho, em Condado/PE, organizado por Laura Tamiana e Helder Vasconcelos, em 2008. Após algumas vivências e estadias em Condado, viagens de campo realizadas para pesquisas artísticas e acadêmicas, pudemos retornar e apresentar nossa criação diante das pessoas que nos inspiraram: Seu Martelo, Mestre Biu Alexandre, Fabinho, Agnaldo, entre outros brincantes do Cavalo Marinho. Foi



uma troca importante que rendeu algumas risadas (acharam engraçada a nossa forma de brincar/dançar/atuar)!

A segunda experiência foi ter apresentado no COLE (Congresso de Leitura do Brasil), em 2007, em um Ginásio lotado e diante do autor do conto “Gaiola de Moscas”, o escritor moçambicano Mia Couto, após sua palestra no evento. Foi uma grande emoção e, para nossa grata surpresa, Mia Couto gostou muito de nossa adaptação à dança/teatro e pôde conhecer, por ela, elementos de nossa cultura.

A discussão mais aprofundada sobre essa pesquisa pode ser encontrada na dissertação de Mestrado, na qual busquei elencar alguns aspectos do Cavalo Marinho que poderiam auxiliar na formação do ator/atriz de teatro de rua. Talvez aquilo que mais tenha me chamado a atenção na observação e vivência em campo durante as quatro viagens que realizei à Condado, tenha sido o **estado** de brincadeira/jogo, muito singular e, ao mesmo tempo, eficaz, que compõe a manifestação do início ao fim. Aliás, para compreender esse estado de brincadeira, é necessário ter em vista que, tradicionalmente, o Cavalo Marinho acontece durante uma noite inteira (das 18h às 6h) e, para sua preparação, o envolvimento é durante todo o ano e perpassa o imaginário pelo cotidiano, havendo um grande entrelaçamento entre arte e vida. Além do Cavalo Marinho, os brincantes também atuam no Maracatu Rural, ou Maracatu de Baque Solto, que acontece no período do carnaval.



Imagem 2. Seu Martelo (Mateus) Cavalo Marinho Estrela de Ouro - Condado, 2008.
Foto: Ana Caldas Lewinsohn



É nítido notar como o trabalho, o dia-a-dia, a vida como um todo, se faz de fato presente, íntegra, com sentido de existência e plenitude, no momento da brincadeira. É na manifestação que a vida ganha uma dimensão de encantamento, é nela que pulsa a potência e afirmação de uma vitalidade muitas vezes soterrada pelo árduo trabalho e luta pela sobrevivência. Assim, esse **estado** de brincadeira, de jogo, chega a ter importância primordial na vida dessas pessoas e, por isso, tem uma entrega e uma presença fundamental, onde nada mais importa, onde há a suspensão da vida ordinária e a criação de outras leis que regem, momentaneamente, o ambiente e as relações. Leis subversivas, inversões de papéis, transformações da realidade, como observou Bakhtin (1999) ao discorrer sobre o carnaval. Essa outra vida ficcional, elaborada e trabalhada em detalhes a partir do desejo de pertencimento e nada mais (pois raramente há remuneração para atividade - fato inclusive problemático), chega a ser mais importante que o restante, que o cotidiano.

No Cavalo Marinho, o conhecimento é transmitido por vivência, por observação e imersão na brincadeira, desde que se é menino, menina. É comum notarmos crianças em volta da roda ou mesmo no meio da brincadeira, desde muito pequeninas, já incorporando o ritmo e os passos da manifestação, acompanhando a estrutura dramatúrgica e a diferença entre as figuras mascaradas, suas características, canções e, às vezes, toque de instrumentos. Dessa forma, ao chegarem na pré-adolescência já têm uma sabedoria corporal e do imaginário do brinquedo muito bem encarnados e, ao identificarmos as suas primeiras tentativas de integrarem os movimentos, percebemos uma organicidade natural, construída ao longo dos anos e feita por repetição, observação, tentativa e erro.

Dessa forma, o aprendizado da rua no Cavalo Marinho, desse estado de jogo e de todos os princípios da brincadeira, se dá na própria vivência da manifestação enquanto ela acontece. Nesse sentido, apesar do Cavalo Marinho ser extremamente elaborado, repleto de elementos técnicos diversificados, que demandam uma destreza e um profundo conhecimento, não existe uma escola formal da brincadeira, a transmissão se dá pela experiência e, por isso, requer um contato prolongado com ela. Em uma entrevista com Mestre Biu Alexandre, ele diz o seguinte:



Eu não ensino nada a ninguém. A ninguém, nem a filho, nem a neto, nem a você se vier aprender comigo, não vai aprender, eu não ensino. Você sabe que palavra é essa, dá pra entender? Pra eu ensinar uma coisa a você, o que é que eu vou fazer com você? Pra lhe ensinar e você aprender comigo? Vou pegar suas pernas e dançar! Não é assim? Aí tô ensinando? O que a gente faz é dar orientação. Aí tá certo. Se Aguinaldo disser: "olhe pai, ensinei aquela menina ali", eu digo: "você mentiu". É porque ele não sabe? Ele sabe. Mas ensinar não. (...) A gente brinca, a gente dá aquela explicação, faz, a gente dança, que é pra pessoa ver. Mas ensinar ninguém tem esse direito de ensinar ninguém. Certo ou errado? Se estiver errado pode dizer, que eu não me incomodo não. (LEWINSOHN, 2009, p. 82- 83).

Em sua fala podemos refletir e perceber sobre os modos de transmissão de conhecimento contidos na sabedoria popular e o pensamento que está por trás dessa metodologia. Ou seja, Mestre Biu Alexandre revela, em suas palavras, o quanto a experiência é fundamental para a aprendizagem e como não existe, nesse ambiente, um detentor do saber que irá passar o seu conhecimento como uma fórmula a ser ensinada, mas sim a necessidade de uma determinada postura ativa, predisposta e repleta de curiosidade de quem quer aprender, que se disponibiliza de corpo e alma a conhecer, enquanto os brincantes estão ali ao lado, exercendo com maestria o seu saber.

O contato com o Cavalo Marinho e com outras manifestações populares me mostrou que a própria brincadeira pode ser uma fonte altamente completa de exercícios e treinamento para o/a artista de rua. De uma maneira divertida (pois o prazer é parte essencial do brincar e do jogar), aprende-se a criar uma resistência física para suportar os limites do corpo e ultrapassá-los, em função da permanência no canto/dança/atuação e toque de instrumentos por muitas horas seguidas, sem vontade de que acabe nunca. A partir de uma estrutura muito bem codificada e de relações de intimidade entre os brincantes, improvisa-se com malemolência, joga-se sem perder o tempo exato para que a cena funcione em seu ritmo, abre-se para o público com a segurança de que algumas figuras (no caso do Cavalo Marinho, o Mateus e Bastião) e o próprio encadeamento dramático sejam responsáveis por arrematar e manter o pulso em movimento.

A repetição exaustiva de trupés, o profundo conhecimento das músicas e habilidades rítmicas criam um chão firme em cima do qual se brinca com espontaneidade, alegria, inteireza, presença. Os corpos apresentam uma leveza de absurda beleza em seus gestos e danças, na execução de passos de extrema dificuldade, pela rapidez e diversidade de composição que se apresentam. Para chegarem nesse patamar e primor cênico, são investidos anos de proximidade e vivência com a brincadeira, que entra no sangue e contagia o ritmo cardíaco, fazendo todo o corpo, individual e coletivo, pulsar na cadência sincopada do Cavalo



Marinho. Tal produção de energia formada por todos esses elementos afeta o público e provoca uma fascinação, um interesse e sentimento de pertencimento, ao estar ali na roda por horas a fio, cantando junto e sacudindo o corpo conforme a música, se deixando atravessar pelas brincadeiras e "mugangas" da manifestação. Percebi, portanto, que o ator/ a atriz, na rua, teria muito a aprender com a escola do Cavalo Marinho, buscando, então, a cada nova experimentação criativa e pedagógica, abordar uma pequena parcela do que esse contato me proporcionou.

O Teatro de Rua na Universidade Federal do Rio Grande Do Norte

Em 2017, um semestre após ter assumido como professora na UFRN, fui chamada para ministrar a disciplina Teatro de Rua. O componente curricular, composto de 60 horas, quatro horas semanais, era, originalmente, teórico-prático. No entanto, em função de um desejo de experimentação muito forte e diante do curto tempo que teríamos no semestre, resolvi trabalhar a disciplina integralmente prática e propor a elaboração de reflexões sobre o fazer após as vivências. Assim, no primeiro dia de aula, nos encontramos e, para minha surpresa, havia 40 estudantes e não 20, como havia imaginado (porque na UFRN, para as aulas práticas dividimos a turma em dois dias diferentes).

A sala não tinha ar-condicionado e estamos em Natal, onde o calor é bem predominante. Além disso, soma-se o fato de que tínhamos um número considerável de pessoas e a proposta dos exercícios exigia um grande empenho físico, o que causava um aquecimento ainda maior. Mesmo assim, decidi seguir com a proposta: reunir toda a experiência que tinha de teatro de rua, cultura popular, máscaras expressivas e danças brasileiras para criarmos juntos e juntas algumas possibilidades de cenas que seriam levadas, sistematicamente, ao espaço aberto na cidade.

Nosso aquecimento era organizado com as danças brasileiras. Desse modo, experimentávamos danças que serviam como preparação corporal, treinamento físico, organização espacial, troca entre o coletivo, construção de uma ambiente favorável, prazeroso e de confiança entre os participantes, canto, toque de instrumentos, resistência física, aprimoramento da gestualidade, abertura e escuta ao outro, jogo, brincadeira, entre outros.



Trabalhamos com Cacuriá e Caroço (tradicionalmente do Maranhão), com Coco de Roda (Rio Grande do Norte, Alagoas e Pernambuco), Cavalo Marinho, Maracatu Nação e Cirandas (Pernambuco). As Cirandas, no entanto, eram vivenciadas no final da aula, como um fechamento do trabalho, um centramento no coletivo e movimento de volta à si, após todos os exercícios de criação que aconteciam anteriormente. Também utilizei as Cirandas como um modo de experimentarmos o improviso de versos, a partir de canções que tinham como uma estrutura em comum o refrão, cantado pelo coletivo e os versos que deveriam ser criados de improviso e encaixar na cadência musical. Então, como uma forma de oferecer segurança e proximidade com a música, distribuí, em um primeiro momento, versinhos tradicionais da cultura brasileira, colecionados ao longo dos anos, para que os/as estudantes pudessem experimentar a sua voz, sozinha, cantando na melodia. Em seguida, deixávamos nos impregnar pela circularidade e união que a Ciranda promove e nos arriscávamos no improviso de versos, tendo sempre o refrão entre eles, como uma grande onda coletiva que fortalece e preenche o espaço com o coro em grupo, para depois abrir espaços para os indivíduos.

As outras danças eram vivenciadas no início da aula, logo após uma chegada composta de alongamento individual e concentração no espaço-tempo do agora. Em seguida colocava no aparelho de som as músicas de determinada tradição e ia dançando, convocando as pessoas a seguirem comigo, por imitação, tentativa e erro, na busca de nos aproximar da maneira como essas danças são transmitidas, sem muita pausa ou espaço para explicação, questionamento ou dúvida entre o pé direito ou esquerdo. Desse modo, buscávamos, a partir da superação do cansaço, da repetição, do prazer e da persistência, deixar nosso estado se transformar e aderir então a um pensamento do corpo, ou corpo da consciência (GIL, 2004), no qual a pulsação segue na frente de qualquer raciocínio lógico e o corpo responde com maior rapidez do que a mente poderia questionar, julgar ou se intimidar. Todavia, é importante considerar uma noção não cindida de corpo e mente, muito menos hierarquizada, tendo em vista, portanto, que a descrição anterior serve apenas para fins didáticos, porque na prática ambas as esferas estão se contaminando o tempo todo em fluxo contínuo.

Após cerca de uma hora de treinamento com as danças populares, estávamos, então, com uma disponibilidade maior para o jogo e a criação teatral. Nesse momento trabalhávamos com as máscaras expressivas - misturei as máscaras de *commedia dell'arte* (modeladas por Tiche Vianna e confeccionadas por Palito/SP) com máscaras de livre criação



do artista mascareiro André Marcelino da Silva (2019). Apresentei as máscaras apontando apenas as características principais de cada uma da comédia italiana e também aponte algumas aproximações entre as máscaras de André, dividindo-as entre certas "famílias", devido às suas semelhanças. Por alguns dias, os/as estudantes puderam experimentar livremente as máscaras pelo espaço da sala de trabalho, fazendo pequenas saídas para o espaço externo ao Departamento de Artes, para interagir com as pessoas que ali estavam. Muitas vezes percebemos que a máscara, a figura, o tipo, se fazia, se construía, justamente na relação com os outros. Meu olhar acompanhava essas experimentações e fazíamos pequenas demonstrações, nas quais realizava alguns apontamentos enquanto provocação para fazer surgir a presença e vida da máscara, assim como seu eixo, postura, voz e mudanças de estado.

Na próxima fase do processo, dividimos a turma em duplas e trios para criarem roteiros de cena, motivados por algo que queriam dizer ao mundo e transformassem em uma metáfora, uma analogia, uma ficção. Esses grupos ensaiavam, me mostravam e apresentavam também ao restante da turma, quando fazíamos apontamentos. As cenas-esquetes foram levadas ao espaço externo do Departamento de Artes e fizemos, então, uma programação de locais na cidade de Natal onde a turma gostaria de se apresentar. Escolhemos algumas praças em pontos distintos da cidade, para que testássemos as cenas com diferentes públicos. Combinamos, também, de redigir um relatório individual sobre cada saída de rua, entregue na semana seguinte, contendo uma reflexão sobre a experiência.

Tivemos, como atividade complementar, um encontro com o convidado externo, Emanuel Coringa, professor de Artes Cênicas do Campus Pau dos Ferros do IFRN e integrante do Movimento Popular Escambo Livre de Rua, que completou 30 anos em 2021 e da Cia. Arte & Riso, de Umarizal (RN). Emanuel contou sobre a experiência do Escambo e com seu grupo de teatro, que trabalha com palhaços desde 2001 e já apresentou em muitos locais do Brasil. O encontro proporcionou escutarmos várias histórias sobre a prática de teatro de rua, a partir de um relato vivo e repleto de exemplos de situações que funcionaram e outras que tiveram dificuldades e como superaram. Outras experiências sobre o Movimento Escambo podem ser encontradas no livro lançado recentemente "Movimento Popular Escambo Livre de Rua: Se Escambo é Troca, Eu Também Quero Trocar", de Márcio Silveira dos Santos (2021).

Na última fase do processo, construímos uma maneira de chegar aos espaços e uma maneira de ir embora, além de criar brincadeiras entre as cenas, de modo a unir todas as



esquetes em uma só dramaturgia. Os/as estudantes, por iniciativa própria, decidiram por desenvolver esses momentos com as músicas e danças trabalhadas em sala, como uma forma estratégica de produção de energia, sinestesia e jogo com o público. Além disso, cada cena era "apoiada" pelo restante da turma, que reagia, criava sonoridades e efeitos para potencializar a cena na rua.



Imagem 3. Apresentação na rua - interação com uma pessoa do público, 2017.
Foto: Ana Caldas Lewinsohn

Apresentamos ao longo do semestre em quatro praças em Natal, além de algumas saídas pelo campus da universidade. A cada retorno, na semana seguinte, conversávamos sobre a experiência e discutíamos, então, os pontos fortes e fracos, aquilo que havia tido êxito e o que precisava melhorar. Reensaiávamos e reconstruíamos. Assim como nós, do Grupo do Santo, no início dos anos 2000, rapidamente o grupo de estudantes percebeu que muito do que se ensaiava em sala só ganhava uma real dimensão quando era levado ao espaço aberto e colocado em risco.

Uma das reflexões mais pertinentes que surgiu nos relatórios e conversas foi a respeito da necessidade do improviso e de formas possíveis para lidar com as interferências que



aconteceram durante as experimentações. Tivemos um alto número de entrada de pessoas do público nas cenas e, por isso, grandes oportunidades de aprendizado. O interessante foi que, ao longo do semestre, notamos uma mudança de comportamento dos/as estudantes: no início havia um certo medo quando as interferências aconteciam, sem saberem o que fazer, desejavam que não houvesse participação nenhuma ou pouca participação do público, para que a apresentação ocorresse "tranquila" e como planejada. No decorrer do tempo, no entanto, os/as estudantes foram se colocando mais abertos e, na medida em que ganhavam intimidade entre eles/elas e com o espaço e sentiam-se mais livres para brincar, o oposto começou a acontecer, percebendo que cada participação era um verdadeiro presente para a cena e, conforme jogava-se com ela, algo mágico acontecia: uma comunhão temporária entre as pessoas que ocupavam a praça. Era justamente nessa abertura ao inesperado que a cena crescia e o teatro de rua acontecia.

Sobre Sonhos e Esperanças

No desejo de aprofundar experiências práticas e realizar pesquisas continuadas, foi criado, em outubro de 2019, sob minha coordenação, o LabMask - Laboratório de Experimentos e Atuação e Máscaras (www.labmask.art). O LabMask acolhe e fomenta estudos da cena e pesquisa de linguagem que têm como foco norteador a atuação, as máscaras e as formas animadas. O laboratório abrange também experimentos transversais com teatro de rua, culturas tradicionais, práticas contemplativas, o grotesco e o *nonsense* no teatro. O LABMASK integra o CIRANDAR - Grupo de Pesquisa em Corpo, Dança e Processos de Criação (CNPq) no Departamento de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

Começamos algumas atividades no laboratório, que ocupa a sala K do Departamento de Artes da UFRN, promovendo oficina de atuação com máscaras e investigação de cena por meio da direção de dois espetáculos com grupos formados por alunos/as e ex alunos/as: Grupo Boi Teodoro e Grupo Asavessa de Teatro. Organizamos também uma base de dados de estudos sobre máscara teatral por meio de uma pesquisa de iniciação científica, realizada por Gabriel Jason da Silva, além da orientação de uma dissertação de Mestrado sobre o Corpo



Máscara, por Alleff Araújo, entre outras pesquisas. Pretendíamos iniciar um grupo de estudos, como um projeto de extensão, que iria trabalhar com pesquisa de linguagem.

No início de 2020, assumi novamente a disciplina de Teatro de Rua e, ao invés de repetir a experiência de 2017, propus à turma que escolhessem um local na cidade, com o qual trabalharíamos ao longo do semestre, para que formássemos uma espécie de imaginário no espaço, que seria sempre revisitado com novas propostas cênicas. A ideia seria, portanto, apostar numa recorrência com uma camada da população e com uma mesma geografia, que poderia ser descoberta e despertada a cada vez mais e mais. Estávamos entusiasmados e a turma escolheu a estação de trem - aqui o trem urbano funciona regularmente e com grande adesão. O cenário, então, era perfeito, havia muito a ser criado e construído com chegadas, partidas, encontros e desencontros numa estação.

Porém, surpreendidos com uma terrível pandemia, desde março de 2020, esses planos foram suspensos, temporariamente pausados, pois dependentes de contato real, presente, proximidade e troca humana repleta de coragem. Os desejos e sonhos de voltar a ocupar e experimentar na rua, então, permanecem na esperança de um retorno às suas possibilidades de existência. Esse relato de experiências demonstra apenas algumas maneiras de se fazer e pensar sobre o teatro de rua. Sobre o se ensinar ou aprender, talvez possamos perceber, por fim, que Mestre Biu Alexandre tem razão: não se ensina nada a ninguém. Podemos proporcionar experiências, desenvolver condições favoráveis para isso e, no caso da arte no espaço público e aberto, só o contato com a rua é que poderá, verdadeiramente, ensinar.



Referências

- ARAÚJO, Alexandre Falcão de. **Teatro de rua e universidade: imbricamentos entre o popular e o político no ensino superior público de teatro no Brasil**. Universidade Estadual Paulista (UNESP), 2021 (Tese de doutorado).
- BAKHTIN, M. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo: Hucitec, 1999.
- BRONDANI, Joice Aglae (Org.). Scambio dell'Arte: Commedia dell'Arte e Cavalo Marinho. Teatro-Máscara-Ritual. **Interculturalidades**. Salvador: Fast Design, 2013.
- GIL, José. Abrir o Corpo. In: **Corpo, Arte e Clínica**, FONSECA, Tania MaraGalli; ENGELMAN (Org.), Selda Engelman (Org.). Porto Alegre: Ed.UFRGS, 2004.
- LEWINSOHN, Ana Caldas. **O Ator Brincante; no Contexto do Teatro de Rua e do Cavalo Marinho**. Unicamp, 2009 (Dissertação de Mestrado).
- LOPES, Rogério. A trajetória de Romeu e Julieta: do teatro inglês renascentista ao teatro popular brasileiro. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 11, n. 19, p. 155-168, jul.-dez. 2009
- SANTOS, Ivanildo Lubarino Piccoli dos. **O dueto cômico: da Commédia dell'arte ao cavalo marinho**. Universidade Estadual Paulista (UNESP), 2015 (Tese de doutorado).
- SANTOS, Márcio Silveira dos. **Movimento Popular Escambo Livre de Rua: Se Escambo é Troca, Eu Também Quero Trocar**. Porto Alegre: Editora Ueba, 2021.
- SILVA, André Marcelino da. **Mascaramento: atuação e confecção em processo de criação integrado**. UFRN, 2019. (Dissertação de Mestrado).

*Recebido em 22 de julho de 2021
Aceito em 22 de setembro de 2021*



PRINCÍPIOS PARA A ESCUTA: PERCURSO DA DISCIPLINA 'NARRATIVAS NA RUA: DA INSPIRAÇÃO AFRICANA À RODA DE HISTÓRIAS COMO ARTE PÚBLICA'

Toni Edson¹

Resumo

O presente artigo expõe o trajeto da disciplina *Narrativas na Rua*, ministrada no semestre 2015.1 no Curso Técnico em Arte Dramática da Escola Técnica de Artes da Universidade Federal de Alagoas e na Licenciatura em Teatro da mesma instituição. Durante o processo, os estudantes compreenderam princípios observados na tradição oral do povo mandinga. Estes são: controlar a ansiedade; realizar um mergulho na própria tradição; utilizar-se da escuta como fonte de memória; corporificar imagens; entender a palavra cantada como a mais vasta das expressões. Através desses princípios, tiveram a oportunidade de experienciar um pouco da vivência de um contador de histórias tradicional.

Palavras-chave: Tradição oral. Contos africanos. Educação. Memória. Teatro de rua.

LISTENING PRINCIPLES: ROUTE OF THE SUBJECT 'NARRATIVES ON THE STREET': PUBLIC ART MANIFESTATIONS FROM AFRICAN INSPIRATIONS TO CIRCLES OF STORIES.

Abstract

This article presents the "Narratives on the Street" course of the of the Federal University of Alagoas Technical School on Dramatic Arts, lectured in 2015, in which the students understood principles observed in the oral tradition of the Mandingo people: anxiety control; tradition diving; memory source listening; image embodiment; and understanding sung words as the broadest of expressions. Through these principles, they had the opportunity to try out being a traditional storyteller.

Keywords: Oral Tradition. African Tales. Education. Memory. Street Theater.

¹ **Toni Edson** é doutor em Artes Cênicas pelo Programa de PPGAC/UFBA, Mestre em Literatura Brasileira (UFSC) e Licenciado em Artes Cênicas (UDESC). Atua como Ator profissional desde 2000, trabalhando com teatro de rua a partir de 2003 e leciona como Professor universitário desde 2004. Desde 2013 é professor de Encenação e Teatro de Rua da Escola Técnica da Universidade Federal de Alagoas (ETA/UFAL). E-mail: tonidiscipulo@gmail.com.



Cada pessoa só pode ser melhor do que si mesma. Ninguém pode ser melhor do que o outro ou que todos os outros. E nem se deve tentar ser como os outros. Deve-se tentar sempre ser você mesmo. E é através dessa diferença que reside em cada indivíduo que conseguimos nos comunicar, pois aquilo que eu não tenho o outro tem, ou eu tenho o que o outro não tem, e assim a gente se completa. Se eu quiser mudar pra ser igual ao outro é como trocar uma roupa. Posso tirá-la e pôr a roupa do outro, que nem me conhece. E não vai funcionar. Então, procuro sempre ser eu mesmo. Viajo pelo mundo e tento continuar sendo eu mesmo. Há um provérbio na minha terra que diz: “Qualquer que seja o tempo em que um pedaço de madeira fique dentro da água, ele jamais vai virar um crocodilo”. (KOUYATÉ, 2015, p.39)

Foi num curso de Toumani Kouyaté, escritor do texto acima, que percebi que eu precisava mudar radicalmente o tema de minha tese². Percebi as implicações éticas de colocar em cena, na rua, o épico de Sundjata Keita. Graças à condução de seu curso também, fui provocado a fazer uma reflexão dentro de minha prática, pessoal e profissional, para revisar os rumos de meu processo de doutoramento. Esse embate foi crucial e confesso que me levou a certo desespero, o medo de recomeçar, de reescrever, algo que acabaria por esperar cerca de sete anos³ para iniciar.

A busca e o mergulho precisavam ser profundos, enfrentando o que eu poderia reconstruir para avançar nesse discurso. E nesse sentido a epígrafe acima, potencializou essa reflexão. Eu pesquiso contos africanos há mais de quinze anos, tenho três solos com contos de pelo menos sete países de África, dirijo espetáculos com contos africanos com origens distintas, mas jamais vou “virar um crocodilo”. Toda essa prática foi importante, nesses anos todos, como um processo de autoafirmação, resistência e ação afirmativa.

O caminho, para a reformulação de meu processo de doutoramento, era buscar contos brasileiros, e nesse caso, como morador recente de Alagoas, provocar pessoas que buscassem contos mais próximos da realidade desse estado. Pensei em selecionar pessoas e empreender um esforço através de um projeto de extensão em que contos “alagoanos” seriam justapostos a contos burkinabês que pudessem ser contados na rua. Mas minha orientadora, Eliene Benício, me convenceu da importância, já que eu sou professor efetivo de uma universidade federal, de vincular o resultado prático do doutorado a uma disciplina. Ela me abriu os olhos

² A tese **Narrativas na rua: da inspiração Djeli às rodas de histórias em Maceió** foi defendida pelo pesquisador Toni Edson Costa Santos, no PPGAC da UFBA, sob orientação de Eliene Benício, em outubro de 2016.

³ Finalizei meu mestrado em 2005, e apesar de ter tido pelo menos 3 temas diferentes de anteprojeto de doutorado, só tentei prova para o doutorado em 2011, quando o tema estava, de fato, “amadurecido”.



de quanto a possibilidade de inserção desses conteúdos no curso técnico e na graduação fariam um diferencial na formação desses estudantes.

Por isso resolvi abrir três turmas da disciplina eletiva *Narrativas na rua: da inspiração africana às rodas de histórias como Arte Pública*⁴. Uma das turmas foi ministrada à tarde para a Licenciatura em Teatro da UFAL, às quintas feiras, das 13:30 às 16:10. Uma outra turma foi ministrada no horário do curso técnico, à noite, nas quintas feiras das 18:50 às 21:50. A terceira turma seria ministrada num horário alternativo, para que outros alunos do curso técnico, da graduação, ou pessoas da comunidade, pudessem fazer. Essa turma teria aulas às sextas-feiras, das 9:00 às 11:50, mas apesar de haver 9 inscritos, fui às aulas durante cerca de um mês e meio e a média de estudantes nesse horário era de dois alunos por aula, às vezes vinham três, outras só um, e houve sexta-feira em que ninguém compareceu. Com isso, resolvi cancelar essa terceira turma e seguir o processo apenas com as duas turmas anteriores.

Essa disciplina acabou guardando semelhanças com o processo que gerou a tese de doutorado do professor Isaac Bernat e consequentemente seu livro muito rico para o meu estudo durante todo o tempo. A descrição dos exercícios por Isaac Bernat é pormenorizada e rica em detalhes, até compreendo sua condução, seu sentido e suas funções, mas preferi transmitir aquilo que meu corpo havia vivenciado. Os exercícios que ambos vivenciamos estão descritos em minha tese de doutorado e o olhar de Bernat é crucial para minha descrição. Utilizando os exercícios pelos quais pude passar, as dúvidas físicas que tive certamente poderiam ser mais bem explicadas, caso surgissem de novo. Alguns jogos que Isaac Bernat descreve e que também pratiquei, são refletidos na tese, mas com pitadas e adaptações de minha visão pessoal do jogo. Há outros jogos descritos, pelos quais talvez Bernat não tenha passado, o que pode fazer da tese dele e da minha, instrumentos complementares para se aproximar de uma prática milenar de contar histórias. Assim, contando com apenas duas turmas, demos sequência a um processo de vivências em que nossas raízes falaram alto para receber frutos de outras culturas, como bem aconselhou Toumani Kouyaté⁵. Mas ainda assim, mesmo conhecendo, pela tese e pelo livro, outros

⁴ A disciplina tinha a seguinte ementa: Técnicas de escuta, concentração e articulação de repertório para sessões de contos em espaços abertos através de princípios do contador de histórias da África Ocidental, de cultura mandinga.

⁵ O conselho de Toumani de resgatar nossa criança interior foi feito num curso ministrado por ele em 2013. KOUYATÉ, Toumani. **DJELIYA**: a arte prática da transmissão na tradição oral mandingue. – Paço do baobá – 2013 – 19 e 20 de outubro 2013. [oficina]



exercícios que eu poderia fazer com os estudantes, foquei minha prática nos exercícios que pude vivenciar enquanto participante de oficinas de Juliana Jardim, em 2010 e 2015, Hassane Kouyaté (2012), Toumani Kouyaté (2013 e 2014), François Moise Bamba e Habib Dembele em 2014.

Com esse pensamento, já exposto na epígrafe, sobre valorização de sermos nós mesmos, Toumani Kouyaté nos indica mais uma vez um dos princípios que procurei levar para a disciplina Narrativas na Rua. Esse princípio norteador é exatamente o mergulho na própria tradição. É importante, como podemos ver nos discursos de Amadou Hampatê Bâ (BÂ, 1980), Sotigui Kouyaté (KOUYATÉ, 2006), Hassane Kouyaté (KOUYATÉ, 2012), e o próprio Toumani (KOUYATÉ, 2015), que conheçamos nossas origens, valorizemos nossa formação; para dessa maneira poder encontrar outras culturas e tradições com respeito e responsabilidade.

Os princípios que tentei trabalhar na disciplina são cinco.

O *primeiro* deles é o de **controlar a ansiedade**. Percebi na figura do *djeli*, pelo menos dos que pude conhecer, uma tranquilidade ímpar, a consciência de que tudo acontece em seu momento, de que não há necessidade de apressar as coisas, até porque muitas vezes esse é um esforço inútil. Vejo reverberação do que digo nos discursos de Ricardo Ribeiro (2008), Juliana Jardim (2009), Isaac Bernat (2008/2013), ao escreverem sobre Sotigui e Hassane Kouyaté. Como disse algumas vezes para os estudantes por quem passei, nós (e sempre me inseri nesse conjunto), queremos as coisas agora e da nossa maneira. É certo que nem sempre conseguimos. Mas quando levamos essa ansiedade para a cena, podemos prejudicar toda uma equipe ou até a compreensão pelo público daquilo que ensaiamos transmitir. É preciso alcançar um grau de concentração interna mesmo que seu conto ou sua personagem demonstrem externamente um turbilhão, uma tempestade. E nesse ponto acredito que os *djeliw* são mestres. A fluidez e organicidade pela qual Sotigui passava pelas personagens de *Le Costume* (2000) é impressionante, não havia precipitação, não havia “tempo morto”⁶, não havia, aparentemente, ansiedade.

⁶ A expressão “tempo morto” é usada por Isaac Bernat, ouvida de Sotigui Kouyaté, para diferenciar as “pausas” necessárias, com as quais se deve trabalhar nos contos, ou textos falados (BERNAT, 2013,167). Para mim, o “tempo morto”, é aquele instante em que a racionalidade, a ansiedade por lembrar, passa a ser percebida pela plateia, e pode surgir através de vícios da linguagem oral, como as expressões “ehhh”, “ái.”, “então...”, “eeee...”, etc.



O *segundo princípio* já foi citado, e é de **realizar um mergulho na própria tradição**. Essa tradição, além de poder ser a tradição humana (KOUYATÉ, 2012), tem relação íntima com o ponto de onde viemos, por onde passamos até emergir quem somos. Fiz questão de que os estudantes, durante a disciplina, revisitassem suas infâncias, através do que chamei de reminiscências da oralidade. Cantigas populares, brincadeiras, contos, provérbios fizeram parte do referencial teórico-prático da disciplina. Enquanto eu conduzia informações sobre o modo de vida em Burkina Faso, a importância da oralidade, e o que é um *djeli*, os estudantes buscavam em seus arcabouços e passados, o que ainda tinha eco dentro de suas formações. Foi solicitado remexer os baús de memórias para compartilhar de maneiras distintas, algumas das faces que cada um possuía.

O *terceiro princípio* foi importantíssimo, e foi nele que deposei muita confiança e expectativa (tentando controlar a minha ansiedade), que foi o de **utilizar-se da escuta como fonte de memória**. Pedi aos estudantes de graduação e de nível técnico que evitassem “passar pelo papel” que as histórias e reminiscências de oralidade viessem de uma escuta que rememora, e que se houvessem dúvidas, procurassem, antes da internet ou dos livros, consultar outras pessoas que pudessem lembrar aquilo que queriam compartilhar. Esse pedido foi delicado porque sabemos que as pessoas possuem cada vez menos tempo. A prática de uma escuta atenta e constante tem diminuído, além de que as mídias contemporâneas agilizam a apropriação dos conteúdos. Foi realmente um jogo de confiança, pois essas histórias foram buscadas em suas casas, famílias e lugares por onde passaram, eu não tinha como controlar que eles não “passassem pelo papel”, mas, olhando em seus olhos, pude requisitar que se permitissem passar por uma ínfima experiência de, durante aqueles meses aproximar-se da prática de um contador de histórias tradicional.

Já o *quarto princípio* talvez tenha sido mais fácil de trabalhar, pois diz respeito a **corporificar imagens** ou **sugerir elementos do conto**. Percebi no trabalho de alguns *djelin* e outros contadores africanos uma facilidade e “limpeza” para sugerir com seu corpo, a passagem pelos espaços dos contos, pelos corpos e vozes das personagens. Essa prática está mais próxima do ofício de atriz/ator no ocidente e por isso foi mais harmônico introduzir essa ideia para os estudantes. Mas o limite entre corporificar imagens, “sugerir” elementos e tentar “viver” as personagens e sensações é muito sutil. Durante boa parte do processo precisei repetir, nas duas turmas, que “menos é mais”; que “evitassem fazer cena”; que “a história era maior que eles”; que “a pessoa que narra não podia desaparecer”. Quando havia



diálogos nos contos, apareciam algumas posturas de estudantes iniciais de teatro, como a de se posicionar em lugares distintos toda vez que outra personagem fala. Para uma pessoa que narra, a simples sugestão da outra personagem basta. A posição da mão, outra posição da cabeça, o olhar, e quiçá uma inflexão de voz, são suficientes para que a plateia entenda que há outra figura, sem necessariamente sair do lugar. E esse é apenas um exemplo de como uma parte dos estudantes, muitos formandos, ainda não possuíam um manejo apurado com o ato de contar histórias. Apesar disso, entre todos os princípios, esse talvez seja o mais próximo do fazer teatral com o qual estavam acostumados.

O *quinto princípio* incide diretamente numa das formas de utilização da palavra pelo povo burkinabê. Keu Apoema, em sua viagem a Burkina Faso, entre 2011 e 2012, ouviu de Salia Traoré, dez formas de utilização da palavra para seu povo. De todas elas, a canção é considerada a palavra mais vasta. Escutei esse princípio de outra maneira, com outras palavras, da boca de Toumani Kouyaté, François Moïse Bamba e Habib Dembele. O princípio é o de **entender e palavra cantada como a mais vasta das expressões**. Toumani fala que as canções normalmente são ensinadas pelas mulheres, *djelimuso*, nas famílias de contadores. Além disso esse *djeli* diz que “se você quer uma história bem contada, a coloque na boca de uma mulher” (KOUYATÉ, 2013). Segundo ele, quando falamos, colocamos para fora nossa mãe (a palavra) e se elas são as depositárias das canções, as músicas cantadas são encobertas de grande valor. François Moïse Bamba (2014) falou durante meu intercâmbio em Burkina Faso, do caráter universal da canção, que mesmo que nós não compreendamos a letra, o que está sendo dito, certas canções nos tocam e nos levam a estados de espírito que muitas vezes a razão não consegue explicar. Habib Dembele (2014), trabalhando com a leitura de textos durante a oficina em Burkina Faso, falou sobre a musicalidade presente em cada palavra e de como sua junção numa canção eleva sua magnitude. Esse referencial, e o fato de que muitas histórias das que ouvi possuem canções para iniciar ou no desenrolar dos contos, ou até para encerrar, me fazem crer que a palavra cantada é um elemento de força na tradição oral mandinga. Os *djelin* normalmente tocam muitos instrumentos, o que torna orgânica a condução das melodias que proferem. Por isso, nas aulas, cantamos muito, cantamos nossas infâncias, cantamos nossas angústias, agradecemos cantando, refletimos cantando e cantamos, em sala de aula e na rua.

As experiências com as duas turmas foram muito distintas. Inclusive porque, para uma delas, eu já havia ministrado outras disciplinas, inclusive a de Teatro de Rua, a turma da



quinta à noite, do curso técnico. Com a outra turma, da graduação, ministrada quintas à tarde, eu conheci a maioria dos acadêmicos no momento da disciplina. Alguns dos estudantes eu já havia visto atuando ou encontrado nos corredores, duas garotas chegaram a fazer estágio de observação em minhas aulas de montagem, mas a relação professor/acadêmico foi firmada pela primeira vez com a disciplina. Mas nesse artigo, não vou discorrer mais sobre cada uma das turmas e suas vicissitudes, preferi abordar brevemente o que eu havia planejado para a disciplina, focando principalmente nas unidades em que dividi o conteúdo e nas possibilidades de abordagem que eu pretendia compartilhar. Realizo esse trajeto na escrita para que, quando o leitor puder ler as descrições dos exercícios que faço na tese, se compreenda de onde partiram e quais as motivações.

Entendo que a função do professor é de um provocador/estimulador, quando estamos tratando de um momento no qual o estudante trabalha suas potencialidades criativas, possibilitando uma nova construção de sentidos e significados de sua prática.” (SILVA, 2007, p.149)

Com o mesmo intuito exposto acima, nas palavras do professor Narciso Telles Silva, que resolvi criar esse plano de ensino da disciplina. Sempre disse para os estudantes, nesses mais de dez anos de magistério superior, que nossa função enquanto professores é de ampliar o leque de opções que eles possuem, pois o caminho a seguir profissionalmente, seria determinado pelas escolhas de cada um. O professor Narciso Telles Silva, em sua tese de doutorado, reúne exercícios e jogos que pratica, provenientes de oficinas de três grupos de Teatro de Rua para criar uma proposta de disciplina voltada para essa modalidade teatral. O fato de eu ter criado esse plano de ensino com base em práticas de teatro e contação de histórias pelas quais vivenciei aproxima um pouco o conceito de disciplina que ele estabelece com a que fiz. Para o professor Narciso:

O termo disciplina está sendo utilizado com o sentido de um campo de conhecimento dotado de conteúdos específicos. Nosso campo teórico se insere na perspectiva do currículo como uma prática cultural, nas noções de “recontextualização” e de “disciplina pré-ativa” com o objetivo de articular a dimensão pedagógica das oficinas dos grupos e sua recontextualização no laboratório experimental e na oficina, que articula dimensões de metodologia de pesquisa em teatro com dimensões pedagógicas, com a estrutura curricular dos cursos de teatro em âmbito universitário (SILVA, 2007, p. 121-122)

A disciplina que ministrei também se insere como prática cultural dentro do currículo, e surge do amálgama de algumas oficinas que pratiquei. Mas a ideia que mais criou aproximação da fala do professor Narciso Telles com a minha prática foi a assunção de que todo o processo da disciplina implicou em uma “recontextualização” dos conteúdos



aprendidos. Os jogos que pude praticar nas oficinas tinham um contexto e um público-alvo voltado para pessoas que já praticavam a contação de histórias. Mas o confronto com os estudantes da ETA e da graduação precisava ser cuidadoso, para tentar aproximar mais que afastar. O professor Narciso, falando ainda da recontextualização nos diz:

Neste sentido os conhecimentos escolares, organizados em disciplinas, não possuem uma relação direta com o conhecimento científico em 'estado puro', mas, com suas formas recontextualizadas, ou seja, ocorre um redimensionamento do conhecimento para aquele determinado público. (SILVA, 2007, p.124)

Com isso, entendi essa exposição do plano como um “modelo ideal” e depois recondicionei os termos e proposições dentro da realidade de cada uma das duas turmas. O plano de ensino se encontra num dos apêndices da minha tese, e aqui não vou analisar todos os subitens do plano, mas apenas trazer a ementa e esmiuçar a divisão em unidades, e falar sobre as avaliações, provocando o leitor a entender melhor quais os objetivos, conteúdos. O plano de ensino foi uma construção ideal do que a disciplina poderia ser. Convém lembrar que durante a realização dessa disciplina, nós professores de universidades federais, entramos em greve pleiteando uma melhor organização de nossas carreiras e lutando contra o corte violento sofrido pela educação no país. A greve durou cerca de quatro meses e com isso muitas propostas da disciplina precisaram ser abandonadas ou revistas, então aquilo que foi apresentado para os estudantes no primeiro dia de aula enquanto plano, foi bem diferente do resultado final, mas procurei seguir as minhas ideias ao máximo, mesmo com todas as intempéries e lutas.

A ementa encaminhada foi a seguinte: “Técnicas de escuta, concentração e articulação de repertório para sessões de contos em espaços abertos através de princípios do contador de histórias da África Ocidental, de cultura mandinga.” Perceba-se que na ementa, ainda não consta a nomenclatura *djeli*, até porque alguns exercícios foram feitos com pessoas que não são *djeli* ou *djelimuso*, como é o caso de Juliana Jardim, François Moise Bamba e Habib Dembele, mas todos bebem na mesma fonte. A expressão “articulação de repertório” da ementa também é muito ampla, porque inicialmente fala-se de repertório de contos para pessoas que já praticam a contação com mais frequência, talvez a terminologia correta fosse “criação de repertório”, mas preferi assumir que mesmo aqueles que não praticam a contação de histórias profissionalmente, são contadores em potencial. Como uma parte desse “repertório” veio de reminiscências, lembranças e da infância, a expressão “articulação” pode ser melhor entendida, mas para muitos, esse processo se iniciou do “zero”.



Chamei a primeira unidade de “Conhecendo a si mesmo e a cultura mandinga” e estabeleci cinco aulas para sua execução. A ideia dessa unidade era apresentar para os participantes da disciplina um pouco da cultura mandinga, o pouco que pude viver, através do contato com alguns contadores e durante o intercâmbio em Burkina Faso. Um instrumento poderoso que facilitou muitos caminhos percorridos foi o documentário “Sotigui Kouyaté: um griot no Brasil”, sobre a experiência do estágio com Sotigui em 2006, uma realização do SESC São Paulo. Assistimos o documentário em partes, cerca de 15 minutos por aula, mas depois que uma estudante descobriu o vídeo no youtube, alguns deles puderam ver mais de uma vez. Concomitante à apresentação da cultura mandinga, fizemos jogos e dinâmicas que possibilitassem aos grupos se conhecerem mais, fazer com que interagissem e ampliassem a noção do trabalho coletivo e de como a coletividade nos fortalece e fortalece a escuta. As aulas da primeira unidade seriam cinco e apesar de serem todas práticas, havia uma carga teórica grande, lemos textos de Keu Apoema, da Hassane Kouyaté, de Celso Sisto sobre contação e *djelim*. Lemos textos do professor Licko Turle e de Amir Hadadd sobre Arte Pública e como a prática que faríamos no final da disciplina poderia ser lida / inserida nesse contexto. Nessa unidade, além de alguns exercícios e teoria, tinha a premissa de solicitar dos estudantes as “reminiscências de oralidade”, cantigas, brincadeiras, provérbios e contos que tivessem ouvido.

A segunda unidade seria realizada também em cinco aulas e foi chamada de “Ouvir para contar”. Ela foi pensada na perspectiva de trabalharmos o material recolhido ou rememorado pelos participantes da disciplina além de introduzirmos a escuta de contos africanos que pude ouvir em Burkina. Num plano ideal, determinei duas aulas para que os estudantes trouxessem seus contos, suas cantigas e brincadeiras, e durante outras duas aulas eu levaria alguns contos africanos para serem ouvidos, a décima aula da disciplina e a última dessa unidade seria finalizada com uma roda de histórias, apenas com contos ouvidos por eles. Essa unidade foi a que precisou sofrer mais alterações em função do período em que pleiteávamos nossos direitos em greve. A roda feita somente com contos escutados por eles não aconteceu em nenhuma das duas turmas. A ideia dessa unidade era compartilhar vivências pessoais, os estudantes ensinariam brincadeiras que fizeram para os outros. Contariam histórias escutadas e ouviriam análises do professor sobre a forma como contavam, tudo isso antes de começar a ouvir contos africanos.



A terceira unidade era um pouco mais curta, com três aulas, e se chamava “As formas da palavra e a roda de histórias”. Nessa unidade seriam estudadas as formas de utilização da palavra pelo povo burkinabê, experimentadas algumas das formas relidas no Brasil. Analisadas quais formas utilizamos através dos provérbios, cantigas e brincadeiras. E realizados ensaios das histórias africanas e do formato das rodas. Sempre pensei nessas rodas de histórias com participação ativa da plateia e uma relação com a aleatoriedade das apresentações, nem todas as histórias seriam contadas sempre, a ordem das histórias e seus contadores seriam definidos pela plateia. Quando criei o plano, eu tinha uma ideia sobre a forma dessas passagens, mas o processo também me fez reconstruir o que eu havia imaginado inicialmente.

A quarta unidade foi a mais curta de todas, e se chamava “A roda de Histórias como Arte Pública”. Ela foi planejada para apenas duas aulas. Seriam as últimas rodas, com histórias ouvidas por eles e contos africanos que eu trouxe de Burkina Faso. Como professor, procurei respeitar ao máximo manter as atividades no horário das disciplinas. Por isso fiz a previsão de duas rodas completas, com todos os contos, seguidas de debates com o público sobre oralidade e o que foi visto. Essa unidade também sofreu alterações, pois em acordo com os estudantes, realizamos sessões de contos fora dos horários de aula, mas infelizmente, nenhuma das rodas foi seguida de debate. Num computo geral, para as duas turmas, ministrei mais do que quinze aulas, tivemos necessidade de mais ensaios, e os períodos em que ficamos sem aula, solicitaram uma certa revisão do que já havíamos praticado.

O plano de ensino propunha três rodas, uma só com histórias deles, finalizando a segunda unidade na décima aula e outras duas com contos africanos e “alagoanos” nas décima-quarta e décima-quinta aulas. Com as duas turmas, só conseguimos realizar as rodas nos últimos encontros, décimo quarto e décimo quinto. Cada uma das rodas seria computada como 15% da nota, somando assim 45% da nota geral voltada para as rodas. Como foram feitas apenas duas rodas, o cálculo das notas foi diferente. Outras formas de avaliação foram através de uma nota chamada PAP: “Pontualidade/ Assiduidade/ Participação nas aulas (nessa nota serão avaliados a iniciativa, cumprimento de prazos, comprometimento no trabalho em grupo e disponibilidade para o jogo) – 30%”. Essa nota se refere à participação, e era avaliada continuamente na disciplina. O restante da nota era destinada aos trabalhos escritos.



Inicialmente, no plano, havia um diário e uma análise escrita de contos, cada um destes trabalhos referentes a 15% da nota. O diário deveria contemplar todas as aulas, descrevendo o que foi trabalhado. Em relação à análise de conto, os estudantes escolheriam um dos contos que fossem contar, africano ou de escuta pessoal, para investigar por escrito. Mas logo no início da disciplina, resolvi trocar a nota relativa a análise de conto por um protocolo de aula de cada aluno. Uma descrição pormenorizada do que havia sido trabalhado em uma das aulas. Essa troca foi feita em função de uma questão apresentada no parecer de minha qualificação de doutorado enviado pelo professor Narciso Telles, sobre quais as formas de reflexão dos estudantes sobre a disciplina. Em conversa com minha orientadora preferimos ter o protocolo como outra maneira de perceber como os participantes viram a disciplina.

A disciplina, além de conteúdos, e o que está estabelecido no plano de ensino, teve alguns procedimentos inspirados na forma de transmissão mandinga, principalmente pensando no *djeli* da família Kouyaté. Dessa forma, muito do que fiz se parece bastante com o que foi feito pelo professor Isaac Bernat, guardadas as devidas proporções. Por isso escolhi, antes de falar dos jogos e exercícios, esmiuçar alguns desses procedimentos de condução das aulas e como me coloquei diante dos participantes durante uma disciplina começada em março de 2015 e finalizada em dezembro de 2015 com uma turma, e em janeiro de 2016 com a outra.

Referências

- BÂ, Amadou Hampaté. **Aspects de la Civilization Africaine**. Trad. Daniela Moreau. Paris: Présence Africaine, 1972.
- BÂ, Amadou Hampaté “A Tradição Viva”. In: KI-ZERBO, Joseph. **História Geral da África**. V. 1. São Paulo: Ática/Unesco, 1980.
- BAKTHIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de Francois Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 1987.
- BARBOZA, Juliana Jardim. **Vestígios do dizer de uma escuta** (repouso e deriva na palavra). Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da ECA/USP. São Paulo: 2009.



- BERNAT, Isaac Garson. **O olhar do griot sobre o ofício do ator: reflexões a partir dos encontros com Sotigui Kouyaté.** Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Teatro do Centro de Letras e Artes da UNIRIO. Rio de Janeiro: 2008.
- BIÃO, Armindo. Na encruzilhada do ator-narrador: entre o teatro e a teoria. In: **Rebento: Revista de Artes do Espetáculo.** São Paulo: Unesp, 2010.
- FARIAS, Paulo F. de Moraes. **Griots, louvação oral e noção de pessoa no Sahel.** São Paulo: Casa das Áfricas (PUC/USP), 2004.
- CUTI, Luiz Silva. Quem tem medo da palavra negro? In: Oliveira, Jessé (org.). **MATRIZ: uma revista de Arte Negra (Grupo Caixa Preta).** Porto Alegre: Grupo Caixa Preta, 2010.
- FORD, Clyde W. **O herói com rosto Africano: mitos da África.** Trad. Carlos mendes Rosa. São Paulo: Summus, 1999.
- GOMES, Lenice & MORAES, Fabiano(org.). **A arte de encantar: o contador de histórias contemporâneo e seus olhares.** São Paulo: Cortez, 2012.
- HALE, Thomas A. **Griots and Griotes: Masters of words and music.** Bloomington: Indiana University Press, 2007.
- HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais.** Organizado por Liv Sovik. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.
- KOUYATÉ, Hassane. **Por que contar histórias? O que contar? Como contar?** BOCA DO CÉU – 2012 – 13, 14, 15 DE SETEMBRO DE 2012. [oficina]
- KOUYATÉ, Sotigui. **Entrevista concedida ao Encontro de Palhaços Anjos do Picadeiro 5.** Rio de Janeiro: 2006.
- KOUYATÉ, Toumani. **DJÉLIYA: a arte prática da transmissão na tradição oral mandingue.** – Paço do baobá – 2013 – 19 e 20 de outubro 2013. [oficina]
- KOUYATÉ, Toumani. **Conto, instrumento de educação, de formação e de transmissão**
Tema: o conto - o contador de história - a escolha de seus contos - o repertório - os instrumentos do narrador - Paço do Baobá – 2014 – 20 A 24 de Janeiro [oficina]
- KOUYATÉ, Toumani. L'abre à palabres de griot. In: MEDEIROS, Fábio Henrique Nunes, MORAES, Taiza Mara Rauen & VEIGA, Mauricio Biscaia (orgs.). **Contar Histórias: uns passarão e outros passarinhos.** Joinville, UNIVILLE, 2015. Págs. 23-40.
- MATOS, Gislayne Avelar. **A palavra do contador de histórias: sua dimensão educativa na contemporaneidade.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- MATOS, Gislayne Avelar SORSY, Inno. **O ofício do contador de histórias: perguntas e respostas, exercícios práticos e um repertório para encantar.** 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória.** São Paulo: Perspectiva. Belo



Horizonte: Mazza Edições, 1997.

NARRANJO, Julio Moracen. O segredo da sombra. In: Oliveira, Jessé (org.). **MATRIZ: uma revista de Arte Negra (Grupo Caixa Preta)**. Porto Alegre: Grupo Caixa Preta, 2010.

NARRANJO, Julio Moracen. Capulanas em Contraponteio: onde começa ação na aurora dum destino. In: SILVA, Saloma Salomão Jovino da & Capulanas (org.). **{EM}GOMA: dos pés à cabeça, os quintais que sou**. São Paulo: Capulanas, 2011.

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

ORTIZ, Renato. **Românticos e folcloristas**. São Paulo: Olho d'Água, 1979.

PRETA, Priscila. Arte Negra e Política. In: SILVA, Saloma Salomão Jovino da & Capulanas (org.). **{EM}GOMA: dos pés à cabeça, os quintais que sou**. São Paulo: Capulanas, 2011.

RODRIGUES, Ricardo Alexandre Ribeiro. **Busca de princípios para uma atuação a partir de estudos sobre os griots africanos e os jograis medievais europeus**. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes, Área de Concentração Artes Cênicas da UNESP. São Paulo: 2011.

SEMOG, Éle. Cultura, Identidade e Consciência. In: **Rio Zumbi 2007 em REVISTA**. Publicação do Governo do Estado do Rio de Janeiro, 2007.

SILVA, Saloma Salomão Jovino da. Capulanas Cia de Arte Negra: sob o signo da reinvenção. In: SILVA, Saloma Salomão Jovino da & Capulanas (org.). **{EM}GOMA: dos pés à cabeça, os quintais que sou**. São Paulo: Capulanas, 2011.

- Fontes audiovisuais

Keita L'heritage du griot. Direção de Dani Kouyaté, França/Burkina Faso: AFIX Productions, 1995.

Sotigui Kouyaté – Um Griot no Brasil. Roteiro e direção de Alexandre Handfest. São Paulo: SESC TV, 2007.

- Fontes orais

BAMBA, Mahomed. Minicurso proferido durante o II Colóquio Internacional de Culturas Africanas – “*Griots*”, Natal, RN, 2011.



BAMBA, François Moise. Entrevista realizada em Bobo-diulasso, Burkina Faso, África, 2015.

KOUYATÉ, Hassane. Por que contar histórias? O que contar? Como contar? – BOCA DO CÉU, 2012, realizado de 13 a 15 de setembro de 2012.

KOUYATÉ, Toumani. DJÉLIYA - a arte prática da transmissão na tradição oral mandingue. PAÇO DO BAOBÁ, 2013, 19 e 20 de outubro 2013.

KOUYATÉ, Toumani. Conto, instrumento de educação, de formação e de transmissão
Tema: *o conto - o contador de história - a escolha de seus contos - o repertório - os instrumentos do narrador*
- PAÇO DO BAOBÁ, 2014, de 20 a 24 de janeiro.

RIBEIRO, Kelly Cristina (Keu Apoema). Depoimentos provenientes da artística em Burkina Faso e Mali no período de 19 dez. 011 a 19 fev. 2012, financiada pela Secretaria de Cultura do Estado da Bahia. Salvador, 2012.

*Recebido em 29 de junho de 2021
Aceito em 20 de setembro de 2021*



EXPERIÊNCIAS DE UM MUSEU NA BEIRA DO MUNDO

Julia Naidin¹

<https://orcid.org/0000-0002-7729-0793>

Fernando Codeço²

<https://orcid.org/0000-0002-0122-5557>

Rachel Rosa³

Resumo

A presente reflexão é inspirada por múltiplas vozes e parte de uma experiência que cruza práticas de teatro de rua e uma pesquisa de metodologia em museologia social. O Museu Ambulante é um projeto que une um trabalho de arquivo desenvolvido pela residência artística *CasaDuna* com o grupo de teatro Grupo Erosão, na praia de Atafona, território que vive um intenso processo de erosão há mais de cinquenta anos.

Palavras-chave: CasaDuna. Museu Ambulante. Arte Ambiental. Grupo Erosão.

Experiences from a museum on the edge of the world

Abstract

This reflection is inspired by multiple voices and is based on an experiment that crosses street theater practices and a research methodology in social museology. The Museu Ambulante ("Walking Museum") is a project that unites an archive work developed by the CasaDuna artist residency" with the Grupo Erosão ("Erosion group"), on Atafona beach, a territory that has been undergoing an intense process of erosion for more than fifty years.

Keywords: CasaDuna. Museu Ambulante. Environmental Art. Erosion Group.

¹ **Julia Naidin** é doutora em Filosofia (UFRJ), produtora cultural e curadora em *CasaDuna - Centro de arte, pesquisa e memória de Atafona*. Atriz do Grupo Erosão. Pós-doutorado em Políticas Sociais (UENF). E-mail: jnaidin@gmail.com.

² **Fernando Codeço** é artista visual. Doutor em artes cênicas (UNIRIO), produtor cultural e curador em *CasaDuna - Centro de arte, pesquisa e memória de Atafona*. Diretor do Grupo Erosão. E-mail: fernandocodeco@gmail.com.

³ **Rachel Rosa** é atriz, graduanda em Licenciatura em Teatro no IFF em Campos dos Goytacazes. Atriz do Grupo Erosão. Email: rachellgrosa@gmail.com.



1. De onde partimos

Este texto apresenta uma experiência museológica e teatral chamada “Museu Ambulante”, realizada em março de 2021, na praia de Atafona, distrito da cidade de São João da Barra, litoral norte do estado do Rio de Janeiro, feito com a produção de uma residência artística e um grupo de teatro. A “CasaDuna - centro de arte, pesquisa e memória de Atafona” desenvolve, desde 2017, uma pesquisa geo-situada no contexto de um território que vive uma crise ambiental da erosão de sua costa. Apresentaremos alguns pontos brevemente.

Essa região é onde se localiza o delta do rio Paraíba do Sul, importante rio do sudeste, que passa pelos estados de Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro, e tem aqui sua foz. Esse ponto tornou-se emblemático pois, desde a década de 1960, o rio vem sendo sistematicamente assoreado, poluído e desviado, já tendo perdido hoje 70% de seu volume original. Aqui também foi um importante porto nas épocas das navegações e invasões, quando habitada pelos índios Goitacá, que foram brutalmente dizimados.

No período da ditadura militar no Brasil, nos anos 1970, a praia mudou do “status” de “vila de pescador” para “terra de usineiro”, com a urbanização, a vinda das elites das regiões do entorno e o começo das construções de casarões de veraneio – que hoje, grande parte, já se encontra debaixo do mar. Deste período, restam muitas memórias, histórias e vestígios que insistem em se atualizarem nos dias de hoje nas periferias da Capital.

Ainda hoje, grande parte da comunidade local vive da pesca artesanal e sua cadeia produtiva. A região norte-fluminense é uma enorme planície formada por sedimentos que chegam pelo rio e se encontram com o oceano Atlântico. Com a enorme degradação do rio, nos últimos 60 anos, as ilhas da Convivência e do Peçanha, onde moravam mais de 300 famílias, tiveram que ser desabitadas, criando uma migração populacional para Atafona e a transformação de seus modos de vida. Também a praia de Atafona sofre um intenso processo erosivo que vem destruindo sua costa e área habitada, gerando uma série de problemas de diferentes ordens. A situação é complexa: a questão é socioambiental e existencial – pois com a erosão, junto com a terra e as construções humanas, tradições e costumes também são destruídos – e também é política, afinal, o desvio de $\frac{2}{3}$ do volume do Rio Paraíba do Sul para o abastecimento do rio Guandu, considerando o desenvolvimento industrial e pecuário, é uma decisão política.



A residência CasaDuna foi concebida como um projeto de pesquisa aberto, na interface entre arte contemporânea e a questão ambiental, levando em conta as especificidades do contexto territorial com nossas concretas possibilidades de ação. Criamos diferentes frentes de trabalho que incluíam pesquisa acadêmica, trabalho com arquivo de imagens das regiões que já foram levadas pelo mar, entrevistas com antigos moradores, produção de exposições de arte na região, recepção de artistas em residência e a criação de um grupo de teatro, o Grupo Erosão, também atuante desde 2017. Desde lá essas ações tomam diferentes formas e acentos ao longo dos anos. Compreendemos nosso trabalho dentro de uma metodologia específica, nos articulamos territorialmente, pesquisamos linguagens cênicas em uma perspectiva que incorpora o ambiente na própria estética e levamos o teatro para a performance, para o vídeo e para a rua. Com essas ações, visamos ampliar a percepção ambiental, social e política sobre o fenômeno.

Na perspectiva que observamos, no entanto, o drama socioambiental em questão, não é um caso isolado no Brasil, mas parte de um projeto liberal desenvolvimentista mais amplo. Como diz Wisnik (2018, p. 19), em um estudo sobre Drummond e a mineração no Rio Doce, o projeto de “um mundo em que o mundo vai engolindo o mundo, movido pela geoeconomia e pela tecnociência”, que afeta a todos nós, e também para além de nós, ecossistemas.

Assim, nos últimos anos, com os desdobramentos de nossas ações, temos tido confirmações empíricas de nossa percepção da CasaDuna: a de que ao nos debruçarmos sobre as questões locais de Atafona, estamos tocando em pontos-chave para a compreensão do projeto extrativista brasileiro, que se atualiza em 2021 com a catástrofe da (falta de) gestão ambiental e ações predatórias do governo, causadoras de alterações climáticas incontornáveis.

No ano de 2020, em virtude da pandemia da Covid-19, interrompemos todas as nossas atividades que envolviam o encontro presencial com pessoas, residências, exposições previstas e continuidade com o trabalho de teatro de rua que estava em desenvolvimento, o “Tempontal”, com o Grupo Erosão. Nesse período, aprofundamos nossas pesquisas e também nossas reflexões sobre o que pudemos construir territorialmente nos últimos anos. Apresentarei brevemente as ações e pesquisas prévias que, podemos dizer, olhando para trás, ajudaram a construir as bases do “Museu Ambulante”.



Logo no primeiro ano da CasaDuna, em 2017, começamos a propor experiências de museu com a comunidade. Optamos, na abertura do espaço inicial que ocupamos como residência, por nos apresentarmos territorialmente trazendo uma proposta de museu, em uma exposição que fosse colaborativamente construída com arquivos pessoais que recebemos, trabalhos dos primeiros residentes, apresentação de pesquisas em curso de geógrafos, historiadores e ambientalistas que estudam a região, trabalho educativo com grupos escolares e cineclube. A exposição se chamou “Atafona: museu em processo” e em torno dela esses eventos se davam. Recebemos muito incentivo e uma boa repercussão na comunidade, assim como com as pessoas que frequentam a praia, especialmente veranistas das cidades próximas que acompanham a situação e que também possuem vínculos afetivos na região, perderam casas. A ideia da exposição era uma provocação e o título visava, ao mesmo tempo, trazer a dimensão processual do trabalho de museologia que estava brotando naquele momento, tentando também trazer novas percepções e modos de se relacionar com esse processo de destruição que o território vive. Nas areias dessa praia, em sempre renovado movimento na disputa com o mar intenso e o incansável vento, formam-se cenários escultóricos de ruínas que inserem a experiência do sublime no cotidiano. “Atafona: museu em processo” foi uma experiência muito rica pois ela nos trouxe duas percepções fundamentais: 1 – existe uma demanda afetiva por um trabalho com memória no território, fazendo do trabalho com acervo um gesto muito importante, e 2 – boa parte da população local, especialmente a comunidade da pesca que viveu nos territórios levados pelo mar, não tinha o hábito de frequentar museus. Percepções que foram revisitadas com a ativação do “Museu Ambulante”, três anos depois, em uma experiência que une o grupo de teatro, arquivo e museologia social.

2. Filosofia, metodologia e epistemologia em movimento

Desde o início da concepção do projeto da CasaDuna, idealizado por Julia Naidin e Fernando Codeço, já se imaginava a pesquisa acadêmica como uma das atividades que seriam desenvolvidas na residência artística. Esta era uma estratégia importante por diferentes razões, mas basicamente, havia o desejo de promover uma experiência de descentralização das ações da universidade, bem como de inserir uma variação no conteúdo dos saberes acadêmicos que prioritariamente recebem atenção e investimento na universidade brasileira,



que ainda aborda de modo insuficiente a realidade de comunidades ribeirinhas e trabalhos em metodologias alternativas e mais ensaísticas para produzir saberes. Havia a percepção de que falar da história, da memória da questão ambiental de Atafona, esta praia em desaparecimento num município de 36.000 habitantes, era um farol para analisar o Brasil hoje e descentralizar o trabalho com arte contemporânea, que se dá prioritariamente nas capitais. O projeto da CasaDuna surge também como uma experiência que converge alguns conceitos filosóficos e percepções empíricas resultantes do trabalho territorial que a residência desenvolve.

A ambulação veio da proposta de unir imagens do nosso arquivo adquirido nos últimos anos com a bicicleta *Devir-a-lata*, que foi criada originalmente para o espetáculo de teatro de rua *Tempontal* do Grupo Erosão. Esse dispositivo ganhou autonomia em relação ao espetáculo e se transformou em uma plataforma para exposições de arte ao ar livre. O objeto funcionou como um museu teatral, itinerante e interativo, um objeto escultórico que foi construído a partir de materiais reciclados. Uma bicicleta de 5 rodas, adaptada para carregar 35 caixotes de feira e 12 caixas de peixe, elementos estes que são, desta vez, usados como módulos expositivos manipuláveis. Suportes montáveis e desmontáveis onde são fixadas fotografias históricas da paisagem de Atafona, conforme o público é convidado para participar da montagem da exposição nas praças públicas. A cada apresentação do *Museu Ambulante*, temos uma expografia diferente, criada de modo dialógico com a plateia.

O *Museu Ambulante* foi uma proposta de museologia social desenhada para mobilizar a comunidade de Atafona em torno da memória de seu território que foi e está sendo atingido pela erosão costeira. E também como forma de valorização de suas histórias, tradições e manifestações culturais. Um museu criado de maneira participativa com os moradores do local, que na sua maioria, vivem da cadeia produtiva da pesca artesanal. Os próprios atores do Grupo Erosão desenvolveram uma pesquisa sobre práticas museológicas e pedagógicas, histórias do local, e uma perspectiva filosófica sobre a função da memória e do museu, visando perceber outras historiografias possíveis com as histórias que seriam contadas a partir da ativação performática da bicicleta *Devir-a-lata*. O projeto era eles atuarem como atores-mediadores, propondo jogos interativos que funcionam como “oficinas de memória”. Toda a *mise-en-scène* teatral do museu cortejo e sua instalação em praça pública foi elaborada coletivamente e de modo remoto.



Outra ideia importante foi a de “arte contextual”, tal como teorizada por Paul Ardenne, principalmente no livro *"Un art contextuel"- Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation* (2017). Segundo o crítico, o papel do agente cultural pode ser o de estabelecer pontes de conexão com outros artistas e disciplinas, mas também o de criar ações que conectem os próprios indivíduos atuantes em um campo. Isto é, criar novas relações sociais.

Propor um trabalho interdisciplinar e contextual no Brasil exige, entre outras coisas, que, enquanto pesquisadores, nos coloquemos face às disciplinas como Filosofia, Metodologia e Epistemologia, de modo atento e desconfiado. Isto é, que sejamos capazes de absorvê-las na medida em que elas nos são úteis e funcionais, de modo limitado e crítico, ao invés de aplicá-las como teorias verdadeiras em um determinado sistema fechado. Paulo Freire (2006) já advertia da importância dos saberes locais e contextuais para o trabalho pedagógico no Brasil. Acreditamos que trabalhos com arte e memória se dão neste campo, em uma espécie de interface entre uma ação pedagógica e uma ética do cuidado, tal como formulada por Michel Foucault (2009). Assim como os que alertam também para a importância da educação ambiental, especialmente em um território que já vive uma crise dramática, como é o caso de Atafona. Entendemos que em nossa proposta existem objetivos teóricos e objetivos práticos que se somam. A pesquisa-ação, formulada principalmente por Michel Thiollent (1986) foi a metodologia escolhida como estratégia de avanço nas propostas iniciais, posto que ela defende

pesquisas nas quais as pessoas implicadas tenham algo a “dizer” e a “fazer”. Não se trata de simples levantamento de dados ou de relatórios a serem arquivados. Com a pesquisa-ação os pesquisadores pretendem desempenhar um papel ativo na própria realidade dos fatos observados. (THIOLLENT, 1986, p.18).

Ela consiste basicamente em se organizar em torno das seguintes perguntas: O que funciona? O que não funciona, e por quê? O que e como mudar? Efetuamos uma pesquisa prática, criativa e contextual, na medida em que se reconfigura conforme as demandas e possibilidades territoriais. Precisávamos de uma metodologia de escuta territorial, que assumisse o pesquisador como um agente implicado na pesquisa, bem como o objeto da pesquisa como sujeito agente de transformação dos procedimentos da mesma, na materialidade dos acontecimentos.



Pesquisa-ação é uma orientação metodológica de pesquisa educacional que visa a produção de conhecimento criando condições para ações de transformação em um ambiente. Tal metodologia se caracteriza pela integração entre pesquisadores, práticos, e os integrantes da pesquisa. Autores como Kemmis e MC Taggart explicam o conceito como “uma forma de investigação baseada em uma autorreflexão coletiva empreendida pelos participantes de um grupo social de maneira a melhorar a racionalidade e a justiça de suas próprias práticas sociais e educacionais, como também o seu entendimento dessas práticas e de situações onde essas práticas acontecem.” (1988, apud ELIA e Sampaio, 2001, p.248). Dentro desta perspectiva, podemos absorver três características principais para a pesquisa que realizamos: caráter participativo, processo aberto e contribuição à mudança social.

A museologia social é um campo que surgiu em meados do século passado e vem ganhando expressão no Brasil e no mundo. Trata-se de uma concepção de museu popular, comunitário e participativo que se abre para a experimentação permanente de formatos e que se posiciona ética e politicamente. Um museu contra-hegemônico que favorece as vozes que historicamente foram negligenciadas dos espaços expositivos tradicionais.

Tendo em mente a famosa frase de Hélio Oiticica: “museu é o mundo; é a experiência cotidiana” (2009), entendemos que situações e acontecimentos na cidade também são arte, e que não podem ser transportados para a galeria ou para o museu, na sua forma tradicional. Por isso era preciso fazer do mundo, isto é, da experiência cotidiana, o lugar do museu. É preciso levar o museu para o mundo e não o contrário. Daí a importância desta frase para a museologia social:

A compreensão poética e também política de que “museu é o mundo” e de que “mundo é o museu” nos coloca frente a frente com a possibilidade de vivenciar o museu processo, o museu como espaço de encontro e convivência, como espaço social de celebração da potência da vida, do encantamento, da terapêutica social, da criação, da transformação e da luta. Um museu como pretexto, como meio, como corpo de luta, como máquina de guerra, é disso que estamos falando. Uma museologia do afeto que não tem medo de afetar e ser afetada, que não teme o amor e a amizade... (CHAGAS, 2016, p.329).

Temos hoje uma multiplicidade de experiências de museologia social. São inúmeras as iniciativas pelo Brasil e pelo mundo nos mais variados temas e espectros sociais, e essa apresentação não cabe no momento, mas são exemplos muito inspiradores em nossas ações. Assim, unimos perspectivas do campo da filosofia prática, da ideia de gesto filosófico (tal qual apontado pela filosofia cínica), da estética da existência em uma inspiração foucaultiana



e uma reflexão em torno de epistemologias outras que as tradicionalmente instituídas em nossa história colonial, que auxiliem em uma produção de resistência e de imaginário para a criação de uma residência artística neste contexto. No presente texto apontamos apenas tangencialmente algumas das questões que orientam nossa metodologia, para indicar um acompanhamento de nossa deambulação em forma de museu.

Quanto a nós, nos dias 17, 18 e 19 de março de 2021, decidimos que levaríamos o museu para o meio da rua, com o agravante desafio de fazermos um trabalho com público controlado e sem aglomeração, devido à situação da Covid-19. Esse foi o grande dificultador. Optamos por incorporar aos figurinos as medidas sanitárias como máscaras, álcool, roupa plastificada (que no caso foram as capas usadas na atividade da pesca), e o distanciamento. A proposta de ser ao ar livre dialoga com as atividades do Grupo Erosão.... A dinâmica própria do Museu Ambulante é favorável em tempos pandêmicos. O figurino e o comportamento na performance da ação de museologia foram concebidos levando em conta essa situação. Imaginando que provavelmente encontraríamos pessoas que não estariam seguindo os protocolos, pois sabíamos que existia essa resistência em alguns pontos da comunidade, trouxemos isto também como um elemento a ser defendido, inclusive distribuindo máscaras e álcool para as pessoas que desejavam participar da performance teatral conosco.

Esse foi o plano a ser executado pela seguinte equipe: diretor cênico Fernando Codeço; diretora de produção Julia Naidin; atores Jailza Motta, Rachel Rosa, Raynan Aguilar e Victor Santana; agente comunitário Erian Amorin; e assistente de produção Leandro Vianna. Uma equipe reduzida e local, levando em conta também a situação sanitária. Devido a situação de ter que ser uma ação com público reduzido, optamos por não fazer divulgação prévia e por fazer também um registro audiovisual dessas performances e para tanto, contamos com uma equipe de filmagem: direção e edição Jô Serfaty; câmera e luz Pedro Pipano; e som direto Anne Luz, que fizeram um registro documental das ações e entrevistas realizadas. Sairíamos com a ambulação da bicicleta *Devir a lata* pelas ruas, aberta para ouvir histórias dos moradores sobre as imagens dos territórios que foram levados pelo mar.





Foto1. Pedro Pipano, abril 2021

A preparação prévia, toda feita de modo remoto com os atores, levou à criação de jogos de escuta, a proposta de montarmos a exposição na rua, desmontando a bicicleta e descentralizando a ação, criando desenhos e formas com os caixotes e as imagens ao longo da rua. Imagens essas que funcionariam como disparadores, conduzindo a performance, que era ouvir essas histórias sobre modos de vida associados a um território que foi (e continua sendo) levado pelo mar. Seriam três endereços em três dias, como pode ser visto na imagem 1, logo abaixo.

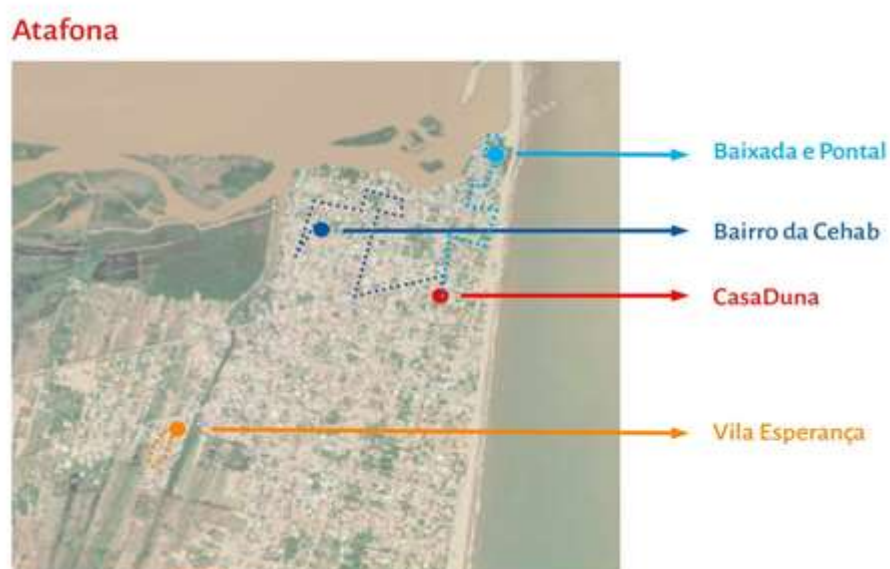


Imagem 1. Itinerários do Museu Ambulante, abril de 2021.



3. A ação: o museu no meio da rua

Tínhamos uma situação difícil: a Covid-19, por um lado, restringindo nossas possibilidades de encontro e, por outro, o prazo do edital da lei Aldir Blanc que nos impingiu a executar o projeto. Como optamos por não promover ensaios presenciais prévios ao longo do desenvolvimento das ações, a equipe chegou três dias antes da realização, para o reconhecimento dos lugares das ações, término do figurino, definição das montagens dos caixotes e imagens, e ensaio da ação do museu. Sabíamos que teríamos reuniões de avaliação diárias para adaptações necessárias, conforme a metodologia proposta para o desenvolvimento da performance. Mas não podíamos imaginar como os três dias seguiriam dinâmicas tão diferentes.

Dia 17 fizemos o primeiro circuito que foi no bairro da Baixada. Saímos de casa às 7 horas da manhã. A bicicleta se movia como uma grande estrutura de sucata na qual estavam dispostas as imagens. No caminho, passamos pela praia e pela casa de um pescador que nos aguardava enquanto o dia nascia. Vizinhos se aproximam, escutando a cantoria:

Eu vi o Sol eu vi a Lua, olha o museu no meio da rua! / Eu vi o bagre, eu vi a arraia, olha o museu na beira da praia! / eu vi o mangue, eu vi a ciriba, olha o museu no rio Paraíba! / Eu vi a gaivota, eu vi a garça, olha o museu no meio da praça!

Havíamos avisado para o pescador Nenel na véspera, que passaríamos pela manhã na frente de sua casa, e lá estava ele, com dois amigos, que começaram a ver as fotos e contar histórias do passado. Ele ficou muito impressionado com a estrutura da bicicleta, e como seus módulos de caixotes sacolejam na fragilidade da estrutura ao passar na rua de paralelepípedo que beira a praia. Chegamos a atolar na areia que já vem invadindo a rua, e ele nos ajudou, indicando qual deveria ser o próximo caminho a seguir. O ponto seguinte era um bar, bem simples, há uns 50 metros da praia, lá estavam alguns camaradas, senhores já vividos, pescadores, que se aproximaram ao ver a bicicleta gigante e desengonçada chegando com a trupe cantando e trazendo fotografias lindas, históricas, míticas do imaginário esquecido. O comerciante ficou embasbacado, vendo as imagens daqueles lugares que desapareceram há décadas. Revivendo uma juventude passada, logo chamou a família para ver, e disse uma frase impactante: “Como vocês fizeram isso, meninos! *Agora, eu acredito em tudo*”. Chegou a família que trabalha no bar. Rememoraram coletivamente o lugar e o modo



de vida na antiga Ilha da Convivência; pediram para registrarmos eles segurando as placas com as fotos. Assim fizemos e seguimos para nosso norte, o Bairro da Baixada onde, na entrada temos o “trailer da Fatinha”, barzinho tradicional logo no início deste pequeno bairro de pescadores. Região especial, pois, é uma referência ao que chamam de “Antigo Pontal”, já levado pelo mar. É onde, atualmente, está o resto do rio, que não tem mais força para chegar ao mar e perdeu seu delta, uma das regiões mais vulneráveis da praia.

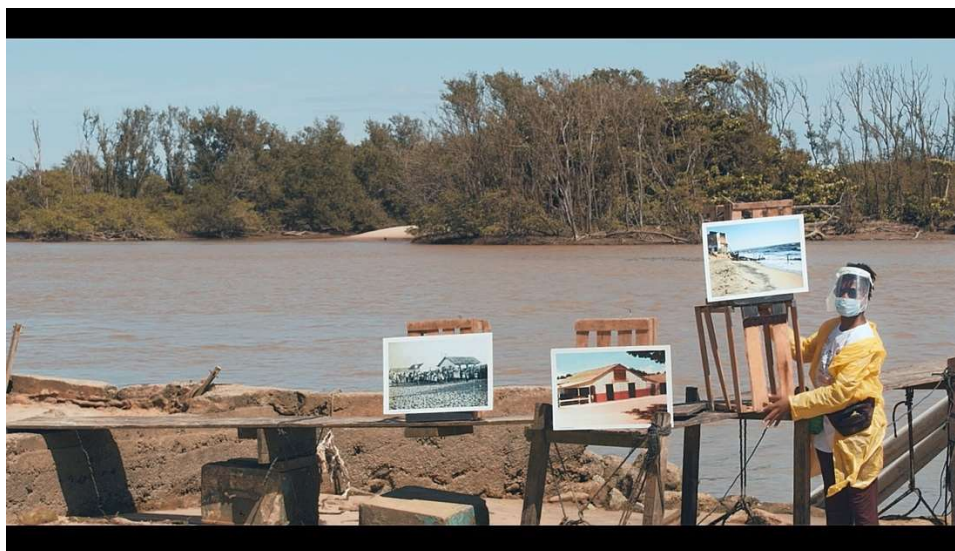


Foto: Pedro Pipano, abril de 2021



Foto: Pedro Pipano, abril, 2021.



O antigo pontal de Atafona era um lugar muito bonito, que foi cantado em verso e prosa por poetas apaixonados pela região. Era uma extensa faixa de areia que avançava quilômetros no oceano atlântico, tendo, do outro lado em paralelo, o rio Paraíba do Sul, e uma área de mangue, que levava à Ilha da Convivência. Hoje, a região é muito diferente. Porque o rio não tem mais força de chegar até a foz, ele forma uma lagoa onde antes era o delta. Existem duas pequenas ruas que levam à praia, onde hoje é o fim do rio. Criando um ângulo inicial das duas ruas, temos uma pequena capela, que foi onde decidimos parar a bicicleta-barco *Devir a lata*, para desmontarmos seus módulos e montarmos a exposição que seria ao longo das ruas até a praia. E assim fizemos, conversando com a comunidade sobre as imagens e as mudanças nos modos de vida, deambulando com imagens históricas e fazendo os registros.

Ouvimos histórias que afirmavam condições de fragilidade, mas que se mantêm em relação de escuta e respeito para com o mar e suas intempéries. Histórias de como a região começou a ser habitada e de tudo o que o mar levou. Previsões preocupantes, saudades, resiliência, paixão e delírio. Rachel Rosa, atriz do Grupo Erosão, fez anotações sobre sua experiência como arte educadora nesse contexto, que achamos elucidativa do caráter da experiência e incorporamos neste relato:

Continuamos movimentando o museu, demos a volta por um caminho de areia possibilitado pela maré baixa do rio, e chegamos no antigo pontal propriamente dito. Montamos os caixotes e as imagens em cima de mesas de bar debaixo de uma tenda, pois o solo era arenoso. Lá encontravam-se três pescadores, mas ao nos ver, dois deles se sentiram desconfortáveis, restando apenas um. Este, nos contou muitas histórias, algumas delas místicas como a de que, segundo ele, antigamente, Deus entrava e saía de Atafona, havendo assim um acordo entre Ele e os moradores, hoje, depois dos tempos e da exploração que os ricos começaram a fazer, Deus não consegue mais sair e ficou preso no pontal, e por isso, o mar avança, como uma revolta contra os que exploram a natureza e por conseguinte “prendem” Deus lá.

Nessa fala vemos como diferentes regimes de narrativa se sobrepõem nas percepções sobre o fenômeno da erosão: o histórico, o afetivo, o religioso. Essa complexidade fascina ao tentarmos compreender a percepção da erosão por parte dos moradores diretamente afetados, assim como enriquece as práticas artísticas que se debruçam sobre essa situação, tentando trabalhar com e a partir desses imaginários, ressaltando a importância dos saberes e epistemologias locais para criar modos de relação com a erosão que representa, ao mesmo tempo, a fartura e a sobrevivência que vem do mar e a destruição que este imprime em tantas residências. Os procedimentos performáticos e pedagógicos desenvolvidos para essa ação



foram constantemente atravessados por estas percepções, fazendo com que a dinâmica incorporasse esses diferentes regimes discursivos às próprias práticas.

Identificamos que houve dificuldade em carregar os caixotes montados ao longo da rua, enquanto também precisávamos ouvir as histórias e receber moradores que vinham com curiosidade e desejo de se comunicar. Em nossa reunião posterior à ação, identificamos também que houve um grande desgaste físico que causava uma dispersão de energia da nossa equipe, que pretendia um foco na escuta, mas passou muito tempo com transporte e montagem dos módulos dos caixotes com as imagens. Decidimos que no segundo dia faríamos diferente: a dinâmica com as imagens seria mais flexível do que havíamos previsto.

No dia 18, passaríamos pela principal peixaria de Atafona, que fica ao lado da Igreja da Penha, ponto emblemático, em direção à CEHAB, o conjunto habitacional que foi construído na década de setenta para receber as famílias que habitavam as Ilhas da Convivência e do Pessanha, e onde se encontra ainda atualmente boa parte desta população. Rachel narra:

Acordamos cedo novamente para não sermos castigados pelo sol em nosso cortejo; arrumamos tudo e saímos, confiantes e preparados. Ao chegar no bairro com a bicicleta, paramos em frente ao rio onde se encontravam diversos pescadores de variadas faixas etárias. Começamos a montar a exposição ao longo da beira-rio. Fiquei muito tempo conversando com um pescador antigo, que tinha muita paciência e leveza em sua fala. Ele me disse que morava em Campos e ainda menino se mudou para casa de parentes em Atafona, pois ele amava e ainda ama aquele lugar. Aprendeu ainda novo a pescar e nunca parou. Me confessou seu pesar em ver o rio secar e como isso atrapalha a passagem dos barcos para o mar, pois, diferentemente da praia do Farol, onde os barcos atracam e “dormem” na própria praia, muitos barcos em Atafona ficam no rio e precisam da força do mesmo para chegar ao mar. Hoje isso está cada vez menos possível. Depois fiquei um bom tempo conversando com dois irmãos que são parentes do senhor de uma das fotos expostas do Seu Alair, famoso no local. Os três muito parecidos em aparência; foi uma das conversas mais interessantes, pois eles tinham memórias bem vivas das imagens, deram os nomes da maioria das pessoas das fotos, muitos já estão falecidos, mas eles eram crianças na época. Hoje, também lamentam tudo o que acontece e a destruição do território, e logo, da memória. Eles disseram que o Museu Ambulante e o acervo que estávamos levando para a comunidade são de muita importância para a nova geração que não faz mais ideia de como era aquele lugar antigamente. Notamos, ao conversar não somente com os pescadores mas com a comunidade nativa, que a percepção deles sobre a vida é outra. A maioria ou se revolta ou se entristece com o rio que está secando incessantemente e com o avanço do mar, entre outras situações de precariedade. O que nas cidades grandes chamamos de “progresso”, eles chamam de “maldição”.





Foto: Pedro Pipano, abril de 2021



Foto: Pedro Pipano, abril de 2021

Essa nova dinâmica com o material deixou a equipe toda mais “leve” e dinâmica, com mais calma de se dedicar à escuta. Trouxemos um outro elemento que não tínhamos conseguido usar na véspera, um quadro negro que seria usado para registrar frases ou palavras que os moradores e moradoras pudessem desejar deixar registrado. Esse se mostrou um elemento muito interessante nas dinâmicas. A partir destas mudanças, sentimos que as ações



passaram a fluir melhor e que a equipe de atores conseguiu estar mais à vontade nas performances.

Chegamos no dia da Vila Esperança, o terceiro e último dia de ação, estávamos satisfeitos e animados com os dias anteriores e com o que estávamos construindo. Esse ponto, no entanto, é uma região mais distante de onde saímos com a bicicleta e já tínhamos percebido que não teríamos condições de ir com ela montada até o local. Decidimos alugar um caminhão para levar a bicicleta e montá-la já na praça da Vila Esperança. Trata-se de um pequeno bairro construído também pelos antigos moradores da Ilha da Convivência e do Pessanha, com uma praça, onde deixamos a bicicleta e parte da exposição montada, enquanto a performance aconteceria em uma pequena rua chamada “rua do meio”.

Com os relatos que ouvimos, confirmamos com as ações do Museu Ambulante a potência do trabalho com imagens de arquivo neste território, pois as pessoas falavam sobre as imagens na medida em que as imagens também lhes falavam sobre o modo de vida delas. Um modo de vida que não existe mais integralmente, mas continua atuando nas subjetividades das pessoas.

O uso da bicicleta cenário *Devir a lata* transformada em dispositivo de museologia construiu uma dinâmica muito eficiente no contexto. Descobrimos que fizemos um museu na rua itinerante e interativo: uma exposição que é uma a cada vez que ela se dá e cada vez que vamos com o museu para a rua não sabemos que exposição será montada, pois esse processo se cria quando as fotos vão sendo colocadas e redistribuídas, conforme os moradores vão interagindo com os atores, criando uma expografia processual e relacional.

Confirmamos nossas intuições, principalmente, a de que foi muito emocionante ver as pessoas de fato se reconhecendo naquelas imagens cinquenta anos depois, falando sobre suas vidas em lugares que já não existem mais, e podendo contar, por meio das imagens, para as novas gerações sobre pertencimento a partir de um imaginário comum.

Recentemente, recebemos o material do vídeo realizado pela equipe de filmagem. O mesmo se encontra atualmente em fase de finalização e temos previsto, com a comunidade, montar um cineclube na praça da CEHAB para passar para a comunidade. Esse era um projeto desde o início da concepção do museu ambulante, levando em conta que não podíamos promover aglomeração devido a COVID-19 e, como um trabalho de performance de rua, tínhamos noção de um grau de imponderabilidade que havia em jogo. Por isso também a decisão de fazer um registro fílmico: para que fique como um material de memória,



que outras pessoas também possam acessar, e que possa vir a ser incorporado pelas escolas da região. Os moradores que participaram da ação têm falado conosco sobre o desejo de ver o filme, e isso mais uma vez nos atenta para a importância do cuidado e da responsabilidade ao fazer um trabalho público com memória. Felizmente, sabemos que a exibição será em breve e que cumprimos com nosso plano.

Percebemos que esse compromisso com o público, com o que está sendo dito e praticado é de importância central quando optamos por levar um trabalho de arte para a rua. Todas as palavras contam e todos os silêncios contam. Quando a arte vai para o mundo, ela não cria só imagens, ela interfere nele e se apropria dele. Ao trabalharmos com uma matéria viva devemos levar em conta também todo um campo de pesquisa dedicado à ética da investigação de modo que não se estigmatize pessoas ou situações, mas que, ao invés, se preocupe em perceber os pontos de fortalecimento que podem ser apoiados em função do desejo da própria comunidade. A ideia de arte contextual, segundo comenta Paul Ardenne, nos interessa pois ela traz para o campo da arte a noção de contexto, enquanto “designa o conjunto de circunstâncias que são em situação de interação (o “contexto”, etimologicamente, é oriundo da base latina *contextus* de *contextere*, tecer com)” (ARDENNE, 2017, p.17). Ou seja, não estamos mais no terreno do idealismo ou da representação individual, e sim na tentativa de infiltração na ordem das coisas concretas e dos acontecimentos possíveis. A atenção se volta para o mundo tal qual ele se apresenta, buscando criar a emergência de práticas artísticas que questionem um habitual, alterando significados e imaginários.

4. Mirada em maré baixa

Andar pela praia em Atafona pode ser uma experiência muito diversa conforme a hora, o dia, a maré, o vento. Todos esses fatores compõem a dinâmica das dunas e das ondas nas ruínas da praia, fazendo com que, dependendo da resultante dessas variantes, seja possível ou não desfrutar a praia, caminhar, se banhar, ou mesmo enxergar o que se passa. Um bom momento para o deleite e observação é na maré baixa. Dois meses após a realização do trabalho, período no qual se dá a escrita deste texto, começamos a olhar para o que aconteceu tentando esboçar uma análise posterior. Não conclusiva, mas talvez crítica, feita após o



tumulto do momento e podendo receber algum retorno da comunidade e da equipe envolvida no processo.

Entendemos que o Museu Ambulante é um projeto que possui sua força justamente em uma ação que converge dois tipos de procedimento: uma residência artista que pesquisa território, memória e arte ambiental desde 2017 com uma companhia de teatro, e ~~o~~ de uma ação que tem em sua proposta o efêmero, o performático, um acontecimento museológico experimental.

Consideramos que o abandono e a destruição são socialmente distribuídos, e são parte de um projeto de mundo, de uma política de exploração, extermínio e silenciamento, orientada por princípios de diferenciação racistas, classistas e coloniais. Existem cartografias da destruição e do abandono que sustentam o progresso e o investimento e que são a condição mesma da manutenção do *status quo* desenvolvimentista do ideário de modernidade, jamais realizado em territórios chamados “periféricos”.

A história do “desenvolvimento das forças produtivas” é a história da colonização, de ondas recorrentes de fome, de desaparecimento de milhares de espécies e de uma alienação crescente em relação ao mundo natural que está nos deixando insensíveis à catástrofe ecológica diante de nós e as práticas cruéis que marcam a produção de nossa vida cotidiana, em um mundo em que o alcance global do desenvolvimento capitalista assume a forma de extrativismo, perfuração de poços de petróleo, desmatamento, tudo isso produzindo deslocamentos populacionais em massa e uma crise climática que coloca em risco a vida no planeta, o que para Marx podia parecer possível via para uma libertação, talvez seja, para nós, um pesadelo histórico. (FEDERICI, 2021, p.185-186)

Em Atafona, a maior parte dos trabalhos de pesquisa, arte ou jornalismo realizados focam principalmente nas ruínas e em sua evidente força destrutiva, quando, na verdade, uma vez que vivemos aqui e convivemos com as pessoas diretamente afetadas pelo fenômeno, podemos ter também outras percepções sobre a situação ambiental e outros vetores de existência se afirmando. Percebemos que outras arquiteturas inventivas surgem em meio aos escombros.

Longe de romantizar a situação, existem aqui ausências graves por parte do poder público, faltam políticas sociais que sejam capazes de compreender as necessidades das pessoas que moram em áreas de risco ambiental. No entanto, quando nos aproximamos de algumas dessas pessoas, notamos que elas não se sentem pobres, nem frágeis ou vulneráveis. Que são ativas e criativas na relação com a situação. Vemos vidas que se constituem em constante diálogo e escuta com as forças ambientais, que constroem maneiras de se relacionar



com isso, que são muito valiosas e complexas. Vidas que possuem um forte vínculo territorial, difícil de compreender se olharmos apenas para as ruínas. Percebemos que é no agenciamento de parte desta população com as forças ambientais marinhas que reside umas das formas singulares de produzir resistência face ao avanço do modelo urbano, consumista e neoliberal. Casos como o da falecida Dona Belita da Ilha da Convivência, de Dona Nelite, Janira, Miri Carla, Benilda e dos pescadores Nenel, Fernando, Paulo Pescoço, Seu Xixi e de tantos outros que resistem morando nas áreas mais próxima à foz do Paraíba do Sul, que nos falam de uma comunidade que persiste ocupando o território instável da foz deste rio. O *Museu Ambulante* é uma iniciativa de mobilização e produção de memória junto a esta comunidade diretamente afetada pela erosão.

Vemos concretamente que a memória não é um ato de retorno a uma experiência acabada, mas deriva de um poder criativo, direcionando uma reinvenção coletiva. Não é uma reapresentação do passado no presente, mas a criação de um imaginário de futuro em um processo de criação continua de mudança e diferença. A memória, ainda que perpassa pelas pessoas, com seus corpos e individualidades, as ultrapassa, operando por meio de conexões afetivas, encontros criativos e práticas performativas, funcionando como “um processo que acontece no presente e que é incorporado, material e sujeito a inferências por parte do seu contexto de produção” (HENGEL, 2019, p. 21).

Com esse trabalho percebemos a importância de criar momentos coletivos e afetivos nos quais a comunidade consegue vivenciar as narrativas reverberando pelas próprias vozes, remontando as histórias, ressignificando palavras, e desdobrando camadas de memória, de modo que ela retorne para a vida, potencializando essa vida. Afirma-se, com isso, que a partir das experiências vividas, existe algo que fica, para além das ruínas e das fábulas escritas na areia a esperar pela próxima onda.



Referências

- ARDENNE, Paul. **Um art contextual – creation artistique en milieu urbain en situation d'intervention de participation**. Paris: Ed. Flammarion: 2017.
- CHAGAS, Mário. “Museu é o mundo o mito da instituição”, em **Hélio Oiticica para além dos mitos**. / Barbara Szaniecki, Giuseppe Cocco, Izabela Pucu (Orgs)_Rio de Janeiro: R&L Produtores Associados, 2016.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia – saberes necessários à prática educativa**. Paz e Terra. São Paulo: 2006
- FOUCAULT, Michel. **Le Courage de la a Vérité : Le gouvernement de soi e des autres** II. Cours au collège de France (1984). Paris: Gallimard; Seuil, 2009.
- FEDERICI, Silvia, **O patriarcado do salário**. Trad. Heci Regina Candiani Editora Boitempo. São Paulo: 2021.
- OITICICA, Hélio. **Coleção Encontros**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2009.
- THIOLLENT, Michel. **Metodologia da Pesquisa-ação**. São Paulo: Cortez Editora, Autores Associados, 1986.
- WISNIK, José Miguel. **Maquinação do mundo Drummond e a mineração**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2018.
- HENGEL, Louis Van Den. Trad. por Marcos Silva e Hélia Marçal. Arquivos de afeto - a performance e o devir da memória. **Práticas de arquivo em artes performativas**. Claudia Madeira, Fernando M. Oliveira, Helia Marcal (Orgs.) Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2019

*Recebido em 05 de junho 2021
Aceito em 24 de setembro de 2021*



**UM COMENTÁRIO SOBRE “NADA QUE É DOURADO
PERMANECE, HILO, AMÁKA, TERRA PRETA DE ÍNDIO”,
DE DENILSON BANIWA**

Lourenço Martins Marques¹
<https://orcid.org/0000-0002-0092-8461>

Lucia Gouvêa Pimentel²
<http://orcid.org/0000-0002-5280-7135>

Resumo

Neste artigo, a partir do trabalho do artista Denilson Baniwa *Nada que é dourado permanece, hilo, amáka, terra preta de índio*, realizado na exposição *Véxoa: Nós sabemos*, na Pinacoteca de São Paulo, em 2020, discutem-se questões relacionadas à memória, ao território e ao modo como movimentos que incluem humanos e não humanos se entrelaçam na produção de um trabalho artístico.

Palavras-chave: Arte indígena. Denilson Baniwa. Performance. Memória. Território.

**ON ‘NOTHING THAT IS GOLD REMAINS, HILO, AMÁKA, INDIAN BLACK
EARTH’, BY DENILSON BANIWA**

Abstract

Based on the work by artist Denilson Baniwa called ‘Nothing that is gold remains, hilo, amáka, Indian black earth’, which was held on the exhibition ‘Véxoa: Nós sabemos’, at the São Paulo Pinacoteca in 2020, this article discusses issues related to memory, territory and the way in which movements that include humans and non-humans intertwine in the production of a work of art.

Keywords: Indigenous art. Denilson Baniwa. Performance. Memory. Territory.

¹ **Lourenço Martins Marques** é artista, integrante e cofundador da Companhia Suspensa e mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFMG, na linha de pesquisa "Artes da cena", sob a orientação de Lucia Gouvêa Pimentel. Bolsista CAPES. E-mail: lourencommarques@gmail.com.

² **Lucia Gouvêa Pimentel** é artista, pesquisadora, arte/educadora e professora titular da Escola de Belas Artes da UFMG. É líder do Grupo de Pesquisa Ensino de Arte e Tecnologias Contemporâneas. E-mail: luciagpi@ufmg.br.



Nada que é dourado permanece, hilo, amáka, terra preta de índio, de Denilson Baniwa, é uma instalação-performance realizada na Pinacoteca de São Paulo, no contexto da exposição “Véxoa: Nós sabemos”, cuja abertura aconteceu no dia 31 de outubro de 2020. A exposição é a primeira da instituição dedicada à produção indígena contemporânea³. Com curadoria da pesquisadora indígena Naine Terena, a mostra reuniu 24 artistas e coletivos indígenas brasileiros, de diversas partes do país⁴.

Denilson Baniwa, do povo indígena Baniwa, é natural do Rio Negro, interior do estado do Amazonas, na região Norte do Brasil. Seus trabalhos, como se lê no site do artista,

expressam sua vivência enquanto Ser indígena do tempo presente, mesclando referências tradicionais e contemporâneas indígenas e se apropriando de ícones ocidentais para comunicar o pensamento e a luta dos povos originários em diversos suportes e linguagens como canvas, instalações, meios digitais e performances.⁵

O trabalho que será abordado neste artigo não é uma produção circunscrita aos modos tradicionais de confecção de artefatos, vinculados diretamente a uma determinada tradição, uma vez que o artista em questão está inserido, também, nos contextos da arte contemporânea. Não serão abordadas aqui questões relativas especificamente à arte indígena e a suas relações com o circuito de arte contemporâneo, que extrapolariam o escopo deste texto, ainda que sejam evocados alguns elementos da tradição trazidos pelo próprio artista ou por estudos arqueológicos, etnográficos e antropológicos.

Nada que é dourado permanece, hilo, amáka, terra preta de índio abarca duas ações: uma instalação com vestígios do Museu Nacional, localizado no Rio de Janeiro, e uma performance-instalação que consiste em semear um perímetro do estacionamento da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Denilson Baniwa cultiva, entre os paralelepípedos do estacionamento, diferentes tipos de flores e gramíneas. O artista prepara o solo

³ Em entrevista concedida em 17 de abril de 2021 no evento #ABRILINDÍGENAUFPR2021, do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal do Paraná, Naine Terena afirma que a exposição “Véxoa: Nós sabemos”, foi a primeira a ter uma curadoria integralmente indígena. O fato, contudo, ainda segundo a curadora, não seria motivo de orgulho, e sim de reflexão, uma vez que revela uma história de apagamento. A exposição buscou, portanto, problematizar este vácuo na história da arte brasileira: a ausência da arte feita por indígenas. Fazer coexistir no espaço expositivo a arte tradicional de diferentes povos e também suas manifestações contemporâneas revela, segundo Terena, que a arte indígena contemporânea só existe porque há uma raiz cultural que resiste apesar de tudo. (TERENA, 2021)

⁴ Para mais informações, cf.: <https://pinacoteca.org.br/programacao/vexoa-nos-sabemos/>.

⁵ Cf. <https://www.behance.net/denilsonbaniwa>.



semipermeável com porções de terra fértil e, com uma ferramenta perfurante, auxilia a penetração do substrato entre as pedras do calçamento.

Após preparar o terreno, Denilson Baniwa distribui as sementes, ora arremessando-as em gestos semicirculares, dispersando-as no ar para que se distribuam no solo, ora introduzindo-as com o dedo para que penetrem na terra. Posteriormente, ele rega, com o auxílio de uma mangueira, a área semeada.

A ação de Denilson Baniwa se desdobra em dois resultados distintos. O primeiro é uma instalação – acontecimento que se desenrola ao longo dos dias da sua duração. O segundo é um vídeo-performance resultante da instalação. A instalação mobiliza o corpo do artista e o do observador. E mobiliza também, por se tratar de um acontecimento a céu aberto, os movimentos do meio, da cidade e dos parceiros de trabalho de Denilson: semente, cesto, mangueira, terra, paralelepípedos etc.

O vídeo-performance resultante da instalação é organizado em quatro janelas simultâneas que reproduzem imagens previamente editadas e montadas, gravadas por quatro câmeras, sendo três fixas e uma móvel. Duas das quatro janelas exibem imagens capturadas por câmeras de segurança, situadas na parte superior do edifício e que monitoram diferentes ângulos do estacionamento. Das outras duas janelas, uma exibe imagens captadas por uma câmera fixa, posicionada rente ao chão, que focaliza o jardim já estabelecido, e a outra reproduz as imagens gravadas por um cinegrafista que registra a dinâmica do plantio. A composição joga com a velocidade das imagens, a passagem dos dias e os diferentes fluxos de movimento – dos carros, dos pedestres e do próprio artista.

No caso do vídeo-performance, a presença-ausência dos coparticipantes da ação se apresenta agora por meio da imagem, como registro de uma ação que se deu no passado. Os observadores desse evento provavelmente estarão circunscritos a equipamentos e aparatos – computador ou telefone celular, sofá ou cadeira – e o observador.

As imagens provenientes das câmeras de segurança estão aceleradas, encurtando a duração dos dias em minutos, transformando o fluxo dos automóveis sobre o asfalto em intermitentes rios de metal, fazendo com que o movimento dos pedestres se assemelhe ao de pequenos insetos que, após se deterem por alguns segundos, subitamente se deslocam com uma velocidade desproporcional ao tamanho de suas patas.



As imagens são ritmicamente interrompidas por uma espécie de interferência ou ruído digital que passeia pelas janelas do vídeo, como um lembrete de que o que vemos é uma representação digital de uma ação que já aconteceu, mas também como um alerta do próprio ruído, falha ou desgaste característico desses tipos de aparato, que, por mais que nos esforcemos, seguem subordinados à vida dos materiais de que são feitos, às peculiaridades do ambiente e aos hábitos, cuidados, negligências e adaptações das pessoas que os manuseiam, apontando para o seu possível desaparecimento ou destruição (como no caso do incêndio no Museu Nacional, evento que o artista também mobiliza na mesma exposição).

A ideia de vigilância está entrelaçada à narrativa do vídeo. Câmeras destinadas ao monitoramento de possíveis danos ao patrimônio ou mesmo à segurança ou à preservação do acervo contido no edifício registram agora a insurreição de um jardim que contesta e conclama a *propriedade* do solo – contesta a propriedade da terra no sentido de seu pertencimento a um dono, de bem passível de ser comprado e vendido, e conclama as propriedades da terra no sentido de suas qualidades ou atributos (permeabilidade, fertilidade...). Contesta, ainda, seu uso para estacionamento de veículos, máquinas que o amassam, bloqueiam, infertilizam.

Denilson Baniwa, enquanto artista e indígena, ao se engajar com esses aparatos tecnológicos, parece produzir uma fissura na maneira como o discurso moderno entende vigilância, cuidado, registro e memória. A vigília, no trabalho do artista, registra e revela a implementação de um jardim, lembrando a vocação do chão. O artista, que parte de uma tradição calcada na oralidade e na experiência, faz pensar, ao cultivar o jardim, em um registro vivo que emerge do território, dos corpos e das práticas compartilhadas e, ao mobilizar nossos próprios aparatos de registro, vigilância e transmissão, nos convida a repensar o que e como devemos guardar e qual vigilância se faz necessária.

Equipado com um chapéu e um cesto, Denilson Baniwa desempenha sua tarefa sob o céu, o sol, o vento e a fuligem. Por um lado, se a ênfase for colocada na agência e na intencionalidade humanas, pode-se dizer que o jardim-estacionamento-instalação se configura como um projeto (uma ação) do artista no qual ele é o protagonista. Por outro, se a atenção for direcionada para a multiplicidade de movimentos e entrelaçamentos que possibilitam o acontecimento em questão, deve-se reconhecer que a ação de Denilson Baniwa se desdobra não como um projeto criado em sua cabeça e implementado tal e qual



sobre a realidade material, mas está entrelaçada a outros movimentos, que por sua vez extrapolam, em maior ou menor grau, a própria natureza ou o alcance do projeto.

Um projeto, plano ou ideia não se desdobra independentemente de outros seres não humanos que participam da sua execução. Trata-se, antes, de “(...) um processo de renovação e atualização de potencialidades, tanto do chamado produtor quanto do mundo circundante” (INGOLD, 2015, p. 30). Um projeto tampouco se desenrola completamente isento de acidentes, desvios e contratempos. Afinal, nem os materiais, nem o temperamento do tempo se curvam completamente aos desejos, instrumentos ou ferramentas inventadas pelos humanos. Como afirma Tim Ingold, tanto humanos quanto não humanos “ (...) fazem a sua parte desde dentro na transformação de si mesmo do mundo” (INGOLD, 2015, p. 30).

Terra, água, sol, sementes não são objetos estáticos e bem delimitados com os quais o artista contracena, cumprindo um roteiro previamente estruturado. São antes substâncias, meios e materiais com os quais ele se sintoniza, que ele segue ou acompanha a partir de histórias compartilhadas, tanto as dos próprios materiais, quanto as narradas ao artista por praticantes experientes, por ele experimentadas e incorporadas, e que desembocam agora no que podemos reconhecer como um jardim.

O chapéu e o cesto tampouco são apenas objetos que poderiam fornecer dados sobre a etnia, a região ou determinada técnica de fabricação, mas, antes, contam as histórias de crescimento de fibras vegetais em um mundo de céu e terra que, ao se entrelaçarem aos movimentos dos Baniwa, neste mesmo mundo, vieram a tomar a forma de cestos e chapéus.

Assim como as coisas, incluindo Denilson, não estão encerradas em objetos dispostos sobre a superfície isomórfica ou abstrata da terra, o estacionamento da Pinacoteca não é um palco – no sentido como às vezes o palco é pensado, como uma paisagem neutra, disposta a sediar nossas projeções (encenações) mentais, na qual as coisas se encontram como objetos ou cenários à disposição dos nossos projetos de sentido.

Como afirma André Lepecki no artigo intitulado **9 variações sobre coisas e performance**, ao trabalharmos não mais centrados em objetos ou pessoas, mas a partir da perspectiva de um devir-coisa, movemos distinções, dissolvendo também o palco (LEPECKI, 2012, p. 97), afastando-nos de uma ideia abstrata de espaço e recuperando a percepção do ambiente que habitamos. O território, nesse sentido, não é um cenário sobre o qual a ação se desenrola, ele é ação e movimento; não é uma paisagem que capturamos com os olhos e registramos com o cérebro, ele é antes parte do mundo com o qual agimos.



Somos, lembrando Ingold (2015), incluindo o estacionamento, as sementes e os demais elementos e materiais envolvidos nesse acontecimento, um “ramo de atividades” (2015, p.308). As coisas, sob essa perspectiva, são os seus movimentos e estão em constante reação e transformação, o que possibilita que emerjam coisas como jardins, cestos, chapéus, baniwas e pinacotecas.

Do ponto de vista dos materiais, o palco de um teatro também é assim: sem a manutenção adequada, em pouco tempo um edifício pode se converter em ruína, invadido pelos movimentos que a engenharia e a arquitetura buscaram conter. Movimentos do meio, como o sol e a chuva, mas também os processos de deterioração característicos dos ciclos de vida dos materiais.

O trabalho de Denilson Baniwa abraça essa dimensão cíclica. As imagens registradas pelas câmeras dão a ver a passagem dos dias, a rotina do artista, o movimento das pessoas e dos carros, o percurso do sol projetado pelas sombras das árvores, o vento movendo as folhas das palmeiras e o crescimento das plantas semeadas pelo artista, além de insetos e pássaros atraídos pela presença da água ou pela chegada dos novos habitantes vegetais que brotaram por entre as brechas do calçamento.

Ao lado dos paralelepípedos, o asfalto avança pelas ruas e avenidas que circundam a Pinacoteca. A permeabilidade dos paralelepípedos, mesmo que reduzida, contrasta com a impermeabilidade do asfalto, essa superfície que não se deixa atravessar nem pela água nem pelo crescimento das plantas. A pavimentação, como afirma Ingold, “bloqueia a própria mistura de substâncias com o meio que é essencial para a vida, o crescimento e a habitação” (INGOLD, 2015, p. 191).

Pavimentando as ruas da cidade moderna, “torna-se possível para os habitantes sustentarem uma ilusão de falta de chão, como se eles pudessem atravessar as calçadas sem estabelecer qualquer contato com, ou impressão sobre a terra” (INGOLD, 2015, p. 191). Os esforços em conformar o mundo às nossas expectativas em relação a ele, pavimentando estradas e erguendo alicerces de concreto, transformaram as cidades em desertos, corroborando com a percepção de que as coisas ocupam o mundo, mas não o habitam. De acordo com Ingold: “Sob a rubrica do ‘ambiente construído’, a indústria humana criou uma infraestrutura de superfícies rígidas, equipadas com objetos de todos os tipos, sobre a qual a peça da vida é supostamente encenada” (INGOLD, 2015, p. 191). Segundo o autor:



O chão não é a superfície da materialidade mesma, mas um composto texturizado de diversos materiais que são cultivados, depositados e entrelaçados através de uma interação dinâmica através da interface permeável entre o meio e as substâncias com as quais entra em contato. (INGOLD, 2015, p. 199)

Para Ingold, a partir da lógica da inversão operada pelo pensamento moderno, “os caminhos ou trilhas *ao longo dos* quais os movimentos prosseguem são percebidos como limites *dentro* dos quais estão contidos” (INGOLD, 2015, p. 219, grifos do autor). Os lugares operam, assim, uma espécie de confinamento. Edifícios e instituições, como museus, teatros, salas de ensaio, mas também as disciplinas, as medidas jurídicas, a burocracia, entre outros, passam a conter a arte, os corpos e a memória em forma de objetos a serem guardados dentro de instituições-recipientes. O trabalho de Denilson Baniwa, ao contrário, convida a pensar do lado de fora, a céu aberto, incluindo o movimento da cidade, do meio e dos materiais.

Em entrevista transcrita e cedida pelo artista (BANIWA, 2020), Denilson discorre sobre o nome do trabalho: **Nada que é dourado permanece: hilo, amáka, terra preta de índio**. A instalação, segundo o artista, parte de um poema de Robert Frost, “Nada que é dourado permanece”, que descreve a germinação de uma planta que, pouco antes de assumir a cor verde, passa brevemente pelo dourado, destacando a transitoriedade e a efemeridade da natureza e da vida.

O hilo, explica o artista, “(...)é uma marca na semente, quase arqueológica. Foi do momento em que a semente virou semente, lá no tempo ainda da transformação das plantas” (BANIWA, 2020). A marca resultante do processo de transformação da semente está associada, segundo Denilson, a uma memória efêmera e frágil, característica intrínseca, segundo ele, à própria vida, o que leva o artista a indagar sobre o que fazer frente a essa impermanência.

A palavra *amáka* corresponde, segundo Denilson, a coivara. O artista remete a essa técnica/prática agrícola tradicional – que consiste em abrir uma clareira, após uma minuciosa escolha do local apropriado, derrubando parte da vegetação, que posteriormente será seletivamente queimada (atividade que, na maioria das culturas, é realizada de forma cooperativa e itinerante) (LEONEL, 2000, p. 240) – como exemplo para contrapor uma noção de memória indígena à maneira como o pensamento moderno lida institucionalmente com ela.



Utilizando as cinzas do Museu Nacional, que pegou fogo em 2 de setembro de 2018, Denilson Baniwa compara duas maneiras de lidar com a memória: uma, aprisionada em instituições, e outra, uma memória em trânsito e movimento.

A instituição “protege” a memória em forma de objetos, textos e registros, documentos a serem armazenados e acessados a partir de um conjunto de regras, protegidos pelos edifícios e seus sistemas de segurança, armazenamento e logística. Já a memória a que se refere Denilson Baniwa não está contida em uma instituição ou edifício, trata-se de uma memória dinâmica e viva, entrelaçada a saberes e fazeres que incluem o corpo, o território, os fluxos do meio e outros seres que ali habitam.

Ao trazer as cinzas do Museu Nacional para sua instalação, Denilson Baniwa recupera os movimentos de uma memória museificada, transformada pelos impactos do incêndio. Se os objetos, após o incêndio, já não existem como tais, os materiais que os trouxeram à vida seguem existindo, transformados pelo fogo em cinzas e escombros. O artista também engarrafa parte das cinzas, reproduzindo simbolicamente a operação museológica. O ato de engarrafar as cinzas leva a refletir sobre materiais que estão em trânsito, em movimento e transformação, e não mais contidos em objetos acabados ou instituições. O artista afirma colocar assim em trânsito, por exemplo, as múmias Aymaras perdidas no incêndio: “eu as engarrafo de volta como essa instituição, elas ainda existem, só não conseguimos ver, mas elas ainda existem” (BANIWA, 2020).

Pode-se pensar em dois tipos de incêndio: um conecta (faz nascer e reagir) e o outro extingue e interrompe. A queima característica do plantio por meio de coivaras depende de uma complexa trama que envolve a observação do céu, o comportamento de insetos, a temporada de chuvas, entre outros. A prática da coivara, em conjunto com a floresta e integrada ao movimento de animais e humanos, estimula o crescimento de diferentes plantas. Após as queimas seletivas, a cinza e o carvão vão contribuir para a fertilização do solo (LEONEL, 2000).

O manejo dessas áreas se revela como uma espécie de agricultura itinerante que não está ligada à domesticação, pautada exclusivamente nos interesses humanos, mas que integra a participação de outros seres, animais e vegetais, que coabitam o território. Ao preservar, na área a ser cultivada, espécies de plantas que fazem parte da dieta de determinados animais, e não apenas de humanos, inclui-se nesse manejo a dinâmica da floresta, reconhecendo outros



seres também como produtores do mundo que se habita, compartilhando com eles o direito à terra (CUNHA, 2019).

Isso nos conduz à expressão *terra preta de índio*, com a qual o artista propõe uma reflexão sobre uma memória “engarrafada”, de um lado, e, de outro, uma memória cultivada nos corpos e no território, que pode germinar e se adaptar a contextos sempre moventes, que poderíamos igualmente chamar *vida*. Uma memória efêmera e frágil, porque não se pretende estanque e objetificada, como um objeto “a ser guardado, emoldurado, enclausurado” (BANIWA, 2020).

Deve-se, porém, colocar em perspectiva os termos *efêmero* e *frágil* para se referir a essa memória, quando se pensa que aquilo que é preservado em um museu a qualquer momento pode ser ameaçado por furto ou catástrofe, enquanto algo que é compartilhado e experimentado ao longo de gerações se atualiza ou se transforma a partir de uma trama que inclui o território e os diferentes seres que o habitam.

Em alguns contextos, segundo diferentes relatos arqueológicos, etnográficos e antropológicos⁶, o ciclo de vida de objetos e artefatos está entrelaçado a seu uso e descarte (fragmentação intencional, queima, afogamento ou enterramento), e o descarte, por sua vez, está entrelaçado ao território, aos objetos, ao corpo e à memória. Em determinadas situações, os diferentes tipos de descarte visam interromper poderes atribuídos a um artefato e podem ser utilizados para sinalizar lugares sagrados ou ritualísticos⁷.

No caso da coivara, como vimos, as cinzas da roça queimada para limpar o terreno serão novamente absorvidas pelo solo, possibilitando a germinação de diferentes espécies de plantas. Também os objetos e artefatos descartados e enterrados em sítios ou locais sagrados não só demarcam territórios importantes para as comunidades que os enterraram, como posteriormente passam a compor o que os arqueólogos chamam de *terra preta de índio*, sítios extremamente férteis em função da ocupação e do manejo da terra pelos povos que lá viveram⁸ (BARRETO; OLIVEIRA, 2016). Dessa maneira, pode-se constatar que tanto no

⁶ Cf. BARRETO; OLIVEIRA, 2016; CABRAL, 2014; LEONEL, 2000; VELTHEM, 2003; SILVA, 2013.

⁷ O texto “Para além de potes e panelas: cerâmica ritual na Amazônia antiga”, de Cristiana Barreto e Erêndira Oliveira (2016), discute como a produção e o descarte de objetos, que inclui o enterramento proposital em sítios sagrados nos quais se encontra a chamada “terra preta de índio”, estão entrelaçados ao corpo, ao território e à memória das populações ameríndias da região amazônica. Entre os povos abordados estão os Wauja, Wayana, os Kaxinawa, os Shipibo-Conibo, os Asuriní, os Xikrin, os Warao e os Mundurucu, para citar alguns.

⁸ Carvão, restos de alimentos, utensílios, fragmentos cerâmicos e urnas funerárias são exemplos de elementos que podem compor esses sítios, também chamados por BARRETO e OLIVEIRA (2016) de “bolsões de memória”, que não apenas



caso da coivara, quanto no caso dos locais sagrados, histórias humanas e não humanas se entrelaçam, participando da dinâmica da floresta.

Denilson, por fim, propõe pensar memória e registro para além da fragilidade e da institucionalidade. O artista se interroga então sobre o que se pode construir a partir disso, se o caminho seria: “[...] fazer uma terra preta de índio onde seja possível construir e plantar novas memórias ou deixar registros mais amplos?” (BANIWA, 2020).

As provocações do artista apontam para a necessidade de pensar a memória como uma coisa viva, compartilhada e praticada, uma memória que deixe registros dos quais fazemos parte e aos quais temos acesso, que não estejam restritos ou limitados a objetos e instituições. Memória entendida não como um processo de captura e encerramento, mas como algo vivo e compartilhado por meio de histórias de crescimento e transformação.

Em seu trabalho, Denilson Baniwa articula elementos da tradição de pensamento indígena (atenta às coisas *na* vida), ao mesmo tempo que interpela a sociedade contemporânea por meio de seus próprios aparatos de captura, armazenamento e reprodução.

Convidado a ocupar o espaço expositivo da Pinacoteca, o artista escolhe o perímetro externo do estacionamento e nele implementa um jardim, que, após seu cultivo, tenderá a desaparecer rapidamente, seja pela manutenção do espaço (que usualmente busca assegurar uma espécie de assepsia do terreno), seja pelo retorno do fluxo de automóveis (esses objetos mágicos, entre vários outros, que nos permitem transitar pela superfície da terra sem maiores incômodos).

Denilson nos desafia a imaginar uma memória e um registro que não estejam vinculados à captura, ao colecionismo, que não estejam restritos e destinados a determinados recipientes, como instituições e acervos. Uma memória e um registro que transbordam dos corpos e territórios, que não podem ser contidos pela mão do homem, mas que, antes, emergem e são continuamente forjados nos fluxos de transformação nos quais estamos todos imersos – não apenas os humanos, mas uma infinidade de não humanos participam ativamente do *vir a ser* do mundo.

demarcam territórios importantes como podem vir a aprimorar o solo, seja pela capacidade dos fragmentos cerâmicos de reter a umidade ou em função dos materiais orgânicos ali eventualmente depositados.



O que aconteceria se direcionássemos mais nossos esforços rumo a uma percepção/inclusão de outros movimentos, de outros seres e pontos de vista que habitam conosco este planeta, em vez de contê-los e usá-los para a manutenção de um ideal de vida e existência que parece tentar suprimir, ignorar ou invisibilizar esses movimentos, em nome, talvez, de uma supremacia da espécie humana⁹?

O trabalho *Nada que é dourado permanece, hilo, amáka, terra preta de índio*, de Denilson Baniwa, abre um campo de debate com implicações não só para o universo artístico, mas também para os modos como percebemos os processos de coconstrução entre o ser humano e o mundo do qual ele faz parte.

Estar atentos aos materiais, e não a suas formas objetificadas e supostamente estáticas, mas a seus movimentos, sua abertura, pode ser um caminho para o que Ingold chama de *mundo da vida*, ou seja, para que, também nas artes, ou talvez, em alguma medida, por meio delas, possamos nos engajar com os materiais na tentativa de *acompanhá-los*, e não de capturá-los.

O trabalho de Denilson, acontecimento a céu aberto que mobiliza os movimentos do meio, da cidade e de diferentes seres e materiais, convida a pensar questões relacionadas a memória, registro, armazenamento, participação e vigilância e a ressignificar e, em alguma medida, ampliar a permeabilidade de instituições e dispositivos de captura a outros movimentos, percepções, modos de agir e se relacionar.

Referências

BANIWA, Denilson. Transcrição, cedida pelo autor, de entrevista concedida para o vídeo *TERRA FÉRTIL: Véxoa e a arte indígena contemporânea na Pinacoteca de São Paulo*. Roteiro, direção e produção Débora McDowell e Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: 2020. Não publicado.

BARRETO, Cristiana; OLIVEIRA, Erêndira. Para além de potes e panelas: cerâmica e ritual na Amazônia antiga. **Revista Habitus - Revista do Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia, Goiânia**, v. 14, n. 1, p. 51-72, out. 2016. Disponível em:

⁹ Anna Tsing, em seu artigo “Margens Indomáveis: cogumelos como espécies companheiras” (2015), convida a repensar a concepção que toma o humano como espécie superior e autônoma e a perceber como a existência de diferentes seres está entrelaçada em uma trama de relações entre eles e o meio que habitam.



- <http://seer.pucgoias.edu.br/index.php/habitus/article/view/5075>. Acesso em: 3 mar. 2021.
- CABRAL, Mariana Petry. De cacos, pedras moles e outras marcas: percursos de uma arqueologia não-qualificada. **Amazônica - Revista de Antropologia**, [S.l.], v. 6, n. 2, p. 314-331, out. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/amazonica/article/view/1871>. Acesso em: 5 fev. 2021.
- CUNHA, Manuela Carneiro da. Antidomestication in the Amazon: Swidden and its foes. **HAU: Journal of Ethnographic Theory**, v. 9, n. 1, p. 126-136, 2019. Disponível em: <https://www.haujournal.org/index.php/hau/article/view/1341>. Acesso em: 10 set. 2021.
- DIAS, Jamile Pinheiro. Artistas indígenas reativam a vida em meio aos escombros da modernidade colonial. **Pernambuco: Jornal Literário da Companhia Editora de Pernambuco**, Recife, 19 de março de 2021. Disponível em: <http://suplementopernambuco.com.br/artigos/2646-reativar-a-vida-pela-arte.html>. Acesso em: 2 mar. 2021.
- INGOLD, Tim. **Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição**. Petrópolis: Vozes, 2015.
- LEONEL, Mauro. O uso do fogo: o manejo indígena e a piromania da monocultura. **Estudos Avançados**, v. 14, n. 40, p. 231-250, 2000. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9556>. Acesso em: 3 fev. 2021.
- LEPECKI, André. 9 variações sobre coisas e performance. **Urdimento, Revista de Estudos em Artes Cênicas do Programa de Pós-Graduação em Teatro** (PPGT/UDESC), Santa Catarina, n. 19, p. 93-99, nov. 2012.
- SILVA, Fabíola Andréa. Território, lugares e memória dos Asurini do Xingu. **Revista de arqueologia**, São Paulo, SAB, v. 28, n. 1, p. 28-41, 2013. DOI: 10.24885/sab.v26i1.366.
- TERENA, Naine. Entrevista concedida no evento #ABRILINDÍGENAUFPR2021, do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal do Paraná, sobre a exposição “Véxoa: Nós sabemos”, da Pinacoteca de São Paulo. 17/04/2021. Disponível em: <https://youtu.be/TwIqrTyKj08>. Acesso em: 15 set. 2021.
- TERRA FÉRTIL: Véxoa e a arte indígena contemporânea na Pinacoteca de São Paulo. Vídeo. Roteiro, direção e produção Débora McDowell e Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7VnYH4VgaAE>. Acesso em: 3 fev. 2021.
- TSING, Anna. Margens indomáveis: cogumelos como espécies companheiras. **Ilha – Revista de Antropologia, Florianópolis**, v. 17, n. 1, p. 177-201, jan./jul. 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5007/2175-8034.2015v17n1p117>. Acesso em: 15 set. 2021.

*Recebido em 05 de junho 2021
Aceito em 10 de setembro de 2021*





MEMORIAIS E RELATOS DE EXPERIÊNCIA

MEUS 30 ANOS DE TEATRO DE RUA: GRUPO ESPALHA-FATOS E GRUPO MANJERICÃO

Márcio Silveira dos Santos¹

<https://orcid.org/0000-0002-3683-6139>

Resumo

No presente texto procuro traçar uma espécie de panorama-memorial da minha formação em 30 anos de teatro de rua (1991-2021), destacando a minha trajetória como dramaturgo de espetáculos de teatro de rua. Reflito sobre a jornada histórica, social, econômica, política e cultural da minha formação nos grupos teatrais Espalha-Fatos e Manjeriçã e o quanto tudo isso contribuiu para o artista e dramaturgo de rua que sou hoje.

Palavras-chave: Teatro de Rua. Dramaturgia. Grupo Espalha-Fatos. Grupo Manjeriçã.

MY 30 YEARS OF STREET THEATER: 'ESPALHA-FATOS' AND 'MANJERICÃO' GROUPS

Abstract

In this manuscript I try to trace a sort of memorial landscape of my shaping in 30 years of street theater (1991-2021), highlighting my trajectory as playwright of street theater presentations. I think about the historical, social, economic, political and cultural journey of my formation in Espalha-Fatos (Fuss) and Manjeriçã (Basil) theater groups and how much it contributed to the street artist and playwright I am today.

Keywords: Street Theater. Dramaturgy. Espalha-Fatos Group. Manjeriçã Group.

¹ **Márcio Silveira dos Santos** é Professor-pesquisador, ator, diretor e dramaturgo de teatro de rua. Doutor em Teatro pelo PPGT/UDESC. Integrante do Grupo Manjeriçã (RS) desde 1998. Articulador da Rede Brasileira de Teatro de Rua. Atua como professor colaborador substituto do Curso de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul. Articulador da Rede Brasileira de Teatro de Rua. Membro do GT Artes Cênicas na Rua da ABRACE. E-mail: marccioss@yahoo.com.br.



As ruas são a morada do coletivo.
 O coletivo é um ser eternamente inquieto,
 eternamente agitado que vivencia, experimenta,
 conhece e inventa tantas coisas entre as fachadas dos prédios
 quanto os indivíduos no abrigo de suas quatro paredes.
 Walter Benjamin (2009, p. 468.)

Em 30 anos trabalhando com Teatro de Rua (1991-2021), celebrados no mês de junho, a minha formação artística teatral se deu basicamente por meio do trabalho que desenvolvi em dois grupos teatrais de rua da Cidade de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul: Grupo Espalha-Fatos (de 1991 a 1999) e Grupo Manjerição (de 1998 até hoje). Por isso, pretendo nesse texto desenvolver um panorama-memorial mostrando um pouco da jornada histórica², social, econômica, política e cultural da minha formação nestes coletivos, enfatizando principalmente meu envolvimento com as dramaturgias. A dramaturgia sempre foi uma área que me envolvi muito como escriba de textos teatrais e que recentemente condensei parte das minhas práticas e procedimentos numa tese de doutorado em teatro, e alguns caminhos e contextos que as tangenciam e suas influências sobre minha formação na escrita dramática.

No Grupo Espalha-Fatos, foi onde comecei a atuar, no ano de 1991. Esse grupo foi iniciado na Cidade de Cachoeirinha (RS) no ano de 1989, por um conjunto de pessoas com interesse de desenvolver um teatro de rua voltado para causas políticas e ambientais. Um ano depois, o grupo se transferiu para a capital gaúcha Porto Alegre (RS) e passou a trabalhar com as causas dos operários metalúrgicos, dos quais eu fazia parte.

No caso do Grupo Manjerição, eu já atuava como artista profissional e ajudei a criá-lo no ano de 1998. O objetivo maior do grupo era, e ainda é, realizar espetáculos de teatro de rua que estivessem em consonância com os problemas nevrálgicos da sociedade, com ênfase no trabalho do ator e na utilização de máscaras cênicas.

Em ambos, trabalhei como dramaturgo, tanto no formato colaborativo como também num processo mais individual. A produção do texto teatral foi um caminho natural na minha prática e uma constante como ator. Nas primeiras intervenções já me surgia a necessidade da composição de um texto prévio; assim como também nos ambientes de criação coletiva e, depois, como diretor e dramaturgo, tinha a necessidade de estruturar as cenas criadas no improviso da prática de ator e no trabalho de mesa, ao alinhar as ideias.

² Em tempo, a proposta é apresentar estes 30 anos em duas partes, ficando para uma publicação futura a segunda parte que versará sobre dois movimentos fundamentais nesses anos todos: a RBTR – Rede Brasileira de Teatro de Rua e o Movimento Escambo Popular Livre de Rua.



Nesse caminho, o teatro de grupo e suas criações voltadas para o espaço da rua me despertaram para outros processos de constituição do texto teatral. Durante um período de mais de duas décadas, procurei aprender sobre os procedimentos da criação dramatúrgica e o quanto estão imbricados na estrutura dos coletivos teatrais de rua. Vamos, pois, aos dois grupos e à minha jornada de aprendizado permanente.

Espalha-Fatos

O Grupo Espalha-Fatos Atos de Teatro foi fundado pelo “peão de fábrica”, funcionário da indústria metal-metalúrgica, também ator e diretor teatral Claiton Manfro Schinoff, no ano de 1989, na cidade de Cachoeirinha (RS), situada na região metropolitana de Porto Alegre. O grupo permaneceu nesta cidade por alguns meses e logo se alocou na Sede do Sindicato dos Metalúrgicos de Porto Alegre, na Zona Norte da cidade. Esta região é considerada a mais populosa da capital gaúcha e surgiu a partir do caminho dos tropeiros³ e se transformou no que é hoje, uma das suas principais avenidas, chamada Assis Brasil. Tornou-se o bairro Passo da Areia, projetado nos anos 1950 como bairro dormitório de muitos trabalhadores das indústrias que se situavam na região norte e na região vizinha, conhecida como Humaitá/Ilhas, onde se situa o bairro do 4º distrito, formado basicamente por um polo industrial.

Na Zona Norte, dentro do Passo da Areia, também está a Vila do IAPI, considerada o primeiro Conjunto Habitacional do Brasil. Construída entre 1942 e 1954, foi idealizada pelo engenheiro Edmundo Gardolinski (1914-1974) e é conhecida popularmente como Vila dos Industriários, pois o conjunto habitacional foi construído para moradia dos trabalhadores industriários do 4º distrito. Nos anos 1960, passou a ser mais conhecido por sua efervescência cultural; para se ter uma ideia, foi neste bairro que nasceu e cresceu a cantora Elis Regina (1945-1982), cujo pai era industriário.

³ O caminho dos tropeiros era o trajeto por onde os tropeiros levavam muares, cavalos e outros produtos da região de Porto Alegre (RS) até Sorocaba (SP). “Nos Séculos XVII e XVIII, os tropeiros eram partes da vida da zona rural e cidades pequenas dentro do sul do Brasil. Vestidos como gaúchos com chapéus, ponchos, e botas, os tropeiros dirigiram rebanhos de gado e levaram bens por esta região para São Paulo, comercializados na feira de Sorocaba. De São Paulo, os animais e mercadorias foram para os estados de Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso. Os tropeiros faziam o comércio de animais (mulas e cavalos) entre as regiões sul e sudeste. Comercializavam também alimentos, principalmente o charque (carne seca) do sul para o sudeste.” (RIBEIRO, 2006, p. 18-19).



O bairro também foi berço do *rock* gaúcho nos anos 1960 e 1970, quando ali surgiram bandas precursoras, como *Liverpool* e *Bandalheira*, as quais influenciaram outras bandas gaúchas dos anos 1980 e 1990, algumas que ainda estão na ativa, como *Nenhum de Nós*, *Engenheiros do Havai*, *Cidadão Quem*, *Pouca Vogal* e *Cachorro Grande*. Nos anos 1970 e 1980, surgiram duas escolas de samba: *União da Vila do IAPI* e *Império da Zona Norte*, ambas na ativa. Nasci na Zona Norte da capital gaúcha, mas cresci em Gravataí, vizinha a Cachoeirinha e parte da região metropolitana de Porto Alegre. Depois, em função do Espalha-Fatos, passei a morar na capital. São vinte e quatro anos morando na Zona Norte, sendo doze deles na Vila do IAPI.

Em função da forte presença da indústria na Zona Norte, os metalúrgicos construíram ali um prédio cuja estrutura possuía um amplo ginásio coberto, para realização das plenárias de trabalhadores metalúrgicos da capital e região. Neste ginásio poliesportivo, na rua Francisco Trein, também havia um palco para eventos, apresentações e palestras. O Grupo Espalha-Fatos ocupava esse palco para ensaios à noite e durante o dia ensaiava no pátio, no estacionamento e, algumas vezes, na rua em frente ao Sindicato. O grupo mudou-se para a capital em função de que seu diretor, Claiton Manfro, passou a trabalhar no Sindicato, assessorando trabalhadores e trabalhadoras em contratações e rescisões contratuais⁴. Ele conseguiu horários para reuniões, leituras e ensaios na estrutura do Sindicato. Aos poucos, o grupo ganhou mais espaço, como uma sala para guardar materiais pessoais e também para apresentação de espetáculos; bem como passou a realizar intervenções teatrais nas reuniões, greves e festas dos metalúrgicos, e nas portas de fábrica por todo o Rio Grande do Sul.

Lá o Grupo ficou por três anos, entre 1990 e 1993, período em que entrei no coletivo. O grupo havia criado uma série de atividades ligadas ao teatro - música, literatura, dança e cinema -, e outros eventos ocorriam no Sindicato e na Escola Técnica Mesquita, também na Zona Norte, onde havia uma oficina de teatro aos sábados, no turno da tarde. Eu morava na Cidade de Gravataí, também da Região Metropolitana, hoje conhecida por ser a cidade onde

⁴ O diretor e fundador do Grupo Espalha-Fatos, Claiton Manfro, assim como eu, também era metalúrgico desde a adolescência, na Cidade de Cachoeirinha, e do seu envolvimento cultural com a categoria, o sindicato, e após ter criado o Grupo, teve conhecimento no ano 1990 da existência do Grupo de Teatro Forja, do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema (SP). Fundado em 27 de maio de 1979, por Tin Urbinatti, o Grupo Forja realizou uma série de ações como peças, intervenções, dramaturgias, oficinas, seminários, publicações junto ao Sindicato dos Metalúrgicos do ABC. Claiton já como assessor de cultura dos metalúrgicos de Porto Alegre passou a ter mais informações dos trabalhos do Forja, que nos influenciaram em uma série de atividades junto ao sindicato até o ano de 1993. Para um maior conhecimento sobre o Grupo Forja sugiro a obra *“Peões em Cena: Grupo de Teatro Forja”*, de Tin Urbinatti, São Paulo – Hucitec, 2011.



fica uma filial de uma das maiores empresas de construção de veículos do mundo: General Motors. Como eu havia terminado o curso de técnico em Mecânica Geral no SENAI de Gravataí e estagiava numa empresa de componentes eletrônicos, soube por amigos metalúrgicos desta empresa que havia um curso de teatro para interessados, oferecido por um grupo de teatro dos metalúrgicos de Porto Alegre. Fui com mais dois colegas numa tarde de sábado ensolarado de abril e nunca mais parei; meus amigos desistiram nos primeiros meses.

O ano era 1991. Em três meses de oficina, o professor de teatro Maurício Guzinski propôs uma mostra de nossas cenas individuais, que poderiam ter texto teatral falado ou não. Eu já escrevia poesias e contos há alguns anos, e me senti estimulado a criar. Foi então que escrevi minha primeira peça teatral, amadoramente: *O Palhaço e a Flor da Dor*, composta por poemas simbolistas, ditos o “mal de século”, de poetas como Cruz e Sousa, Augusto dos Anjos e Alphonsus Guimaraens. Após as apresentações, Claiton me convidou para acompanhar um ensaio que fariam naquela noite depois da oficina, de uma nova peça de teatro de rua que estavam montando: *Quando João e José resolvem Lutar*, texto e direção do próprio Claiton, sobre dois metalúrgicos e Maria, a esposa do José, que reagem diante das dificuldades econômicas da classe trabalhadora, no contexto daquele período no Brasil.

Sobre esse período é importante contextualizar: o Presidente brasileiro era Fernando Collor de Mello, que havia concorrido com o candidato Luiz Inácio Lula da Silva no segundo turno das eleições diretas de 1989. Collor de Mello governou o país de 1990 a 1992, quando em 29 de dezembro, acusado de corrupção, sofreu *impeachment* ficando inelegível por 08 anos. O cargo foi assumido por seu vice Itamar Franco e durante seu mandato, que durou até 1º de janeiro de 1995, foi lançado o Plano Real e sua moeda, o real. O plano foi idealizado pela equipe do então Ministro da Fazenda Fernando Henrique Cardoso, que viria a ser Presidente do país pelos dois próximos mandatos (1995 a 2003).

Retomando, foi durante esse período que eu acompanhava os ensaios, sempre após a oficina dos sábados à tarde. Não demorou muito para o grupo me convidar para uma pequena participação na peça, numa intervenção-ensaio na rua. Participei como auxiliar de pedreiro da construção civil e meu personagem ficou fixo neste trabalho por um bom tempo. Nesse mesmo ano, em pleno governo Collor, diante da minha insatisfação no emprego e com o salário de aprendiz de metalúrgico numa empresa em Porto Alegre, pedi demissão. Passei a me dedicar totalmente ao teatro em junho de 1991.



Nos primeiros cinco anos do grupo, quem criava as dramaturgias era Claiton Manfro. Aos poucos, passamos a compartilhar ideias sobre dramaturgia e estudar textos dramáticos que se aproximassem mais das lutas sociais que o grupo estava inserido. Após meses de leituras e discussões, chegamos ao texto do dramaturgo argentino Osvaldo Dragún⁵ chamado *A História do Homem que se transformou em Cachorro* (1957). O texto havia chegado a nossas mãos por meio de um grupo teatral colombiano chamado Papaya Partia, que circulava pela América do Sul durante o ano de 1992 e ficou conosco na sede dos metalúrgicos, realizando oficinas e apresentações de seu repertório. A dramaturgia de Dragún serviu como uma luva aos nossos propósitos. Alguns integrantes do Espalha-Fatos sabiam espanhol fluentemente, e realizamos algumas leituras e discussões sobre o texto.

Após definido o texto base de nossa nova produção teatral para a rua, passamos a maior parte do ano de 1993 traduzindo e adaptando o texto para o nosso contexto histórico e à condição financeira que o grupo tinha para encenar. Foi um período em que estudamos muito dramaturgia, mas com pouco acesso a material teórico. Um dos livros de cabeceira de todos eram cópias xerográficas da obra *Introdução à Dramaturgia*, de Renata Pallottini (1931-2021). Era uma edição esgotada de 1983, lançada pela Editora Brasiliense. Líamos inúmeras vezes aquele material, extraído da tese de doutoramento da autora. Foi neste período que tive meus primeiros contatos com o universo técnico e teórico da dramaturgia. O livro foi um divisor de águas em nossa vida teatral.

Também havia nele um prefácio do teatrólogo gaúcho Fernando Peixoto (1937-2012), em que constava um trecho que foi marcante para todos nós que buscávamos mais espaço e liberdade de expressão. Dizia assim:

O dramaturgo exerce seu difícil trabalho criativo nas entranhas de um irrecusável mundo real, que possui suas contradições e perspectivas, perplexidades e exigências. Compreender esta, às vezes complexa, relação dialética é assumir de forma criativa e transformadora a liberdade de expressão. (PEIXOTO *apud* PALLOTTINI, 1993, p. 09).

Era exatamente isso o que vivenciávamos naquele período, dez anos depois dessa obra ser lançada. Mergulhamos no mundo a nossa volta buscando o material para transpor,

⁵ Osvaldo Dragún (1929-1999) “Foi um dramaturgo argentino, nascido na província de Entre-Rios. Filho de camponeses que, expulsos de suas terras, foram obrigados a mudar-se, com o golpe militar em 1943 passaram a morar em Buenos Aires. Em 1956, aos 27 anos, Dragún começa a escrever sua primeira peça *La Peste Viene de Melos* e desde então não parou mais de escrever para teatro e lutar pela liberdade de expressão. Viveu 70 anos entre Buenos Aires e Havana. Em Cuba, ajudou a criar em 1987 a Escola Internacional de Teatro Para a América Latina e o Caribe, que tem Dragún como primeiro diretor.” (PEIXOTO, 1993, p. 10-11).



adaptar e contextualizar o texto do dramaturgo argentino e essa introdução, assim como todo o livro de Pallottini, elementos que alimentavam a minha curiosidade sobre dramaturgias. Mais tarde, isso se tornaria fundamental para o meu fazer teatral.



Imagem 01. *A História do Homem que se Transformou em Cachorro.*
Fotógrafo: Marcelo de Paula. Local: Praça do Terminal, Viamão (RS) – Acervo Pessoal.

A peça *A História do Homem que se Transformou em Cachorro* levou dois anos para ficar pronta. Mas, quando finalizada, havíamos conseguido contextualizar na encenação nosso período histórico.

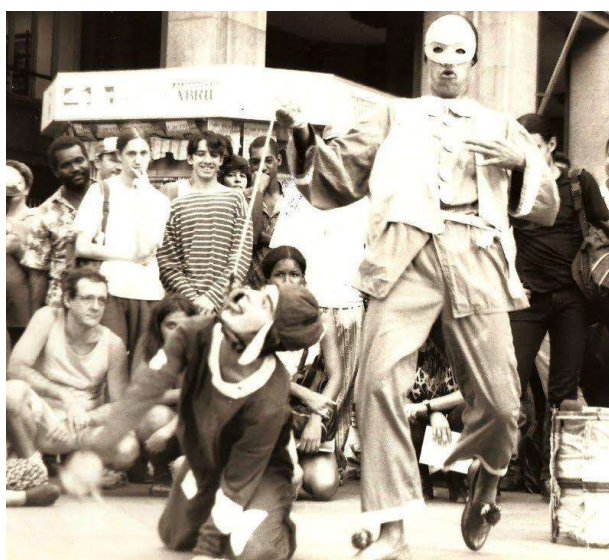


Imagem 02. *A História do Homem que se Transformou em Cachorro.*
Fotógrafo: Claiton Manfro. Local: Esquina Democrática, Porto Alegre (RS) – Acervo Pessoal.



A trama escrita por Dragún mostra a vida de um casal na luta pela sobrevivência. O marido trocava de emprego nas fábricas como se troca de meias; não que ele quisesse, mas por causa dos altos e baixos da economia brasileira. O momento alude à implantação gradual da moeda do real (1994) após uma série de trocas monetárias.

Por um tempo longo, o marido fica desempregado. Por não suportar mais as dificuldades financeiras e o aumento dos conflitos e das dívidas, ele aceita o emprego de cachorro do guarda noturno de uma empresa multinacional. Sua esposa fica grávida e ele – que aos poucos vai sofrendo uma transformação canina e sabendo da notícia de que seria pai –, quando estava comemorando a felicidade que sentia pela vinda do primeiro filho acaba por latir diante da esposa. Com o passar do tempo, à medida que a gravidez se avoluma, o marido passa por total transformação. O espetáculo se encerra quando o marido-cachorro rosna forte. Ele não mais reconhece a esposa.

Este trabalho me marcou profundamente. Por quatro anos eu atuei nesse personagem do Homem-Cachorro, após a saída de um integrante do elenco. Foi o espetáculo que ficou mais tempo no repertório dos dez anos de existência do Grupo Espalha-Fatos.



Imagem 03. *Quando João e José Resolvem Lutar.*

Fotógrafo: Claiton Manfro. Local: Estacionamento do CIENTEC/RS, Porto Alegre (RS) – Acervo Pessoal.

Nesses dez anos, o espetáculo de Teatro de Rua *Quando João e José Resolvem Lutar*, de Claiton Manfro, tornou-se uma dramaturgia construída por todos, à medida que mudava o



elenco e a abordagem estética desta encenação de rua. Começou a ser encenado em portas de fábricas de armas de fogo (empresa Taurus) numa proposta estética mais realista, e encerrou sua trajetória na linguagem circense.

A dramaturgia versa sobre dois peões de fábrica que lutam e criam situações conjuntamente com o público, jogando com as várias possibilidades de aumentar o salário-mínimo – representado por um ator caído no chão. Eles almejam levar uma vida mais digna. O espetáculo também questiona as estruturas sindicais que, ao longo dos anos 1990, já não demonstravam tanta força frente à exploração abusiva dos trabalhadores por parte dos patrões.

Dois fatos importantes em minha formação artística naquele momento foram: a troca de sede do grupo e a aproximação a coletivos teatrais politicamente organizados. Em 1993, o Espalha-Fatos saiu do Sindicato dos Metalúrgicos na Zona Norte para se estabelecer na sede da UEE-RS – União Estadual dos Estudantes do Rio Grande do Sul. Tratava-se de um andar inteiro de um prédio no centro de Porto Alegre, com sete salas grandes e dois salões. Metade do andar foi abandonada pela entidade que o ocupou por décadas. Com o passar dos anos a UEE passou a ocupar espaços dentro de universidades, em departamentos de estudantes, e foi abandonando o espaço do 3º andar na Rua Senhor dos Passos, 235. Foi durante o governo (1995-2003) do Presidente Fernando Henrique Cardoso que fecharam de vez e leiloaram a última sala de representação dos estudantes no prédio. Até os dias de hoje a UEE funciona dentro das universidades do Estado gaúcho, pois com o passar dos anos foi perdendo o andar inteiro em leilões realizados a fim de pagar dívidas com o condomínio, o Estado e a Prefeitura Municipal de Porto Alegre. Ironicamente, quem comprou todas as salas do andar foi a Câmara de Dirigentes Lojistas, uma representação do empresariado contra a qual tanto lutávamos em prol dos direitos dos trabalhadores. A CDL já anteriormente era proprietária dos dois primeiros andares desse edifício.

No terceiro andar havia somente um escritório em atividade da UEE: uma sala pequena. Este andar fora concedido aos estudantes organizados nos anos 1960 por Leonel Brizola (1922-2004) que, naquele período, exercia o mandato de Governador do Rio Grande do Sul (1959 a 1963). Depois de trinta anos, ainda havia dois salões com mobiliários que, com o passar dos anos, os denominamos de: “do tempo do Brizola”, pois havia pequenas placas de registro de patrimônio. Além disso, tudo estava sendo comido por cupins.



Limpamos tudo, descartamos materiais e nos estabelecemos no local por sete anos, até 1999. O Grupo Manjerição, do qual falarei mais à frente, surgiu nesse mesmo local, em 1998.

Desta forma, o terceiro andar na Rua Senhor dos Passos, no Centro da Cidade de Porto Alegre, ganhou o nome de Espaço Laborarte e se transformou num lugar seminal de muitos grupos: o local passou a ser também espaço de criação e ocupação de associações que foram se agregando ao nosso grupo.

Das oito horas da manhã até as vinte e duas horas, todos os dias, de segunda a segunda, o Espaço Laborarte era um local de oficinas, ensaios, seminários e reuniões de movimentos culturais. Com maior frequência, se realizavam as reuniões de articulação do MTRPoa - Movimento de Teatro de Rua de Porto Alegre. Este movimento ali discutiu, criou e desenvolveu uma série de projetos, mostras, circuitos e oficinas descentralizadas de teatro de rua, assim como influenciou muitos projetos encampados pela Prefeitura Municipal de Porto Alegre, governada durante toda a década de 1990 pelo Partido dos Trabalhadores. O movimento da capital gaúcha ganhou projeção nacional por sua organização que, com o tempo, se tornou base da criação do MTR-SP – Movimento de Teatro de Rua de São Paulo, no início dos anos 2000. Em 2007, o MTR-SP, articulado com integrantes de outros movimentos como o Escambo, da Região Nordeste, e o Redemoinho – Movimento Brasileiro de Espaços de Criação, Compartilhamento e Pesquisa Teatral, criou a RBTR – Rede Brasileira de Teatro de Rua, na cidade de Salvador (BA).

Com o passar dos anos, outros grupos também ocuparam salas do andar da UEE. O Manjerição foi um destes grupos, dando início às atividades um ano antes do encerramento do Espalha-Fatos, em 1999 - com as últimas apresentações de *O Homem que se Transformou em Cachorro*. Tempos depois soubemos que, por coincidência, foi esse o mesmo ano do falecimento de Osvaldo Dragún, em Buenos Aires-Argentina.

Manjerição

Este grupo teatral formou-se em fevereiro de 1998 devido à necessidade de alguns artistas de expor suas ideias, conhecimentos e objetivos na prática, por meio de pesquisas cênicas. Anelise Camargo e eu fundamos o grupo Manjerição ao notar que o grupo Espalha-Fatos entrava num processo de encerrar suas atividades, próximo aos dez anos de existência.



Por meio de treinamentos calcados no trabalho do ator e na encenação de rua, o grupo procurou vivenciar as diferentes técnicas de Teatro Popular juntamente com as linguagens do Teatro de Máscaras, do Palhaço Circense e da *Commedia dell'arte*⁶ (meia-máscara). Nestes vinte anos de estrada, nossas encenações foram trabalhadas com base nas experiências que seus integrantes obtiveram em muitos anos de atividades e pesquisas com elementos da cultura popular e de outras linguagens e estilos artísticos. O grupo procurou com mais ênfase uma aproximação maior com o público mediante a comédia, transpondo a barreira do discurso e da compreensão dos temas propostos pela ampliação da relação entre ator e espectador.

Em 1998, na fundação do grupo em pleno carnaval, comecei a trabalhar em dois textos teatrais. O primeiro partia de um pequeno texto medieval de autor desconhecido que tratava de um casamento baseado na relação de interesses familiares. Uma comédia de costumes, levou o nome de *Moço que Casou com Mulher Braba*. A intenção do grupo era montar uma primeira peça que pudesse provocar reflexão e discussão sobre a violência contra as mulheres. Contextualizamos a encenação dentro da cultura do gaúcho, seus costumes e tradições, fazendo aflorar conflitos que pudessem provocar reflexão no espectador sobre as relações de poder na estrutura social e a realização de casamentos forçados por interesse oriundos de uma estrutura patriarcal. Alinhei a estrutura da dramaturgia num fio condutor que iniciava com uma série de pretendentes advindos da roça, do interior mais distante do estado, que ao chegarem à moça enfrentariam uma série de resistências, cada uma desvelando o quanto a sociedade ainda tinha muito a evoluir nessa seara.

Somente depois soubemos que o pequeno texto poderia ter sido a referência inicial para que William Shakespeare escrevesse a dramaturgia *A Megera Domada*: havia algo no cerne da história que se aproximava da peça do Bardo. Mas, em nossa peça, a cada pretendente, filha e mãe partiam para um plano B, com o intuito de acabar de vez com as ideias do pai da

⁶ A *Commedia dell'arte* era, antigamente, denominada *commedia all'improviso*, *commedia a soggetto*, *commedia di zanni*, ou, na França, comédia italiana, comédia das máscaras. Foi somente no século XVIII (segundo C. MIC, 1927) que essa forma teatral, existente desde meados do século XVI, passou a denominar-se *Commedia dell'arte* - a *arte* significando ao mesmo tempo arte, habilidade, técnica e o lado profissional dos comediantes, que sempre eram pessoas do ofício. Não se sabe ao certo se a *Commedia dell'arte* descende diretamente das farsas *atelanas* romanas ou do mimo antigo: pesquisas recentes puseram em dúvida a etimologia de *Zanni* (criado cômico) que se acreditava derivado de *Sannio*, bufão da atelana romana. Em contrapartida, parece ser verdade que tais formas populares, às quais se devem juntar os saltimbancos, malabaristas e bufões do Renascimento e das comédias populares e dialetais de RUZZANTE (1502 - 1542), prepararam o terreno para a *commedia*. (PAVIS, 2003, p. 61).



moça em arranjar um casamento sem que a filha concordasse. Depois de mil quiproquós elas venciam o jogo, com esperteza e sagacidade.



Imagem 04. *Moço que Casou com Mulher Braba.*

Fotógrafo: Lucas Moraes. Local: Parque Chico Mendes, Porto Alegre (RS) – Acervo do Manjerição.

Na montagem, utilizamos a estética peculiar da cultura gaúcha na criação das vestimentas e de um linguajar calcado no ritmo do gaúcho do interior, fronteiro com Argentina e Uruguai. O espetáculo de teatro de rua resultou da encenação em tom de farsa que provocava no espectador, além de muitas gargalhadas, também uma “tomada de postura diante dos absurdos entorno de um casamento arranjado, como: ganância, disputa por interesses individuais, violência contra a mulher, desestrutura familiar, abuso de poder, maus tratos aos animais, etc.” (SANTOS, 2016, p. 18). Nossa ideia de discussão sobre os assuntos que a peça trazia e outros que pudessem suscitar diálogos com as comunidades por onde passássemos surtiu bons frutos durante os cinco anos de permanência do espetáculo em nosso repertório, encerrado após a saída de alguns integrantes do grupo.

A segunda dramaturgia foi *O Dilema do Paciente* (1999), um trabalho mais engajado e talvez mais crítico que o anterior, pois o cerne principal da história foi o descaso estatal com a saúde pública e privada, que havia causado um nível alto de indignação na população, naquele final dos anos 1990 do século XX. Na escolha do tema, foi determinante que alguns



integrantes do grupo tivessem passado por situações árduas de espera em filas quilométricas em postos de saúde, nas madrugadas de um rigoroso inverno gaúcho.

Nesta época eu me nutria majoritariamente de filmes mais antigos de comédia escrachada e *nonsense*: havia assistido parte da obra cinematográfica dos irmãos Marx e revisto alguns filmes do cineasta italiano Federico Fellini, de quem sou fã há décadas. Descobri um pequeno texto teatral do Groucho Marx nos *Cadernos de Teatro*⁷. Era década de 1990: destaco o período porque não tínhamos o advento do acesso em massa à *internet*, e cabia ao pesquisador garimpar materiais em bibliotecas e sebos. Sempre no final de cada edição, os *Cadernos de Teatro* publicavam algumas dramaturgias curtas ou, como alguns denominam, textos curtos para esquetes teatrais. Foi ali que encontrei alguns textos dos irmãos Marx, e um especificamente chamou minha atenção. Naquele momento, vislumbrei a possibilidade de fazer uma mescla do seu conteúdo com o que estávamos desenvolvendo no grupo Manjerição.

Fui adaptando o texto para o contexto da precariedade da saúde pública e, aos poucos, enxertei elementos da estética circense ao mesmo tempo em que buscava a comédia *nonsense* em que atuavam tanto os irmãos Marx quanto alguns personagens dos filmes de Federico Fellini.

Dessa maneira criei o texto da peça *O Dilema do Paciente*, que versa sobre a vida de um palhaço de circo o qual, em plena execução de um número circense, descobre que está cheio de manchas azuis. Este é o estopim para uma série de estripulias no circo e também em consultórios médicos. Mas, encenamos bem pouco este trabalho: ele logo hibernou, sendo retomado com muita força em 2010, com grandes mudanças devidas ao maior envolvimento do grupo com o universo da palhaçaria.

⁷ Cadernos de Teatro n° 113. Rio de Janeiro: O Tablado. Abril, maio e junho 1987.





Imagem 05. *O Dilema do Paciente*.

Fotógrafo: Tiago Neumann. Local: Parque Farroupilha – Brique da Redenção, Porto Alegre (RS) – Acervo do Manjerição.

Como nem tudo são flores na vida de um dramaturgo, depois de mostrar os meus dois maiores sucessos como dramaturgo do Grupo Manjerição, cito alguns trabalhos que tiveram suas carreiras interrompidas – aquilo que alguns chamariam de “fracassos”. Mas, não acredito que o sejam, pois no universo do teatro sempre é possível retomar algo e transformá-lo.

Escrevi duas trilogias que tiveram trajetórias conturbadas. Da primeira, a Trilogia das Águas, duas peças foram montadas: *O Monstro das Águas* (2002) e *O Encanto das Águas* (2004). A terceira peça, *A Canoa Virou*, nunca foi encenada. As peças possuíam temáticas relacionadas a questões ambientais, com ênfase nos recursos hídricos – como se pode perceber pelos títulos. *O Encanto das Águas* obteve um relativo sucesso e a carreira de três anos no repertório do grupo.

A mais recente foi a Trilogia Trágica, composta por *Medéia Eviscerada*, *Antígona Desterrada* e *Édipo Anacrônico*. Desta última, chegamos a iniciar o processo de montagem em 2013, mas o ator teve problemas familiares que o impediram de continuar.





Imagem 06. *Édipo Anacrônico*.

Fotógrafo: Márcio Silveira. Parque Alim Pedro/IAPI, Porto Alegre (RS) – Acervo do Manjerição.

Essa trilogia surgiu da proposta do grupo de montar três monólogos a partir de textos teatrais gregos. Contextualizados em temas atuais, os textos tinham por impulso produzir repulsa nos transeuntes ao trazer à cena a materialidade da carne, dos ossos, do sangue e das vísceras de animais, seus intestinos e secreções. As encenações deveriam ocorrer em deslocamentos com três paradas. O processo foi tão pesado que, aos poucos, fomos desistindo.



Imagem 07. *João Pé-de-Chinelo*.

Fotógrafo: Junio Santos. Local: Quadra de Esportes da Cidade de Caicó (RN) – Acervo do Manjerição.



Somente o trabalho solo em que me coube atuar e não se relacionava com textos gregos foi encenado: *João Pé-de-Chinelo* (2012). Mas, essa dramaturgia não é de minha autoria, e sim de Anelise Camargo Garcia – como já foi dito, ex-integrante e cofundadora do grupo Manjerição.

A situação do dramaturgo inclui viver no limiar da solidão. O ato de escrever necessita daquele momento solitário para refletir, definir e (talvez) finalizar um texto dramático. Dada a celeuma dos ensaios (quando o dramaturgo deles participa, como é o meu caso) e das reuniões com diretores e produtores, o tempo para dialogar e discutir sobre sua arte com outros dramaturgos se torna muitas vezes escasso, já que no Brasil os encontros sobre dramaturgia são poucos. Logo, sobre minha formação como dramaturgo não poderia deixar de mencionar a participação no Seminário Dramaturgia Gaúcha Contemporânea que ocorreu no ano de 2007, no Teatro de Arena em Porto Alegre, a sua única edição até hoje.

Naquele período, eu completava dez anos de trabalho como dramaturgo profissional e, a pleno vapor na escrita, conquistara certo prestígio. Quando o dramaturgo gaúcho Paulo Ricardo Berton⁸ me convidou para o seminário que integrou as comemorações dos 40 anos do Teatro de Arena na capital gaúcha, há poucos anos havia falecido a dramaturga Vera Karam⁹ (1959-2003). Alguns escritores ainda estavam abalados com sua precoce partida; no meu caso particular, Karam foi uma de minhas professoras de escrita teatral. Percebendo que naquele momento precisávamos de novos estímulos na dramaturgia gaúcha, de pronto aceitei o convite. Parte do texto do programa do seminário dizia:

⁸ Professor do Curso de Bacharelado em Artes Cênicas da UFSC e do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC.

⁹ Vera Karam foi escritora, tradutora, exímia dramaturga gaúcha. Sobre ela, o professor da UFRGS Airton Tomazzoni (2013) escreve no prefácio da edição de *Vera Karam - obra reunida*: “Este conjunto de textos permite observar que a obra de Vera tem como matéria-prima enredos e tramas recheadas de improbabilidades que se desenham, revelando uma inteligente e refinada capacidade de expor os absurdos da vida sem precisar se afastar do cotidiano, do rotineiro, da prosaica realidade nossa de cada dia. Aliás, seus textos flertam com o absurdo continuamente, o que poderia filiá-la à tradição de dramaturgos como Eugène Ionesco, Edward Albee e Harold Pinter.” (2013, p. 10).



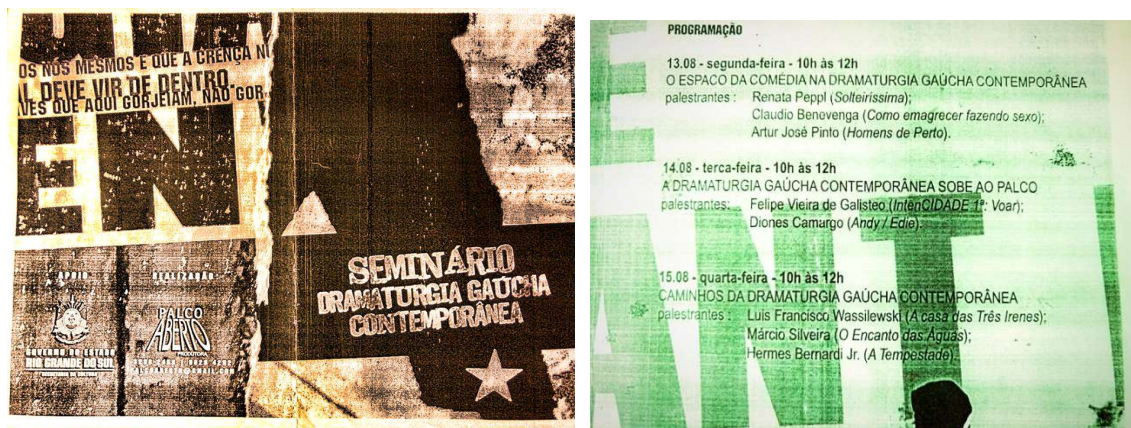


Imagem 08 e 09. Parte do programa do Seminário Dramaturgia Gaúcha Contemporânea.

Acervo pessoal.

Enquanto figuras solitárias vinham se destacando através de suas obras – nomes consagrados como Ivo Bender, Carlos Carvalho, Vera Karam e Júlio Conte –, atualmente temos um grupo emergente de dramaturgos que exploram os mais variados gêneros, da comédia ao teatro de protesto, do drama psicológico ao experimentalismo. Serão três dias de debates entre os autores e o público, numa análise da situação e dos caminhos da dramaturgia gaúcha contemporânea.

(Programa do Seminário Dramaturgia Gaúcha Contemporânea, 2007).

O seminário gerou frutos: fui convidado por um dos participantes, o escritor, ilustrador e dramaturgo Hermes Bernardi Júnior (1965-2015), a ministrar uma oficina de dramaturgia no Projeto Descentralização da Cultura de Porto Alegre. As aulas aconteceram dentro da Biblioteca Pública Municipal Josué Guimarães.

Para finalizar este artigo, gostaria de dizer que meus textos para teatro, como se pode notar aqui, se orientam para a comédia e podem ser classificados como comédia trágica, comédia farsesca, comédia popular, *Commedia dell'Arte*, comédia de costume ou comédia crônica. Nesta jornada dramatúrgica que segue, procuro também escrever dramaturgias nas linhas do teatro do absurdo, existencialismo, político panfletário, entre outros, mas, confesso que assistir as comédias encenadas e o público se deleitando, sempre me produziram maiores alegrias, prazeres e esperanças de que outro mundo é possível, nesses tempos sombrios que vivemos.

Certa vez assisti a um documentário sobre a vida do escritor Mark Twain (1835-1910) em que um jornalista solicitou ao autor de *As Aventuras de Tom Sawyer* (1876) que comparasse sua obra com outros autores de maior prestígio no século XIX. Twain citou dois ou três



nomes célebres de escritores estadunidenses dos quais não me recordo, pois nunca havia ouvido falar neles e não haviam sido traduzidos ao português, no Brasil. O escritor comparou a obra de tais autores ao vinho ou ao *whisky*, e declarou que sua obra era como água, perto daquelas. Finalizou dizendo que água todos bebem, mas vinho e *whisky*, nem todos. O que Twain tentava mostrar é que suas obras foram compreendidas e obtiveram sucesso junto a todas as idades e faixas sociais. O fato de não ser tão célebre ou valioso como os outros não o incomodava.

Humildemente, penso algo parecido sobre minhas comédias: elas serem encenadas nas ruas, praças, parques, servidões, becos, ladeiras, clareiras, piçarras e rios para um público muito diverso e nos mais variados espaços públicos são, para mim, uma grande conquista nesta vida.

Tracei, por ora, um panorama destacando momentos da minha formação dramatúrgica na prática de dois grupos de teatro de rua. Espero ter sido possível perceber, ao longo deste texto, não só o quanto esse período inicial foi importante para que minha obra fosse encenada por alguns grupos de teatro de rua do Brasil, mas também um maior conhecimento do processo histórico desses grupos que integrei e um pouco dos seus trabalhos desenvolvidos. Por manter também meu trabalho continuado como dramaturgo, passei a ser convidado para escrever textos teatrais para outros grupos do país e, até os dias de hoje, alguns mantêm montagens em seus repertórios, como os grupos: Quem Tem Boca é Pra Gritar (PB), RuaLuart (RN), Amarte (MS), TIA - Teatro Ideia e Ação (RS) e UEBA Produtos Notáveis (RS)¹⁰.

¹⁰ Esses contatos com outros artistas, grupos e companhias se deram principalmente por meio de participações permanentes e continuadas em encontros de movimentos organizados pelo país. Deles, destacarei dois na segunda parte a ser publicada em artigo futuramente: o Movimento Popular Escambo Livre de Rua (1991) e a RBTR – Rede Brasileira de Teatro de Rua (2007).



Referências

- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Tradução do alemão: Irene Aron; Tradução do francês: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- Cadernos de Teatro** nº 113. Rio de Janeiro: O Tablado. Abril, Maio e Junho 1987.
- PALLOTTINI, Renata. **Introdução à dramaturgia**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de Jacó Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PEIXOTO, Fernando. **O teatro de Osvaldo Dragún**. São Paulo: Hucitec, 1993.
- RIBEIRO, José Hamilton. **Os Tropeiros: diário de marcha**. São Paulo: Globo, 2006.
- SANTOS, Márcio Silveira. **Longa jornada de teatro de rua Brasil afora**. Porto Alegre: Ueba Editora, 2016.
- TOMAZZONI, Airton. (Prefácio) **A implacável Vera K. ou a vida sem bula, sem receita**. In: Instituto Estadual do Livro (Org.). Vera Karam: obra reunida. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro/CORAG, 2013, p. 09 – 16.
- URBINATTI, Tin. **Peões em Cena: Grupo de Teatro Forja**. São Paulo: Hucitec, 2011.

*Recebido em 05 de junho 2021
Aceito em 20 de setembro de 2021*



O CORPO EM JOGO NA RUA

Rafael de Barros¹

<https://orcid.org/0000-0002-3182-7516>

Eduardo Coutinho²

<https://orcid.org/0000-0002-6254-9475>

Resumo

O presente artigo busca relacionar a experiência de dois artistas, em tempos distintos, que tiveram na rua o espaço fundamental para a investigação criativa. O primeiro sendo Mímico e o segundo como Palhaço de Rua, percebem que o jogo da rua foi fundamental para o desenvolvimento da linguagem que trabalham durante toda a sua trajetória profissional e artística. Assim sendo, o artigo, busca suscitar reflexões, relações e questionamentos possíveis acerca da rua e o seu lugar nos estudos das Artes Cênicas.

Palavras-chave: Palhaço de Rua. Mímica. Teatro de Rua

THE BODY AT PLAY ON THE STREET

Abstract

This study sought to connect the experience of two artists, in different times, who found the street as a fundamental space for creative investigation. A mimic and a street clown realize that street play was fundamental for the development of the language they have worked throughout their professional and artistic paths. Therefore, this paper arouses possible reflections, relationships, and questions about the street and its role in performing arts studies.

Keywords: Street Clown. Pantomime. Street Play. Street theatre.

¹ **Rafael de Barros** é Mestrando em Artes Cênicas pela ECA/USP, onde desenvolve pesquisa sobre o Palhaço de Rua Latino-Americano. Integrante do Grupo de Pesquisa CEPECA - Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator da ECA/USP. Fundador do Grupo Exército Contra Nada (2011). E-mail: rafael.debarros@usp.br.

² **Eduardo Tessari Coutinho** é Professor Doutor no Departamento de Artes Cênicas, da (ECA), da Universidade de São Paulo (USP). Fez Pós-Doutorado na Escola Superior de Teatro e Cinema - IPL, Lisboa. Atualmente é coordenador do grupo de pesquisa CEPECA - Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator, do PPGAC da ECA-USP. E-mail: edu.mimo@usp.br.



Nesse artigo buscaremos uma aproximação entre a linguagem do Palhaço de Rua e do Mimo. Essa aproximação é algo mais visto nos escritos sobre as artes cênicas de rua, do que de suas formas de atuar. Sabemos das suas especificidades e diferenças, porém o presente artigo visa relacionar e aproximar essas duas possibilidades de fazeres artísticos, para conseguirmos discutir um espaço de grande potência que pode ser utilizado em ambos os casos. Abaixo, um pequeno trecho que relatava sobre os Mimos que habitavam os espaços públicos da Grécia há muitos séculos. Notamos a proximidade com o espetáculo circense, com o teatro de rua, com o mimo e o Palhaço de Rua. Poderíamos estender a lista também para os Saltimbancos e Mambembes, em comum, todas essas formas têm a rua como seu espaço criativo fundamental.

Desde tempos imemoriais, bandos de saltimbancos vagavam pelas terras da Grécia e do Oriente. Dançarinos, acrobatas e malabaristas, flautistas e contadores de histórias apresentavam-se em mercados e cortes, diante de camponeses e príncipes, entre acampamentos de guerra e mesas de banquete. [...] Numerosas pinturas em vasos áticos mostram uma variedade de acrobatas, comediantes, equilibristas; garotas fazendo malabarismos com pratos e taças, dançarinas com instrumentos musicais. A arte dessas jovens era obviamente muitíssimo popular entre os gregos. (BERTHOLD, 2006, p.136)

Dito isso, iniciaremos com uma possibilidade de experimentação dessas duas linguagens no espaço público, onde não existe a necessidade de ter um espetáculo completo, ou mesmo uma cena. Um momento em que é possível construir-se na própria rua, se colocando em relação com o espaço aberto e com o público que se encontra ali.

Saída de Rua

A “Saída de Rua” é um termo utilizado quando um palhaço, um mímico ou outro artista de rua, faz interações em algum espaço público. Geralmente, em locais que tenham pessoas em circulação ou possibilidade de interação de alguma natureza. Esse experimento não carrega a necessidade de juntar um público, de apresentar uma cena. Além de um local de encontro com o público, também percebe a rua como um local de possível sustento econômico. Luís Otávio Burnier³ que sistematizou alguns pontos sobre a Saída de Rua,

³ Luís Otávio Burnier (1957-1995) ator e diretor. Formou-se em estudos teatrais na Université de la Sorbonne Nouvelle [...] Foi docente de departamento e coordenador de graduação do Departamento de Artes Cênicas e, ainda, pesquisador, coordenador-geral e criador do LUME Teatro – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais, na Universidade Estadual de Campinas. Autor da obra *A arte de ator: da técnica a representação*. Além de



colocou essa experiência no espaço público como uma das partes integrantes para a formação do palhaço.

Uma saída de clown⁴ é uma intervenção do clown em espaços diversos: ruas, praças, feiras, restaurantes, terminais de ônibus, supermercados, festas... Uma saída de clown é, na maior parte das vezes, improvisada, mas também pode ter números previamente preparados. Em geral uma saída é realizada em duplas (um augusto e um branco) e trabalha, sobretudo, a relação com os transeuntes (o público), com o ambiente e os diversos estímulos desse ambiente e com o parceiro. (BURNIER, 2009, p.231)

Na maioria das vezes que fiz uma Saída de Rua, sozinho, por vezes, eu Rafael, saía com um objeto de casa, assim teria algumas ações para fazer na feira-livre, onde brincava e treinava o palhaço aos domingos de manhã. Como o exemplo de uma vassoura; varrer o chão ou mesmo “transformar” a vassoura em outros objetos como um microfone, uma bandeira, um estandarte, uma guitarra, um obstáculo para ser pulado. Portanto, o objeto auxiliava para criar alguns jogos cênicos. Além disso, conseguia me retroalimentar desse jogo. E seguia alguns princípios apresentados na oficina, que Burnier cita também em seu livro *A Arte de Ator*, como algumas instruções para fazer essa Saída de Rua:

Explorar o espaço físico e os objetos na rua
Relação com as pessoas – determinar situações: fazer compras na feira, passear na praça, andar de ônibus etc.;
Dar objetivos diferentes para cada clown (de acordo com ou contrariando a sua personalidade.) (BURNIER, 2009, p.215)

Nesse momento retomo o ano de 2010, quando estava no terceiro ano de Artes Cênicas, na Universidade Estadual de Londrina, e pesquisava o Palhaço de Rua aos finais de semana, nos espaços públicos da cidade. Foi quando estabeleci um compromisso comigo mesmo: aos domingos ir à feira de Londrina, de palhaço. Dessa forma notei que ao chegar na praça precisaria entender o ambiente, as pessoas que circulam, e sobretudo, a forma como eu poderia apresentar a minha intervenção artística ali. Assim como Eugenio Barba, que disserta sobre o sentimento de estrangeira para uma das atrizes que irá embarcar em uma experiência numa cidade chamada Sarule:

traduzir para o português as obras *Além das ilhas flutuantes*, de E. Barba, e *A Arte Secreta do Ator*, de Nicola Savarese e E. Barba.

⁴ A *saída de clown*, dentro da citação, pode ser considerada como o mesmo conceito a que me refiro como *Saída de Rua*. O termo clown, oriundo da língua inglesa, se traduz por palhaço.



Chegando, encontrará uma realidade que não lhe espera e não lhe faz sentir-se necessária. Aqui, não é a ação do ator que é necessária, mas a ação do homem. É o momento da solidão – não pode conquistar, perturbar: é estrangeira e se sentirá estrangeira. Deve novamente encontrar o motivo de sua presença nos olhos, nos gestos, nas reações dos demais. Como fazer chegar sua necessidade à necessidade dos demais se não são as do planeta Teatro? No fundo, você sabe: só destruindo-se, queimando-se, quebrando-se com uma violência que aqui cada homem padece. Irá sozinha a Sarule, com seu figurino, sua máscara e seu tambor; não para conquistá-los, mas para ser tomada, converter-se na imagem, em sua memória, do homem que se fez ator para buscar-se a si mesmo ao se confrontar com os demais. (BARBA, 1991, p.108)

Ou seja, para além das cenas pré-concebidas, era a própria resposta do contato do Palhaço de Rua, com o público, que geraria a experiência que buscava no espaço externo. Não eram pessoas que saíram de suas casas para assistirem teatro, tampouco estavam ali na praça para isso. Vejo que o movimento sugerido por Barba, não é sobre fazer, mas antes disso, sobre abrir mão. Ao “destruir-se, queimar-se, quebrar-se”, o diálogo passa a ser a construção do artista na rua. Já não é o artista que busca conquistar o público, mas sim um movimento de conquista mútua, que também permita ser conquistado.

Vejo a Saída de Rua com dois grandes potenciais. O primeiro é o exercício da coragem de sair vestido de palhaço desde a própria casa. O segundo é notar o que a figura do palhaço gera nas pessoas, em um ambiente que a princípio é hostil. Ou seja, os dois pontos tratam sobre a escuta. Ir para o contexto da rua para saber qual a resposta do público para essa iniciativa artística - um Palhaço de Rua - reforçando assim a própria ação de colocar-se em jogo com esse espaço. Isso não quer dizer que é somente uma experimentação aleatória. Existe a figura que necessita ser explorada, o Palhaço, o gerador de risos e jogos cômicos. E, ao se colocar na rua, abre-se ao acaso para que o jogo aconteça. Convida assim tanto o acaso da vida quanto o outro jogador para participar dessa experimentação.

O contexto da rua coloca a pessoa artista em contato com outras reflexões quanto a modos de abordagem, pois ela está vulnerável, de certa forma, no ambiente público. O estudo minucioso de uma figura específica, com lógica psíquica de ação e comportamento corporal elaborado, articulado a uma estrutura cênica precisa ou imprecisa (espetáculo com direção e marcações de cenas definidas ou experimentos pautados em improvisações, sem estrutura marcada) é o que ampara a pessoa artista no contexto da rua. O ambiente e o acaso são a vida que já pulsa no lugar onde o teatro quer acontecer. Uma partitura de ações, por mais bem elaborada que seja, tem o desafio do encontro. (COSTA, 2020, p.46)

Nessa época de Saídas de Ruas, talvez eu não me atentasse tanto que o público era a minha resposta para a pergunta: esse palhaço que eu busco faz sentido? Ou melhor, eu gero graça? Ou mesmo risos? Era a vivência de uma percepção, onde o “componente decisivo do



teatro: seu indispensável parceiro criativo: o público.” (BERTHOLD, 2006, p.11) me mostrava que era mais sobre escutar, do que sobre fazer.

A viagem da escuta é, portanto, a experiência do risco, do perigo e travessia: não temos como antecipar os rumos da viagem que se abre quando o outro começa a se abrir. Poderíamos chamar de “desencontro” a nau que nos transporta nessa jornada rumo ao desconhecido, e de “cuidado” a força que nos encoraja a embarcar e a suportar as incertezas da viagem. (DUNKER, 2019, p.130)

Era sobre me colocar na rua e abrir um caminho para que a resposta viesse, e para que essa resposta me afetasse verdadeiramente. Essa resposta ia forjando o palhaço, na própria rua. Esse espaço de abrir-se para a resposta é já, como apontado acima por Dunker, uma “experiência do risco” – no sentido que existe essa imprevisibilidade do que a outra pessoa poderá escolher em seu repertório, mais ainda, o que um palhaço na rua gera como resposta imediata nessa pessoa. Existem pessoas que têm medo de palhaço, outras pessoas não veem com bons olhos uma intervenção artística na rua, outras pessoas se afastam por medo da violência; ainda assim, também existem as respostas de pessoas que autorizam uma aproximação, brincam, estimulam, demonstram felicidade e oferecem energia para que a intervenção artística siga em frente com mais força. Enfim, são incontáveis possibilidades. Porém, qualquer que seja a resposta, só será demonstrada a reação no exato momento que ela, a resposta, vier. Então, essa resposta precisa ser levada em consideração, e a escuta precisa ser praticada a cada novo encontro. Dessa maneira, o professor Paulo Freire, patrono da educação brasileira e autor da *Pedagogia do Oprimido*, entre outras obras, traz reflexões sobre uma educação libertária, onde o papel de um professor autoritário, pode nos servir como um paralelo de um artista que se coloque “acima” do seu público. A partir disso, nota-se uma potente contribuição reflexiva sobre o estar-atoar no contexto da rua - já que nos faz refletir sobre a posição de igualdade, que é de grande valia para um artista que pretende explorar o espaço público com a intenção de potencializar suas liberdades.

Não é falando aos outros, de cima para baixo, sobretudo, como se fôssemos os portadores da verdade a ser transmitida aos demais, que aprendemos a escutar, mas é escutando que aprendemos a falar com eles. Somente quem escuta pacientemente e criticamente o outro, fala com ele, mesmo que, em certas condições, precise falar a ele. O que jamais faz quem aprende a escutar para poder falar com é falar impositivamente. (FREIRE, 2020, p.111)

Aqui expando ligeiramente a expressão de “imposição” da presença. Por vezes presenciei artistas que impõem sua presença, o que pode ser efetivo em alguma medida, mas vale lembrar que o espaço público prevê uma liberdade que também estamos desfrutando, e



limitar a liberdade da pessoa de não querer participar, ou brincar, com o palhaço que está na rua, é também questionar a nossa própria liberdade de estar ali.

Falo sobre essa permissão que as pessoas vão dando para que o jogo aconteça, para que a brincadeira possa acontecer, e deixo um importante relato sobre isso. Eu nunca fui expulso desses lugares, por exemplo. Nem pelos feirantes, nem pelas pessoas, talvez por entender que eu não estava ali para interferir, ou para tomar conta da feira. Estava ali forjando o meu Palhaço de Rua. E também habitava as feiras, que são locais que aglutinam as nossas necessidades por comida, junto com as nossas necessidades de construções de subjetividades coletivas, através da arte, há muitos séculos.

A experiência da abertura como experiência fundante do ser inacabado que terminou por se saber inacabado. Seria impossível saber-se inacabado e não se abrir ao mundo e aos outros à procura de explicação, de respostas a múltiplas perguntas. O fechamento ao mundo e aos outros se torna transgressão ao impulso natural da incompletude. O sujeito que se abre ao mundo e aos outros inaugura com seu gesto a relação dialógica em que se confirma como inquietação e curiosidade, como inconclusão em permanente movimento na história. (FREIRE, 2020, p. 133)

Nota-se que falamos aqui do desenvolvimento de um Palhaço de Rua, que se apresenta, a princípio, com um espetáculo solo em que a própria estrutura dramatúrgica do espetáculo possibilita o artista de rua a exercer funções que em uma sala fechada seria delegada para outras pessoas, como por exemplo: organizar o público para a apresentação, apresentar o espetáculo que irá acontecer, e passar o chapéu, que substitui a cobrança de ingresso em uma bilheteria. Todas essas funções são exercidas pelo próprio Palhaço de Rua. “Tudo isso que fizemos até agora, nos teatros, é feito por outras pessoas. “[...] Nós temos que fazer porque acabamos de inventar o espaço em que vamos trabalhar.” (CHACOVACHI, 2019, p.99). Além disso, tem-se no próprio espaço público o eixo fundamental para o processo criativo.

Se você pode sair da tua casa sozinho (ser palhaço é algo que se faz por conta própria), chegar a uma praça, ou farmácia (para entregar filipetas), ou a uma festinha infantil ou à porta de um evento e chamar a atenção das pessoas, criar um ou mais momentos de risada, entreter, divertir e assombrar, ainda que seja a partir da intenção ou da inconsciência; e depois passar o chapéu, ou ter vendido muitas bexigas, ou que o cara da farmácia ou do evento ou da festinha infantil tenha te pagado, juntar tuas coisas e voltar vivo para sua casa, então, ninguém, mas ninguém poderá dizer que você não é um palhaço. E nesses espaços, as próprias pessoas te chamarão PALHAÇO e ninguém irá se referir a você como personagem ou clown. Depois você será bom, ruim, famoso, regular, exitoso, desprezado ou ignorado, mas será um PALHAÇO com algum desses adjetivos. (CHACOVACHI, 2019, p.39)



Meu início de carreira – eu, Eduardo - se deu na época da ditadura civil-militar⁵. Era estudante de engenharia da USP de São Carlos (EESC-USP). Apesar de conhecer a Mímica desde os 12 anos, por conta de um monitor em um Acantonamento (Acampamento dos Pumas se chamava), fiz meu primeiro curso nas férias entre o primeiro e segundo ano da faculdade. Quando voltei dessas férias, fazia intervenções no Centro Acadêmico, nas praças, nas passeatas, nas aglomerações de protesto (saudades!) e até no palco nos shows que promovíamos.

O termo Saída de Rua conheci na relação de orientação com a pesquisa do Rafael. Eu tive esta experiência de uma maneira muito distinta da dele, já que a maioria das minhas Saídas se dava junto com o coletivo de estudantes. Estas experiências tiveram dois aprendizados políticos importantes para mim. O primeiro, ser parte do movimento de protesto, ser mais um corpo, uma voz, uma presença na manifestação. O segundo, como diz Jacques Lecoq, "A criança toma conhecimento do mundo que o envolve mimando-o, ela imita aquilo que ela vê e aquilo que ela entende." (LECOQ, s.d., p.16) Eu aprendia a ser um ser político para além da minha participação como manifestante. Eu mimava as pessoas, os fatos, os acontecimentos, as emoções dos manifestantes e também das pessoas que reagiam às nossas ações.

Uma das versões históricas mistura o que hoje chamamos de arte da mímica e do *Clown* inglês. No início do século XIX dois artistas importantes na Europa eram Jean Gaspard Deburau e Joseph Grimaldi. O primeiro foi o criador da personagem *Pierrot*, considerada uma síntese da *Commedia dell'arte*. *Pierrot* deu vida à pantomima muda, chamada pantomima saltante ou dançante, onde os dotes acrobáticos dos atores contribuíam para constituir grande parte do tecido narrativo. A pantomima de Deburau, conhecida como “pantomima branca”, era um tipo de pantomima descritiva: o objeto, antes de ser utilizado, é desenhado no ar pelo mimo com as mãos. Por volta de 1816 a pantomima de Deburau chegou à sua forma definitiva: “uma pantomima arlequinada, composição bizarra, meio trágica, meio

⁵ A Ditadura Civil-Militar brasileira (1964-1989) teve início com o golpe de Estado de 31 de março de 1964, [...] No período em que vigorou o regime ditatorial no Brasil, autodeterminado “Revolução de 64”, foram indicados indiretamente seis presidentes, [...] Ao longo desse período, foi montado um extenso aparato repressivo de Terrorismo de Estado, pautado em violações aos direitos humanos, tais como torturas, sequestros, censura e perseguição política. Acesso no dia 14/09/2021 no link http://www.usp.br/memoriaeresistencia/?attachment_id=61.



comédia, que era em alguma parte *balletto* e *féerie* e em alguma outra era drama ora falado, ora cantado, ou até mimado, dançado ou declamado.” (ROSSENA, 1983, p.24)

Grimaldi se especializou na arte Mímica e alcançou um tal sucesso, a ponto de ser considerado o primeiro artista a difundir a figura do Clown. Como Deburau, é herdeiro de uma tradição familiar de teatro de feira. Seu pai era um mestre de dança italiano, Giuseppe Grimaldi, que teve notável importância para a cena anglo-saxônica: “foi ele, de fato, que revelou aos ingleses a *Commedia Dell’Art* e a Pantomima italiana.” (FABBRI e SALLÉE, 1984, p.61) Assim a pantomima conhece na Inglaterra uma particular evolução, da qual restam ainda hoje vestígios tangíveis na *Christmas Pantomima*, tão frequente no Reino Unido durante o período natalino. “Na Pantomima inglesa é que se definiu o personagem Clown – ou, graças a Joseph Grimaldi, ao *Joey*, sobrenome que designa o clown augusto inglês – na forma que, por mais de um século, deveria reinar sobre os picadeiros londrinos” (FABBRI e SALLÉE, 1984, p.61)

Portanto, tanto a Mímica/Pantomima quanto a Palhaçaria são artes de rua. E como se sabe, o silêncio era apenas uma possibilidade de ambas as linguagens. A mímica se torna uma arte de palco italiano no século XX, assim como o *Clown*. Mesmo assim, a rua continua com a presença de artistas dessas linguagens.

Nesses quase 40 anos, como mimo, fiz vários trabalhos de Saída de Rua. Alguns deles contratado pelo SESC (Serviço Social do Comércio), outros em editais que já existiram na cidade de São Paulo. O princípio do trabalho é improvisar a partir do jogo que aparece na relação com as pessoas e, eventualmente, com o espaço. O primeiro contato é sempre respeitoso e gentil, buscando uma empatia. O jogo só acontece se a outra pessoa topa de maneira voluntária. “Para que haja jogo é necessário que todos saibam que vão jogar, o que se vai jogar, e como.” (RODRIGUES, 1995, p.113) Busco o contato com quem a minha intuição diz que a pessoa está disposta a jogar. O que observo é que as demais pessoas observam a minha atitude e, se aprovarem, também se permitirão jogar. Também percebi que a gentileza, os gestos que trazem esta atitude, ajudam no contato, principalmente com as pessoas de mais idade, talvez por remeter a gestos menos usuais hoje em dia, como cumprimentar com uma reverência (tirar o chapéu ou abaixar ligeiramente a cabeça, ambas significando um respeito à pessoa).

A palavra risco se faz presente, como já mencionado. Já experienciei várias situações difíceis, mas também nunca fui expulso do local da intervenção. Desde pequenas



intervenções de crianças, que dominam a cena, até um bêbado que me abraçou de maneira a impossibilitar qualquer movimento meu. Mas sempre são acolhidos e incluídos no jogo, ou num novo jogo. Sem contar os momentos que simplesmente ninguém parava para jogar.

Esses princípios eu também levo para trabalhos em locais não convencionais, como em asilos. Quando participei do Festival Internacional de Unipersonales, em Lima – Peru (maio de 2010), tive a possibilidade de fazer uma intervenção em um asilo, lá chamado de *hospício*. Fui alertado, pela experiência do mimo local, de que os idosos e idosas se assustavam com a presença do mimo. Me preparei como sempre, com meu figurino – sapato social, calça de microfibra com prega, camisa social branca com botões coloridos, uma gravata borboleta colorida e um suspensório colorido de seda. A maquiagem era leve, que reforçava os meus traços. Não era a tradicional máscara branca. Por conta do evento, convidaram os familiares dos idosos e idosas. Ao chegar, parei na porta, não entrei e fiquei observando o que acontecia dentro, que era a cozinha, na qual havia várias pessoas arrumando as comidas do dia. Ali fiquei até que alguém da casa tomou a atitude de me convidar a entrar. Aí então entrei. Na rua também levo este princípio de “pedir licença” para dividir o espaço público com as demais pessoas, não me impondo enquanto “artista”.

Essa relação na rua exige o desenvolvimento de uma autopercepção e de como é a resposta das pessoas para a proposta artística apresentada. Então, quando o jogo proposto acontece, a sua continuidade é determinada pela resposta do público. A dinâmica da rua é determinada na relação com o público que a habita de diversas maneiras e com diversas visões de mundo diferentes. A partir disso é necessário que o Mimo ou o Palhaço de Rua tenham cuidado com a integridade física, que voltem vivos para suas casas. E sempre ter cuidado também com as outras pessoas, ou seja, não colocar alguém em risco real. Também é necessário lidar com a vergonha de ser visto fazendo algo que eventualmente não funcione artisticamente. É necessário arriscar-se, colocar-se em risco. Tudo isso estava sempre presente.

É possível que a própria pluralidade de estímulos que a rua propicia, gere uma vasta gama de atenções necessárias para o palhaço. Desenvolve-se um aprimoramento das competências para o jogo teatral na rua, pois “o contato mais constante com um espaço público, polifônico e heterogêneo exigia uma grande flexibilidade para lidar com o novo a cada momento.” (MOREIRA, 2014, p.154). Ou seja, a própria rua vai moldando ou até



mesmo forjando algumas respostas e atitudes em cena, como nos afirma o teatrólogo de teatro de rua Amir Haddad:

O espaço shakespeareano é uma arquitetura, a praça medieval ou teatro grego produziram uma forma de espetáculo, produziram também uma dramaturgia ligada a essa arquitetura. No momento que nós não trabalhamos no teatro, trabalhamos nas ruas, desenvolvendo ideias de sede pública, ou o lugar em que você possa vir trabalhar com regularidade, será que esse lugar não acaba determinando uma maneira de você criar a sua dramaturgia? Se você ficar muito tempo em uma praça, você acaba fazendo isso. Eu não tenho a menor intenção, por exemplo, de ficar muito tempo numa praça, a gente tem essa ideia de sede pública, mas não como prisão, como um espaço de livre manifestação, onde as coisas possam acontecer. (HADDAD, 2013, p.64)

Logo, notamos tanto que as figuras do Mimo e do Palhaço se misturam desde tempos imemoriais, como o espaço público é sua morada durante todo esse processo. Aqui colocamos a rua como um local possível de apresentações, mas também de experimentações. E talvez esse seja um dos intuitos desse artigo, incentivar que mais experimentos aconteçam pelos espaços públicos - porque o próprio espaço será mais um dos elementos que irá compor o desenvolvimento da cena.

Ao olharmos para o espaço público dessa forma, também tendemos a dissociá-lo de um lugar que seja somente transitório, para compreendê-lo como espaço propício para o desenvolvimento de linguagem. Portanto, apresentar-se na rua é um ato de subversão. Digo isso para reafirmar a importância da rua para a construção do que conhecemos hoje como as artes da cena.

A rua é mais do que um lugar. “Ir pra rua”, é uma expressão usada para designar alguém que se coloca em movimento. E sabe-se que um corpo em movimento, tende a permanecer em movimento. Colocar um trabalho artístico na rua é sinônimo de movimentá-lo: pegar suas cenas, improvisações, músicas, números, malabarismos, e colocá-los em dinâmicas além do seu próprio gosto, além das suas próprias vontades. A rua não é estática. Sabe-se também que a rua, vez ou outra, é tomada por movimentos conservadores que negam seu próprio movimento peculiar. Por isso (e por todos os outros absurdos que esses movimentos carregam) é tão destoante ver na rua um pedido de repressão conversadora, porque a rua inspira imprevisibilidade e, por consequência, vida. “É que a rua, é perigo de morte para essas personagens que querem abolir o imprevisível das aventuras do desejo e seu caráter de artifício.” (ROLNIK, 2016, p. 128) Assim sendo, a rua carrega algo em comum com a arte



do teatro e também do circo: sua imprevisibilidade. Toda nova apresentação é uma nova possibilidade de acontecimento.

Todo palhaço ou clown tem que ter sua experiência de rua, encher de barro seus sapatos, estourar a garganta, sentir-se sem limites, trocar medo por adrenalina e transformar risos em orgulho e moedas. Depois a rua irá se transformar em muitos lugares e isso te permitirá transitar entre eles com a segurança de quem dormiu feliz em uma cama de pedras (CHACOVACHI, 2019, p.26).

O contato com o público espontâneo da rua traz diversos estímulos para que inúmeras experiências aconteçam. “Este aspecto que nasce entre às inovações resgatadas da tradição teatral popular aproxima-se de diversas poéticas cênicas contemporâneas ao propor que todos os envolvidos participem ativamente da criação da encenação”. (GOMES, 2017, p. 54) Dessa forma, a apresentação artística é aberta ao público sem necessariamente ter alguma parte definida, o que distancia essa experiência do “ensaio aberto”. Aqui abre-se o processo de construção, tanto do artista na cena, da cena e até mesmo do próprio artista que se coloca em situações inusitadas e inesperadas.

No início dos anos setenta, começamos a fazer experiências fora dos edifícios considerados como "teatros". Nos primeiros três anos fizemos centenas de apresentações nas ruas, em cafés, em hospitais, nas antigas ruínas de Persépolis, em aldeias africanas, em garagens norte-americanas, em barracões, entre os bancos de concreto de parques municipais. Aprendemos muito, mas a experiência mais importante para os atores foi a de representar para um público que eles podiam ver, ao contrário da plateia invisível a que estavam acostumados (BROOK, 2000, p.05).

A importância da experiência no ato de ir para a rua, e aqui entendemos a rua como diversos outros locais “abertos”. Ousamos dizer que essas experimentações na rua possuem uma liberdade artística e ainda revelam, ao artista da cena, a resposta do público ao ver uma manifestação artística tão imprevisível. Existe a possibilidade de se imaginar o que será feito, e até vislumbrar qual será a resposta do público, porém essa resposta só virá no momento preciso em que a “pergunta” é feita. Encontrar as pessoas na rua traz uma dinâmica da própria vida. “A plateia é o fator que torna o evento vivo.” (BROOK, 2000, p.39).

Então é possível acreditar que o encontro do Rafael com a rua, naquela altura, era para que o palhaço vivesse, ou para que nascesse. Afinal, o Palhaço de Rua tem que nascer na própria rua. Talvez não seja um nascimento, mas um descobrir-se, um forjar-se. Talvez um anunciante de porta de loja descubra-se palhaço quando brinca com os clientes que tenta atrair para dentro da loja. Essa função também flerta com a história do circo, que fazia desfiles nas cidades, flerta com os artistas das feiras, que tentavam atrair o público para suas



barracas, flerta com a arte vista como um ofício. Assim como a participação do Eduardo nas manifestações na ditadura militar forjou o que ele é como artista, tecnicamente, filosoficamente e politicamente. Corroboram com essa reflexão TURLE & TRINDADE, quando dizem que:

Diferentemente da concepção individualizada do ator virtuoso que detém o domínio técnico da representação cênica, as práticas teatrais do teatro de rua encontram-se profundamente ancoradas na noção de subjetividade, tal como proposta pelo filósofo francês [Michel Foucault]. A horizontalidade das relações interpessoais, decorrente do treinamento realizado diretamente na rua e aberto a todo tipo de intervenção, tem uma consequência essencial do ponto de vista da produção coletiva de subjetividade: o exercício constante com um público participativo, porém transitório, torna-se, por assim dizer, parte natural das atividades cênicas, levando os integrantes das oficinas a compartilharem permanentemente suas experiências artísticas e reflexões com um outro totalmente exterior ao grupo de trabalho e, na maior parte das vezes, desconhecedor dos códigos representacionais. (TURLE & TRINDADE, 2016, p. 113)

A importância desse trecho é para que o estigma de “errante” saia dos Palhaços de Rua, dos Mimos e dos demais artistas que ocupam o espaço público. Para que não se pressuponha que esses artistas tenham uma meta obrigatória para depois da rua, que ela seria apenas uma “passagem”. Ou mesmo que exista algum “sentido” que precise ser alcançado. Estar na rua, por enquanto, até encontrar um teatro ou um circo? Como se a rua fosse um degrau para um dia habitar algum lugar que seja um prédio, uma lona, um teatro, uma sala. O Palhaço de Rua, ou o Mimo, não está procurando um lugar, ele está em seu lugar, na rua. “Os trajetos nômades seguem ‘pistas e percursos’ diferentes dos sedentários, e a construção de sua memória e da sua forma de viver no mundo é diferente. Este é o seu modo de ter casa, de realizar o seu trabalho e de construir a sua família.” (SILVA, 1996, p.44) Nota-se que o termo “errante” indica que o artista de rua está procurando um prédio para que a sua expressão artística tenha uma casa, assim como o “nômade” indica que o circense está procurando uma casa para morar. Os dois conceitos não contemplam a ideia de que, tanto a rua, como a lona circense, são, em si, moradas.



Alguns pontos precisam ser discutidos acerca da conceituação de nomadismo, particularmente no que se refere ao nomadismo circense. O primeiro diz respeito à identidade entre os termos “nômade” e “errantes”. Os nômade não podem ser considerados como “errantes” – que vagueiam – ou como “andarilhos” – que não tem objetivo no seu deslocamento. O segundo trata da forma como grupos nômade definem seu espaço ou seus trajetos. Nenhum grupo nômade, sejam circenses, ciganos, árabes do deserto ou outros, distribui homens e animais em um “espaço aberto definido”. Os trajetos nômade seguem “pistas e percursos” diferentes dos sedentários, e a construção de sua memória e da sua forma de viver no mundo é diferente. Mesmo que o nômade tenha como característica essencial o deslocamento contínuo, e mesmo que se distribua de forma heterogênea em espaços livres e não circunscritos, observa-se que para eles há referências fixas que, inclusive, garantem essa mobilidade e o seu modo de viver. (SILVA, 1996, p.43)

Se analisarmos os escritos sobre a história do Circo, teremos alguns indícios de um espetáculo que acontecia na Roma Antiga, por volta de 52 a.C., e que depois vai ser citado novamente em 1768, na Inglaterra.

Alguns autores dizem que os artistas mambembes, saltimbancos “erraram” pela Europa. Aqui vale ressaltar outras possibilidades semânticas para a palavra “errante”. Uma delas é quando existe uma possibilidade de acerto que não é efetivada. Por exemplo, errar uma flecha no alvo. A outra possibilidade diz mais sobre uma sequência de tentativas do que sobre uma falta de êxito. Ou seja, quando alguns autores citam que os artistas erraram pela Europa, podem estar se referindo ao sentido de que eles viajavam se apresentando, que seguiam “buscando” locais de apresentações, assim sendo, os autores referem-se ao caminho que percorriam. A natureza nômade dessa arte, contrária ao sedentarismo, fica evidente.

Por fim, buscamos com essa escrita, gerar uma reflexão para propor uma mudança do ponto de vista de alguns relatos e considerações acerca dessas duas figuras citadas anteriormente. Elas habitam como objetivo e fim a rua e, ainda, desenvolvem linguagens artísticas cênicas especificamente da rua, que é retroalimentada pelo próprio espaço público.



Referências

- BARBA, Eugenio. **Além das ilhas flutuantes**. Trad. Luís Otávio Burnier. Campinas: Hucitec, 1991.
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. (trad.) Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg. Sérgio Coelho, Clóvis Garcia, São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BROOK, Peter. **A Porta Aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro**. Tradução Antonio Mercado – 2ªed. – Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2000.
- BURNIER, Luís Otávio. **A arte do ator: da técnica à representação**. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 2009.
- CHACOVACHI, Palhaço. **Manual e Guia do Palhaço de Rua**. 3ª edição. La Plata: Yanantuoni, Javier Miguel, 2019.
- COSTA, Rogério Francisco. **Sobre a pesquisa do grupo e a criação do primeiro espetáculo**. Núcleo Âs de Paus. Nós Outros. Caminhos Individuais de uma trama coletiva. Londrina: Grafatório, 2020.
- DUNKER, Cristian. **O Palhaço e o Psicanalista: como escutar os outros pode transformar vidas**. Cristian Dunker / Claudio Tebas – São Paulo . Planeta do Brasil, 2019.
- FABBRI, Jacques Fabbri e SALLÉE, André – **Arte del Clown**. Roma: Gremese Editore, 1984.
- FREIRE, Paulo. 1921-1997. **Pedagogia do Oprimido** – 66 ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Paz e Terra, 2018.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa**. 66 ed. Rio de Janeiro / São Paulo. Editora Paz e Terra . 2020.
- GOMES, Adriane Maciel. **Giorgio Strehler: Apropriação e Ressignificação de Elementos da Tradição Teatral na Formação do Encenador**. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, SP: [s.n.], 2017.
- HADDAD, Amir. **Arte Pública – transcrição de palestra. II Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua**. Caderno 2. São Paulo. 2013.
- LECOQ, Jacques – **Le Théâtre Du Geste. Mime et Acteurs**. Paris: Bordas, s.d.
- MOREIRA, Jussara Trindade. **A Contemporaneidade do Teatro de Rua: Potências Musicais da Cena no Espaço Urbano**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 2014.



- ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. 2a edição. Porto Alegre: Sulina; Editora UFGRS, 2016.
- RODRIGUES, Rosane A. **Jogo em Espaço Aberto**. In: MOTA, Julia (org.) O Jogo no Psicodrama. São Paulo, Ed. Ágora, 1995.
- ROSSENA, Rossana – **A Scuola di Mimo**. Milano, Editiemme, 1983.
- SILVA, Erminia. **O circo: sua arte e seus saberes : o circo no Brasil no final do século XIX a meados do XX**. Dissertação de Mestrado . UNICAMP Instituto de Filosofia e Ciências Humanas . Campinas . SP . 1996.
- TURLE, Licko & TRINDADE, Jussara. **Teatro(s) de Rua do Brasil – a luta pelo espaço público**. Licko Turle, Jussara Trindade – 1ª ed. São Paulo. Perspectiva, 2016.

*Recebido em 05 de junho 2021
Aceito em 10 de setembro de 2021*



PALHAÇAS COM A PALAVRA: Reflexões sobre dramaturgia e teatro popular a partir da peça *A Luta*, do grupo Madeirite Rosa

Fernanda Donnabella Orrico¹

<https://orcid.org/0000-0002-5693-6583>

Liz Nátali Sória²

<https://orcid.org/0000-0002-2760-9743>

Rafaela Lima Carneiro³

<https://orcid.org/0000-0002-4542-4937>

Cristiane Lima Pereira⁴

<https://orcid.org/0000-0002-1878-5681>

Resumo

Este artigo tem como tema a dramaturgia no teatro popular brasileiro, mais especificamente, métodos coletivos de criação nesse campo. Pretendemos, através do registro e exame do processo de criação do texto teatral *A Luta* (2015), contribuir para o acervo histórico no campo do teatro popular no Brasil, bem como para o enriquecimento de seu arcabouço teórico. Para tanto, temos como base as contribuições de Bakhtin (2010), Castro (2005), Bolognesi (2003), Trindade & Turle (2010) e Vieira (2006). Através de entrevistas com as autoras e de acesso às anotações pessoais do processo criativo das mesmas, apresentamos as origens do grupo *Madeirite Rosa* e sua proposta estética, as influências e referências na dramaturgia de *A Luta* e, de maneira cronológica, construímos uma narrativa do processo de criação da encenação e do texto da peça.

Palavras-chave: Teatro popular. Teatro de Rua. Dramaturgia. Criação Coletiva. Palhaçada feminina.

FEMALE CLOWNS TAKE THE FLOOR: Reflections on dramaturgy and popular theatre based on the play *A Luta*, staged by Madeirite Rosa group

Abstract

*The paper is focused on dramaturgy in Brazilian popular theater and, more specifically, on its collective methods of creation. We intend to contribute to the historical collection in the field of popular theater in Brazil, as well as to the enrichment of its theoretical framework, by recording and examining the creative process of the theatrical text *A Luta* (The Struggle) (2015), based on the contributions of Bakhtin (2010), Castro (2005), Bolognesi (2003), Trindade & Turle (2010) and Vieira (2006). We present the origins of the Madeirite Rosa group, its aesthetic proposal, the influences, and references in the dramaturgy of *A Luta* with interviews with the authors and personal notes of their creative process. We also build a narrative of the creative process that led to the script and the staging.*

Keywords: Popular theater. Street theater. Dramaturgy. Collective creation. Feminine clowning.

¹ **Fernanda Donnabella Orrico** é professora, artista teatral e pesquisadora. Bacharel em Artes Cênicas pela USP, licenciada em Educação Artística pelo CEUCLAR e doutoranda em Educação pela Unicamp, com pesquisa no campo do humor, educação e psicanálise. Pesquisadora associada no projeto Escola, comunicação e sobrevivência. Docente de teatro em curso profissionalizante. Cofundou e integra o grupo Madeirite Rosa. E-mail: fernanda.donnabella@yahoo.com.br.

² **Liz Nátali Sória** é atriz e professora de teatro. Licenciada em Artes Cênicas - Licenciatura pela ECA/USP. Possui mestrado em História pela FFLCH/USP. É eutonista em formação. Cofundou e integra o grupo Madeirite Rosa. E-mail: liznatali@gmail.com.

³ **Rafaela Lima Carneiro** é diretora teatral, atriz e professora de teatro. Licenciada em Língua Portuguesa pela Universidade Estácio de Sá. Cofundadora da Brava Companhia, onde esteve até 2017, atualmente integra o grupo Madeirite Rosa, o qual também cofundou, e trabalha em parceria com diversos grupos da cidade de São Paulo. E-mail para contato: ra_carneiro@yahoo.com.br.

⁴ **Cris Lima** é professora, atriz, figurinista, cenógrafa e aderecista. Possui formação em Licenciatura em Artes Visuais na FAMEC (2009), Teatro Profissionalizante pelo Instituto de Educação Costa Braga (2006). Cofundadora da Arco Escola-Cooperativa e do grupo Madeirite Rosa. E-mail: crislimazoom@gmail.com.



Introdução

Nosso propósito fundamental com a presente pesquisa é, através do fornecimento de subsídios para reflexões acerca de processos de criação dramática no teatro popular e no teatro de rua brasileiros, contribuir para o enriquecimento do arcabouço teórico nesse campo, bem como para o acervo de seus registros históricos.

O teatro popular propõe e desenvolve, no decurso de sua existência imemorial, métodos de criação coletiva de suas dramaturgias. Analisar a produção de uma obra teatral popular contemporânea nos dá dimensões de possibilidades e limites contidos em tais metodologias. Quais são os caminhos metodológicos possíveis para a criação de dramaturgias teatrais coletivas e como o teatro popular pode contribuir nos deixando amostras nesse sentido? Quais são as dificuldades e quais as potencialidades que se manifestam num processo com tal propósito?

Neste artigo, iremos expor a história do grupo teatral *Madeirite Rosa*, bem como os pressupostos de sua pesquisa estética. Isto posto, narraremos o processo de criação da peça *A Luta*, descrevendo os métodos adotados e as etapas de tal desenvolvimento criativo.

Por ora, cabe ressaltar que o grupo *Madeirite Rosa* é um coletivo de teatro popular e de rua sediado na cidade de São Paulo que se propõe a criar suas próprias dramaturgias. Fundamentado na linguagem da palhaçada, é formado por quatro mulheres artistas que são, além de atrizes-palhaças, as diretoras e dramaturgas de suas criações artísticas.

A peça *A Luta*⁵ mostra um ringue de boxe onde enfrentam-se duas oponentes: a bem-sucedida *Sra. S.A. Corporation* e a faxineira do ringue, *Maria da Luta*. A mediação do embate é realizada pela *Narradora* e por *Dra. Norma*, a árbitra. Entre palhaçadas e músicas, *Maria da Luta* busca criar estratégias para garantir sua sobrevivência e vê o ringue transformar-se em diferentes espaços do cotidiano.

Acreditamos que a relevância deste estudo está, principalmente, em sua função de registro histórico no campo da arte popular brasileira. Sendo o teatro popular, especialmente em suas formas cômicas, comumente marginalizado em nossa sociedade, consequentemente possui menor número de registros na academia e na pesquisa em geral, em comparação com outros gêneros teatrais. Segundo BAKHTIN (2010, p. 3),

⁵ Disponível em: https://youtu.be/bx0qTBls_VA.



(...) o riso popular e suas formas constituem o campo menos estudado da criação popular. (...) Entre as numerosas investigações científicas consagradas aos ritos, aos mitos e às obras populares líricas e épicas, o riso ocupa apenas um lugar modesto. Mesmo nessas condições, a natureza específica do riso popular aparece totalmente deformada, porque são-lhe aplicadas ideias alheias, uma vez que se formaram sob o domínio da cultura e da estética burguesas dos tempos modernos.

Por fim, queremos destacar que, sendo a palhaçada uma linguagem artística historicamente masculina (CASTRO, 2005), cremos que a presente pesquisa possui valor também pelo registro do trabalho de mulheres nesse âmbito.

O grupo *Madeirite Rosa*

O grupo teatral *Madeirite Rosa* tem como local de fundação e sede a cidade de São Paulo. Foi criado e é composto pelas artistas Cristiane Lima, Fernanda Donnabella, Liz Náiali e Rafaela Carneiro⁶. As quatro integrantes, que antes de formar o grupo já se conheciam através de outros trabalhos teatrais, passaram a conviver e estreitaram laços no ano de 2013.

A partir do mês de junho, com os protestos desencadeados pela luta organizada pelo Movimento Passe Livre contra o aumento das tarifas do transporte público, 2013 se tornou um ano mais agitado politicamente que o normal na cidade de São Paulo⁷. Essas lutas, que aconteceram primeiramente de forma centralizada na capital, logo ecoaram nas periferias da cidade, chegando a diversos bairros, entre eles, ao bairro periférico Grajaú, no extremo sul da cidade de São Paulo.

No Grajaú, instigados pela atmosfera de reivindicação e revolta instaurada na cidade naquele momento, num combate direto contra a especulação imobiliária e a precariedade de moradia na região, milhares de pessoas – parte da população mais empobrecida do território – tomaram a iniciativa de ocupar dezenas de terrenos ociosos. Essas ocupações espontâneas aconteceram principalmente nos meses de julho e agosto de 2013 e iniciaram uma grande luta popular por moradia na região. Ao mesmo tempo em que a luta por moradia se estabelecia no Grajaú, a luta por transporte também crescia no bairro e realizava atos locais,

⁶ Nomes artísticos. Daqui por diante, sempre que o indivíduo mencionado dispuser de nome artístico, o usaremos. Pessoas mencionadas que não sejam artistas, terão citados seus respectivos nomes civis completos.

⁷Tais protestos ficaram conhecidos como *Jornadas de Junho* e ganharam projeção nacional.



ações de formação política e agitação. Nesse cenário, os dois enfrentamentos conviveram e somaram forças durante alguns meses.

Por meio do teatro e da militância, as quatro atrizes que viriam a formar o grupo *Madeirite Rosa* mantinham uma relação de proximidade com um movimento social do bairro Grajaú, a Rede de Comunidades do Extremo Sul. Em parceria com o movimento, as artistas já haviam participado de ações culturais e sociais na região. Com os processos políticos denotados no ano de 2013 e a movimentação naquele território específico, as artistas, ainda individualmente, se ligaram mais estreitamente ao movimento enquanto militantes, agindo simultaneamente em torno das ocupações de terrenos por moradia e em ações da luta do transporte. Nesse contexto, juntamente com mais artistas engajados no movimento naquela oportunidade, criaram e realizaram intervenções teatrais e musicais de agitação em locais como terminais de ônibus, estações de trem, ruas, feiras e nas próprias ocupações – em protestos, assembleias e outros eventos, como manifestações e festas, entre outros.

Enquanto a luta pelo transporte na cidade arrefecia e mudava de direção⁸, a luta por moradia se consolidava no Grajaú de maneira consistente e mais duradoura. Nesse quadro, uma das ocupações que resistiu, existindo ainda hoje, enquanto escrevemos, foi o Jardim da União.

No Jardim da União, Cristiane, Fernanda, Liz e Rafaela participaram intensamente de diversas atividades dentro e fora da ocupação – reuniões, assembleias, protestos, criação e manutenção de cooperativas de trabalho, criação de uma biblioteca, criação de uma creche comunitária, saraus, turmas de alfabetização de adultos etc.

Em julho de 2014, as quatro artistas se reuniram enquanto coletivo com a intenção de criar intervenções artísticas para serem apresentadas especificamente no Jardim da União. Já com o nome de *Madeirite Rosa*, mas sem terem clara a pretensão de consolidar um grupo

⁸Além da conquista da revogação do aumento da tarifa, houve uma mudança de direção na pauta das manifestações de rua. André Singer, em *O lulismo em crise*, conta que os protestos de junho de 2013, ao serem violentamente reprimidos pela força policial, atraíram a atenção do grande público e passaram a mobilizar centenas de milhares de pessoas por todo o país. No entanto, esse crescimento se deu às custas de uma dispersão de seu propósito original. As chamadas para a mobilização não se davam em um contexto específico, mas nas redes sociais, e passaram a mover pessoas com pautas extremamente diversas: contra o aumento do preço das passagens, os gastos com a Copa, a corrupção que ganhava destaque com as repercussões da Operação Lava Jato etc. Encontravam-se na mesma manifestação, com pautas dispersas, de anarquistas a patriotas. Grupos com posições políticas contrárias alimentavam um só coro e cada um deles buscava criar uma narrativa que se afirmasse dominante.



estável de trabalho, nesse primeiro momento focaram em apresentações pontuais de materiais curtos.

No ano de 2015, a partir de março, as atrizes iniciaram o processo de criação de uma dramaturgia teatral coletiva. Com a intenção de conceber um esquete que seria apresentado no Jardim da União, principiaram a pesquisar linguagens ligadas especificamente ao teatro popular e à palhaçada. Porém, em maio de 2015, ainda no início de tal pesquisa artística, a Rede de Comunidades do Extremo Sul (e, conseqüentemente, o *Madeirite Rosa*) se desagregou da ocupação Jardim da União⁹. Apesar da perda do contato com o lugar que era o ponto de partida e a finalidade de sua criação em processo, as artistas optaram por continuar a montagem da encenação que viria a se tornar a peça teatral *A Luta*.

A partir da criação e estreia de *A Luta*, o grupo *Madeirite Rosa* se consolidou e traçou os rumos de sua pesquisa de linguagem, a saber: 1. A apresentação de espetáculos em espaços não convencionalmente teatrais, incluindo a rua; 2. A comicidade e o riso como ferramentas estéticas de crítica social; 3. A investigação do imaginário do teatro popular, especialmente da palhaçada, a partir do ponto de vista de mulheres.

Influências / Pontos de partida

Optamos aqui por remontar influências determinantes no estabelecimento dos horizontes estéticos que foram guias quanto à criação da dramaturgia da peça *A Luta*. Como já mencionado, sendo o teatro popular uma linguagem carente de registros históricos, consideramos importante aludir a indivíduos e grupos artísticos que acabaram por ser envolvidos na criação da peça, seja de maneira mais direta ou indiretamente. Essa opção também se dá devido à concepção acerca da questão da autoria coletiva da dramaturgia que pretendemos desenvolver através desta narração. A esse ponto, retornaremos mais adiante.

As artistas Cristiane Lima e Rafaela Carneiro trabalhavam juntas desde 2009 na Brava Companhia, um coletivo teatral que atua principalmente na periferia sul da cidade de São Paulo e traz em suas peças influências de linguagens ligadas ao teatro popular.

⁹ Episódio concomitante à extinção da Rede de Comunidades do Extremo Sul.



Em 2011, a Brava Companhia estreou a peça *Corinthians, meu amor – segundo Brava Companhia – uma homenagem ao Teatro Popular União e Olho Vivo*¹⁰, a qual Rafaela Carneiro dirigiu e na qual Cristiane Lima atuava. A peça era uma adaptação para os tempos atuais do texto teatral *Corinthians, meu amor*, de autoria de César Vieira – escrito em 1966 e apresentado pelo grupo paulistano Teatro Casarão em 1969. Especificamente a cena final da versão atualizada do espetáculo, intitulada *A Partida Final*, era inspirada também na peça *Barbosinha Futebol Crubi – Uma Estória de Adonirans*, também de autoria de César Vieira e apresentada pelo Teatro Popular União e Olho Vivo.

A cena *A Partida Final* mostrava, numa representação da luta de classes, uma partida de futebol entre os times *Elite Right Society* e *União Popular Futebol Clube*. Alguns integrantes da Brava Companhia alimentavam a ideia de remontar essa cena em um formato menor, transpondo-a de uma disputa de futebol para uma luta de boxe. A intenção era depender de um menor número de atores para realizar a cena e, assim, dar mais versatilidade à passagem que, por vezes, era apresentada independentemente do espetáculo, como intervenção cênica. Sendo essa uma ideia que não tinha horizonte concreto para ser realizada dentro da Brava Companhia, Cristiane e Rafaela, com o aval dos demais integrantes do grupo, acabaram por levar a proposta para aquele núcleo recém-estabelecido, o *Madeirite Rosa*.

Estando denotado o ponto de partida temático e dramatúrgico da construção de *A Luta*, passamos a expor as influências relativas à linguagem assumida pelo *Madeirite Rosa* na elaboração da peça. Como já mencionado, as artistas Cristiane e Rafaela já atuavam em peças que traziam em suas linguagens influências de teatro popular, e, por isso, possuíam algum repertório ligado à linguagem da palhaçada. Mas, na ocasião, a influência definitiva para a escolha da linguagem adotada na peça *A Luta* foi a Trupe Lona Preta.

O grupo, com sede no Jardim Guaraú, periferia oeste da cidade de São Paulo, investiga, através da palhaçada, um humor político orientado à esquerda. As quatro artistas, que mantinham relações de amizade e parcerias de trabalho com os integrantes do grupo e assistiram a diversas apresentações do coletivo (inclusive no Jardim da União e em outras ocupações no bairro Grajaú), segundo relatos delas mesmas, notavam como a linguagem desenvolvida pela Trupe Lona Preta dialogava com o público periférico de uma maneira

¹⁰ Teatro Popular União e Olho Vivo (TUOV) é um grupo paulistano fundado na década de 1970 e em atividade até o momento da escrita deste artigo.



muito próxima e instigante. Assim, foi esse um grupo que influenciou diretamente o início do trabalho do *Madeirite Rosa*.¹¹

O processo de criação a peça *A Luta*

Os pilares para a subsequente descrição do desenvolvimento criativo da peça teatral *A Luta* são basicamente as anotações de processo das autoras e suas memórias sobre esse percurso, acessadas através de entrevistas. Não havendo um registro coletivo organizado sobre tal trajetória, nosso trabalho foi substancialmente sistematizar seu conteúdo neste artigo.

Preliminarmente, gostaríamos de observar que nosso olhar sobre o objeto revelou que enquanto as artistas construía a dramaturgia de *A Luta*, investigavam, simultaneamente e de modo empírico, o método que tornou possível a criação da peça. Tal método, com suas etapas coletivamente planejadas, avaliadas e reprogramadas de maneira constante, não era um caminho dado anteriormente ao qual se deveria aderir, mas se desenhou a partir da prática, seguindo o que aquela criação específica solicitava. Dessa maneira, podemos afirmar que, assim como a dramaturgia de *A Luta* é coletiva, seu método de criação também o é.

Outrossim, cabe pontuar que as metodologias adotadas pelas autoras ocasionaram que a criação do texto e a concepção da encenação em *A Luta* se dessem de maneira simultânea e se retroalimentassem. Justamente porque esse processo sucedeu de tal forma, passaremos também pela exposição da criação de elementos da encenação.

A ideia de recriar a cena *A Partida Final* já existia no grupo *Madeirite Rosa* desde julho de 2014, quando as artistas se reuniram enquanto coletivo com o objetivo de produzir intervenções cênicas e musicais. Mas somente em março de 2015 foi iniciado de fato esse processo criativo. A princípio, a expectativa das quatro artistas era de que o resultado da

¹¹ Cabe aqui uma divertida anotação sobre a denominação do grupo *Madeirite Rosa*. A *Trupe Lona Preta* assim se nomeou por influência de seu contexto de fundação: lutas por moradia onde os ocupantes improvisavam barracos de lona preta para viverem nos terrenos e demarcarem a ocupação. Já no Jardim da União, as moradias armadas eram do material madeirite – uma chapa de madeira de qualidade inferior e barata, vendida, geralmente, na cor rosa. Juntando esses elementos e a admiração do *Madeirite Rosa* pela *Trupe Lona Preta*, as quatro integrantes, a princípio por diversão, parodiaram o grupo parceiro, batizando provisoriamente a si mesmas de *Madeirite Rosa* – nome que terminou por ser assumido oficialmente pelo grupo.



adaptação gerasse um esquete, mas a dramaturgia foi ganhando corpo e o novo processo criativo terminou por transformar uma cena em uma peça teatral.

Os dois focos principais do processo criativo eram a transposição de uma cena que representava um jogo de futebol para uma cena que seria uma disputa de boxe e a radicalização da linguagem da palhaçada na encenação, embora a cena original já fosse cômica. Partindo de tais pressupostos, a intenção das atrizes era de modificar ao máximo a escrita da cena original, criando um novo texto.

Isto posto, para iniciar efetivamente a adaptação, as integrantes do *Madeirite Rosa* sentiram a necessidade de se alimentar de referências em três frentes, a saber: 1. Entender o esporte boxe em seus fundamentos e regras; 2. Conhecer mais profundamente a linguagem da palhaçada; 3. Aprofundar a temática original da cena (a luta de classes), por meio de estudo de materiais inseridos no tema.

Tendo sido o primeiro mês do processo criativo da peça¹² o estágio de maior intensidade no que diz respeito ao estudo de referências, destacaremos, a seguir, os materiais mais relevantes consultados nesse período.¹³

Na procura por compreender melhor o boxe, assistindo a lutas reais por meio de diversos vídeos na internet, as autoras de *A Luta* buscaram se familiarizar com o esporte. Com esse objetivo, também leram variados sites e blogs esportivos e assistiram a filmes documentais e de ficção. Além do pugilismo, pelos mesmos meios, estudaram esportes de combate em geral e, especialmente, a luta livre – modalidade de entretenimento esportivo que mescla artes cênicas e lutas. Desse momento, as artistas destacam o contato com *When We Were Kings* (1996), filme de Leon Gast que documenta a épica disputa pelo título mundial dos pesos-pesados entre os boxeadores Muhammad Ali e George Foreman em 1974. O contato com essas referências nos parece ter sido crucial para o grupo estabelecer um conhecimento mínimo sobre o esporte, suas regras e linguagem.

¹² Daqui por diante, partiremos para a narração cronológica do processo criativo – desde o início dos ensaios até a primeira temporada de apresentações da peça, totalizando nove meses. O primeiro mês se refere a meados de março até meados de abril de 2015 e as menções temporais que se sucedem podem ser lidas a partir desse dado.

¹³ Apesar de ter sido mais intenso no início, o acesso a referências foi constante ao longo de todo o processo criativo. Por serem numerosas e por nem todas terem a mesma relevância no que diz respeito à sua incidência direta sobre o texto de *A Luta*, não nos foi possível e nem desejável precisar absolutamente todas as referências consultadas pelas autoras da peça.



Sobre a palhaçada, principalmente através de filmes, vídeos e livros, as artistas acessaram materiais ligados a essa forma artística de maneira geral ou, especificamente, à palhaçada feminina ou, ainda, assistiram a cenas que apresentavam lutas de boxe entre palhaços – um número clássico na linguagem, no Brasil e fora dele. Entre outros filmes consultados, destacamos: *I Clowns* (1970) e *La Strada* (1954), de Federico Fellini; *The Champion* (1915), de Charles Chaplin; *Battling Butler* (1926), dirigido e atuado por Buster Keaton; *Sailor Beware* (1952), de Hal Walker e estrelado por Jerry Lewis. Entre vídeos diversos acessados na internet, realçamos as várias cenas de boxe montadas pelo grupo cômico brasileiro Os Trapalhães. Entre os livros consultados, *Palhaços* (BOLOGNESI, 2003) fez-se essencial no estudo sobre a linguagem da palhaçada de maneira geral e sobre a cena de boxe, especificamente.

No que concerne às referências temáticas, assistiram a *Miracolo a Milano* (1951), de Vittorio de Sica. O filme neorealista mostra as desventuras de moradores de um terreno ocupado, tematizando, assim, a desigualdade social e a luta de pessoas em situação de miséria pela superação de tal condição. As artistas também tomaram contato com partes dos livros *De Pernas Pro Ar – a escola do mundo ao avesso* (2013) e *Vozes e Crônicas – “Che” e outras histórias* (1978), ambos do jornalista e escritor uruguaio Eduardo Galeano. Destas obras, foram apanhados excertos que inspiraram diretamente a construção dos primeiros trechos de textos de *A Luta*.

Parte dos materiais de referência foi apreciada individualmente e parte foi vista em coletivo durante os ensaios. Em ambos os casos, as atrizes trocavam impressões, debatiam e alimentavam coletivamente ideias que inspiravam diretamente a criação.

Num momento inicial, usando o conhecimento do qual já dispunham sobre a cena e tendo o próprio texto de *A Partida Final* como base, as artistas listaram, primeiro individualmente e, a seguir, coletivamente, diversas ideias para a transformação do material. No primeiro encontro do processo, essas possibilidades foram compartilhadas e debatidas de maneira bastante ampla e espontânea. Naquele dia, surgiram as primeiras anotações que serviriam de estímulos para experimentos práticos posteriores. Também despontaram ali as primeiras propostas de adaptação do texto.

Todas as ideias geradas eram registradas em anotações, podendo ou não efetivamente se desdobrar. Cabe ressaltar que as propostas acerca de diversos aspectos surgiam de maneira simultânea, sobre todos os elementos da encenação – personagens, figurinos, cenários,



músicas, texto, etc. Sendo a adaptação da dramaturgia e a escrita do texto prioridade das artistas naquele primeiro momento, as ideias ligadas aos demais elementos, em geral, eram anotadas e posteriormente retomadas, enquanto o texto era prontamente reescrito assim que surgiam elementos pertinentes.

Desde o segundo ensaio, foi iniciado um trabalho mais prático, que propunha testar cenicamente aquelas primeiras ideias inventariadas. Desse modo, por meio de jogos teatrais e improvisações de cenas, a nova dramaturgia principiava a ser esboçada. A datar de então, e durante todo o processo, as quatro artistas se revezaram na condução dos exercícios criativos. Também de maneira alternada, formalizavam as anotações sobre os materiais que emergiam nos encontros e, conforme havia acordo coletivo acerca da pertinência de determinados elementos, modificavam o texto original. Foram, assim, com uma intensa reescrita, reelaborando trecho a trecho da cena original e delineando a nova peça até chegarem, no terceiro mês, a uma primeira versão da adaptação.

Durante o primeiro mês, foram realizados também os primeiros trabalhos com as personagens, em linhas gerais, assim definidas: duas lutadoras, sendo uma delas representação da elite econômica e social do país e, outra, representação da classe trabalhadora; a árbitra da disputa, com posição favorável à lutadora da elite; uma narradora/apresentadora da luta, ainda sem indicações mais específicas sobre o papel. As quatro artistas propuseram e experimentaram nomes e hipóteses para as características físicas principais de cada figura, acumulando as primeiras possibilidades nesse sentido.

No segundo mês de trabalho, além da continuação da criação das cenas, houve o início do trabalho musical voltado para a peça. Nesse momento, foi realizada a composição da letra e da melodia de *Chega Junto*, música de abertura na dramaturgia. O objetivo do grupo era criar um acontecimento musical que servisse para atrair o público, convidando-o a assistir ao espetáculo. Dado que *A Partida Final* estava inserida no interior de uma peça teatral, não era necessária na cena uma música que desempenhasse tal função. Ao passo que, como a criação do *Madeirite Rosa* era voltada para ser apresentada principalmente em espaços públicos abertos, era preciso conclamar o público a assistir à peça – um expediente tradicional do teatro feito na rua e modalidades afins.

A atriz Liz Nátili propôs para o coletivo letra e melodia, que, a partir de sugestões das demais artistas, sofreram pequenas modificações. A execução era inspirada especialmente em *Cativeiro Acabou* – música de tradição popular que é ponto cantado em rituais de religiões



afrobrasileiras. *Chega Junto*, que, inspirada em *Cativeiro Acabou*, seria cantada como aboio, acabou por virar um forró, mas teve o verso “Tava dormindo e o tambor me chamou”, do referido ponto, colado ao final de sua letra. O trecho seria cantado pelas atrizes e intercalado por versos improvisados por elas mesmas e por pessoas do próprio público.¹⁴

No terceiro mês, conforme já mencionado, foi fechada uma primeira versão escrita da dramaturgia. Longe de estar pronta, essa primeira versão do texto continha muitos trechos que ainda careciam de modificações e aprofundamentos, mas foi importante naquele momento do processo para as artistas disporem de uma visão do todo da dramaturgia, após terem trabalhado as partes separadamente. Através de debate coletivo e consenso, ficou definida a distribuição das personagens entre as atrizes e, assim, puderam realizar uma primeira passagem geral da peça.¹⁵

Após debaterem e condensarem diversos apontamentos sobre essa primeira passagem geral, teve início uma etapa onde novamente foi revisitada a dramaturgia na prática e no texto, cena à cena, na direção do início para o final da peça. Buscando decupar e aprofundar as propostas, as artistas experimentavam e reelaboravam as cenas detalhadamente e, como decorrência da sedimentação das concepções, o texto era redefinido e reescrito. Tal procedimento transcorreu do terceiro até o sétimo mês, quando foi definido o segmento final da dramaturgia, gerando uma segunda e nova versão completa do texto, conforme descrição mais adiante. Paralelamente a esse procedimento, durante esse período, as artistas avançaram em outras questões, mais relativas à encenação.

Durante o quarto mês e parte do quinto mês, o coletivo se dedicou também a elaborar e produzir os primeiros materiais cênicos relativos ao cenário, aos figurinos e aos instrumentos musicais. Para isso, retomaram alguns dos primeiros apontamentos sobre a questão e, a eles, somaram novas ideias e propostas.

Ao final do quinto mês, buscando obter impressões e contribuições externas ao grupo sobre a dramaturgia e a encenação construídas até ali, foi apresentada uma parcela do material para Sérgio Carozzi, diretor e ator, integrante da já citada Trupe Lona Preta e parceiro do *Madeirite Rosa*. A partir da apresentação, o convidado teceu comentários com o intuito de

¹⁴ A versão de *A Luta* que prevalece no momento em que redigimos este artigo, já não apresenta o trecho final com o verso do ponto e os improvisos. A passagem chegou a ser apresentada diversas vezes, mas, posteriormente, foi suprimida da letra.

¹⁵ Realizada com o texto sendo lido em cena pelas atrizes.



colaborar com a continuidade da criação. Tais contribuições foram voltadas maciçamente para aspectos dramaturgicos, tais como: a estrutura da peça, a evolução da dramaturgia, os nomes das personagens e seus significados, os expedientes com narração.

No sexto mês, a partir do diálogo com Sérgio Carozzi, as autoras determinaram (definitivamente) os nomes das personagens. A pugilista representante da elite foi denominada *Sra. S. A. Corporation*; a lutadora que representa a classe trabalhadora, *Maria da Luta*; a árbitra, colaboradora da *Sra. S.A.*, *Dra. Norma*; e a figura que apresenta e narra a luta, intermediando a relação entre as atrizes e o público, foi simplesmente denominada como *Narradora*.

Com o texto quase completamente pronto, mas assumindo a necessidade de lapidar ainda sua estrutura e inspiradas pela leitura do capítulo 1 (*Reflexão sobre o processo de consciência*) do livro *Ensaio Sobre Consciência e Emancipação* (IASI, 2011), Cristiane, Fernanda, Liz e Rafaela trabalharam com o objetivo de redefinir as partes da dramaturgia. Para tanto, realizaram coletivamente uma leitura do capítulo citado, destacando tópicos de maior interesse, comentários e ideias. Por ter sido fundamental para a forma que a estrutura do texto final de *A Luta* adquiriu e por nos parecer interessante relatar como essa transposição direta de um texto teórico-filosófico para o enredo da peça se deu, nos deteremos um tanto mais sobre este ponto.

Segundo o filósofo Mauro Luis Iasi, a consciência de classe não é possível de ser mostrada como algo adquirido e que está dado, mas, sim, como um processo de consciência onde “o mais importante é a lei de sua transformação, de seu desenvolvimento, as transições de uma forma para a outra” (2011, p.12). Assim, segundo o autor, “a consciência: ela não ‘é’, ‘se torna’. Amadurece por fases distintas que se superam, através de formas que se rompem, gerando novas, que já indicam elementos de seus futuros impasses e superações” (2011, p.12). Partindo desse pressuposto, Iasi expõe o que seriam três formas nas quais se apresenta o fenômeno da consciência de classe. Esclarecendo que o processo de consciência não se dá de maneira linear, podendo avançar e regredir em suas etapas, o autor demonstra a seguinte divisão:

1. Numa primeira forma, o indivíduo estaria em um estado de alienação subjetiva onde não questiona o mundo, considerando os fenômenos e relações sociais como algo natural. A realidade, com suas relações capitalistas historicamente



construídas, é naturalizada pelo sujeito. Ao mesmo tempo, há alguma percepção sobre as contradições na vida individual e há alguma revolta, mas que não chega a ultrapassar os limites da própria pessoa;

2. Na forma dois, que Iasi chama de *consciência da reivindicação*, o indivíduo estaria em uma inicial separação da alienação do primeiro estado. A precondition para a produção de um salto de qualidade que levaria a essa passagem seria uma identidade grupal, com o outro. Aqui, o indivíduo pertencente à classe trabalhadora vê as injustiças praticadas contra ele e sua coletividade e deseja alterar tais condições através da reivindicação. Segundo o autor, a greve seria a mais didática manifestação dessa forma;
3. No terceiro momento, o indivíduo proletário evoluiria para a consciência de classe. A partir da percepção de que a reivindicação levaria a resultados limitados, no sentido da transformação de sua realidade, o sujeito reconhece e afirma a existência do próprio sistema capitalista e o nega, almejando a emancipação de toda a sociedade.

A elaboração teórica de Iasi tornou-se imprescindível para compreendermos a estrutura da dramaturgia em *A Luta*. Em seguida a essa leitura, as artistas de fato a redefiniram e deram maior clareza aos significados e motivos da divisão e evolução em cada momento na peça. Assim, a disputa de boxe da qual *Maria da Luta* participa passou a ter três rounds, sendo cada um dos *rounds* correspondente a uma das formas da consciência.

No primeiro round, *Maria*, que é a faxineira do ringue, inadvertidamente, percebe-se como uma das oponentes da luta de boxe e, sem entender o que se passa, tenta, como pode, sobreviver na arena. No desenvolver do round, a personagem vai se dando conta de sua situação e começa a se perceber injustiçada. No round dois, *Maria* inicia uma greve e convoca o público para que dela participe. Juntos, a revoltada *Maria*, a *Narradora*, as pessoas do público e a árbitra, *Dra. Norma* (que aparece repentinamente como representante de um sindicato), reivindicam à *Sra. S. A. Corporation* direitos e aumento de salário. Apesar de conquistarem um incremento de três por cento nos honorários, ao voltar para o dia a dia, qual seja, para o ringue, *Maria da Luta* compreende que nada mudou essencialmente em sua condição de trabalhadora explorada e percebe que somente com o fim do ringue tal circunstância poderia ser superada. Por conseguinte, no terceiro round da luta, *Maria* entende que precisa e quer,



não só melhorar sua condição, mas, destruir o sistema que torna possível tal estado, ou seja, destruir o ringue.

No sétimo mês, houve o arremate da dramaturgia com a construção do final da peça. As atrizes Cristiane e Rafaela levaram, cada uma, propostas para o desfecho. As proposições foram experimentadas cenicamente de maneira coletiva, debatidas, mescladas e recriadas, dando forma à cena final da peça, o terceiro round.

Aconteceu nesse momento também a composição de uma música final, que encerraria a peça, após o terceiro round. Na dramaturgia, apesar de *Maria da Luta* ter alcançado uma forma mais radical de consciência de classe e ter se revoltado contra o sistema que a explorava e oprimia, a personagem termina por perder a disputa com *Sra. S. A. Corporation*. Diante de uma peça que se propunha a mostrar a realidade da sociedade de classes em sua violência e desigualdade e após mostrar a cena em que a personagem *Maria* é derrotada na luta de boxe, as atrizes intentavam encerrar a peça de alguma maneira que soasse esperançosa. Então, do interior de um pronunciamento realizado em maio de 2014 pelo Movimento Zapatista¹⁶, escolheram o mote da música final, *Semente*. Assim, a integrante Liz novamente escreveu uma primeira versão da composição, que, coletivamente, foi reescrita.

Com o texto completo, entre o final do sétimo e durante o oitavo mês, as artistas puderam se dedicar a ensaios de aperfeiçoamento mais voltados para a encenação. Experimentar as cenas na prática acabava por trazer algumas mudanças ao texto, mas eram adaptações pequenas. Retomaram, nesse período, o trabalho de elaboração e produção de materiais cênicos para a peça. Nos encontros, deram também atenção constante ao ensaio das músicas, visando o aperfeiçoamento técnico da execução.

Ao final do oitavo mês, com o texto encaminhado e a encenação bastante adiantada, foi realizado um ensaio geral aberto com a presença de três parceiros do *Madeirite Rosa*. Nesse encontro, as atrizes Carolina Hebling e Elisa Martins, mais o parceiro de militância Daniel Vinicius Fernandes, assistiram a uma apresentação completa da peça e teceram comentários sobre a encenação e a dramaturgia.

Durante o nono mês, o *Madeirite Rosa* realizou doze apresentações da peça, sendo as primeiras onze em escolas estaduais da Grande São Paulo e a décima segunda no CDC Vento Leste, ocupação cultural na Zona Leste da cidade. As apresentações nas escolas se deram

¹⁶ Movimento social indígena mexicano, conhecido como EZLN – Ejército Zapatista de Liberación Nacional.



num contexto específico onde, em protesto contra a reestruturação da rede escolar proposta pelo governo do estado de São Paulo, os jovens estudantes haviam ocupado autonomamente cerca de duzentas unidades de ensino.

O desejo do grupo de apresentar a peça nas escolas estaduais ocupadas acabou por precipitar sua apresentação. A essa altura, parte do cenário estava preparado e havia alguns encaminhamentos para a criação dos figurinos, mas estes não haviam sido executados. Naquele ponto do processo, existiam dúvidas também sobre se as atrizes iriam ou não usar algum tipo de maquiagem cênica. Por esses motivos, as artistas realizaram as doze apresentações do ano de 2015 com indumentárias e maquiagem totalmente improvisadas.

Cristiane, Fernanda, Liz e Rafaela relatam que as apresentações nas escolas estaduais foram essenciais para *A Luta* e para o *Madeirite Rosa*, pois reaproximaram a peça e o grupo de uma situação de enfrentamento social direto. Se a criação do trabalho artístico havia sido iniciada com o intuito de apresentarem seu objeto final no Jardim da União, o que não se concretizou, agora a peça podia, de uma nova maneira, retornar às origens.

O contexto das escolas ocupadas trouxe muitas contribuições para a peça e também novas mudanças para o texto. Após meses fechadas em sala de ensaio e tendo apresentado o material apenas para alguns poucos parceiros, naquele momento, as atrizes puderam colocar o trabalho, por assim dizer, à prova. Após cada apresentação, rodas de conversa propostas pelo grupo eram realizadas e as artistas podiam dialogar diretamente com o público, colhendo impressões sobre a peça e sugestões para ocasionais alterações. Sendo assim, a partir dos comentários dos estudantes e de suas próprias percepções sobre as sessões, em dias de ensaio intercalados com os dias das apresentações, as criadoras da peça repensavam elementos da encenação e reescreviam trechos de cenas.

Dois tópicos tiveram maior atenção durante esses ensaios: a cena em que *Maria da Luta* entra em greve e a personagem *Narradora*, que parecia ainda pouco acertada. As artistas realizaram em cena experimentações com a *Narradora* e debateram sobre como as escolhas sobre ela poderiam ser aprofundadas na dramaturgia, mas essa questão durou ainda alguns meses até chegar a um ponto satisfatório, contam as atrizes.



Por estar a peça exposta em um contexto de luta social, os debates sobre a cena da greve foram abundantes e oportunos. A cena foi reescrita e reexperimentada diversas vezes¹⁷ até chegar a um ponto onde seu texto se tornou relativamente fixo¹⁸.

Retornando à cronologia, em 15 de dezembro foi realizada a última da bateria de apresentações nas escolas. Segundo as anotações das integrantes do Madeirite, somente em 18 de dezembro o nome da peça foi de fato definido como *A Luta*. Em 19 de dezembro, fora do contexto das escolas ocupadas, houve a apresentação no CDC Vento Leste, como já mencionado. Nesse evento¹⁹, as autoras puderam perceber como a peça operaria com um público mais adulto – experiência inédita, visto que o público das escolas era formado por adolescentes.

Durante o primeiro semestre de 2016, as artistas realizaram diversas apresentações em lugares e contextos variados. Paralelamente, fizeram um intenso ciclo de ensaios, onde, novamente, a partir das próprias percepções e dos comentários do público sobre as apresentações, buscaram aperfeiçoar a peça e efetuaram novas mudanças no texto. Essas mudanças foram relativamente pequenas e a estrutura da dramaturgia se manteve. Cabe ressaltar que nesse período finalizaram a produção dos elementos relativos à encenação que estavam pendentes, tais como figurinos.

Destacamos, ainda, mais duas parcerias propostas nesse período pelas artistas e realizadas com o objetivo de enriquecer a peça *A Luta*. Com o grupo teatral paulistano A Próxima Cia.²⁰ e com a artista Juliana Jardim foram realizados encontros onde esses parceiros puderam fazer observações e propor aprimoramentos dentro da peça. Às impressões sobre as apresentações, somaram-se as contribuições vindas dessas trocas.

Por dois motivos, optamos por delimitar neste ponto nossa narração. Primeiramente, confiamos que até aqui abarcamos o substancial no que tange aos nossos objetivos. A segunda razão é que as autoras da peça preferem manter uma postura de atenção e disposição

¹⁷ Destacamos uma experimentação realizada uma vez e que consistia em, durante a apresentação, interromper a cena da greve e abrir um debate sobre a luta dos estudantes. Após a pausa, a cena era retomada e a peça transcorria normalmente até o final. Nessa experimentação, as artistas contaram com a participação do professor de história João Francisco Migliari Branco, que, enquanto mediador, estabelecia o debate.

¹⁸ Falaremos mais adiante sobre a questão da fixação do texto.

¹⁹ Um sarau intitulado *Troca Quente*, organizado pelo grupo teatral Mãe da Rua.

²⁰ Na ocasião, a troca foi estabelecida principalmente com os integrantes Caio Franzolin, Caio Marinho e Gabriel Kuster.



para transformar o texto sempre que consideram pertinente. Dessa forma, concluímos ser infinita a reescrita da peça *A Luta*, enquanto existam apresentações da mesma. Sobre este tópico, acrescentaremos mais alguns comentários em nossas considerações finais.

Considerações Finais

Nossa proposição com este artigo foi construída no sentido de contribuir para o acervo de conhecimentos acerca do teatro popular e do teatro de rua brasileiros, mais especificamente no que concerne a questões ligadas à dramaturgia nesse campo e aos processos criativos a ela relacionados.

Para a produção de tal material, nos apoiamos numa bibliografia específica, na leitura e análise do texto da peça *A Luta*, na apreciação de registros em vídeo de ensaios e apresentações do grupo *Madeirite Rosa*, em entrevistas com as autoras do espetáculo e em anotações de processo das mesmas.

Não havendo a intenção de fornecer nenhuma espécie de fórmula metodológica, mas, sim, de gerar um registro, assinalando o passo a passo do processo, pudemos revelar um desenho geral dos momentos do andamento da criação. Expomos métodos, mostramos relações da obra com os contextos de criação e de apresentação e ilustramos o assunto da criação coletiva de uma dramaturgia teatral, buscando ampliar a visão sobre a questão da autoria na obra dramática.

No decorrer de nossa escrita, alguns pontos se destacaram como questões em aberto, passíveis de serem desdobrados, dando margem à construção de futuras pesquisas, não somente no caso particular da peça *A Luta*, mas no campo do teatro popular de maneira geral.

A primeira questão é se podemos considerar haver um texto final – em relação à peça *A Luta* e em potenciais casos similares. Durante a pesquisa, nos foi possível observar diversas versões finais, mas, simultaneamente, provisórias, pois seguem sendo aperfeiçoadas enquanto a peça estiver em cartaz. Assim, com a constante possibilidade de mudança no



texto, é praticamente impossível afirmar que ele esteja pronto, acabado. No entanto, ele existe enquanto um objeto, de fato, tangível e que se apresenta concretamente à sociedade²¹.

Outro elemento que incide sobre essa questão, característico e tradicional no teatro popular, é o improviso. No caso das obras desse gênero, incluindo *A Luta*, a importância do texto escrito torna-se relativa à medida em que a apresentação teatral está no âmbito do efêmero e, especialmente no caso do teatro feito na rua e em espaços não convencionais, está permanentemente sujeita a improvisos cênicos. Por interferência direta do público ou do ambiente durante a apresentação, podem ocorrer, imprevisivelmente, modificações no campo verbal da obra. Tais mudanças podem ser efêmeras, servindo apenas àquele contexto específico, ou podem ser mais duráveis, modificando o texto e se fixando a ele de maneira permanente, à medida que se mostram pertinentes.

Um segundo assunto está relacionado à autoria coletiva da peça. Nos foi possível observar que, dentro da escrita das quatro autoras oficiais, o processo criativo acolheu (e acolhe) contribuições de diversos parceiros do *Madeirite Rosa* e do público na composição da peça. A dinâmica de tais cooperações, à medida que, por vezes, se dá de maneira formal e, por vezes, de maneira informal, faz com que seja impossível mensurar exatamente todas as pessoas e suas exatas participações na construção de *A Luta*. Traria essa característica do processo um entendimento mais amplo ao que seria o sentido coletivo da autoria da peça?

Por fim, nos cabe acentuar que, embora tenha avançado de maneira considerável nos últimos anos, a área de pesquisas sobre o teatro popular e o teatro de rua brasileiros ainda é escassa. Essas modalidades, criação e patrimônio das camadas populares do país, ainda carecem de valorização. Destarte, ressaltamos que o registro da existência de grupos, autores, obras e processos criativos torna-se relevante ao dar destaque a formas historicamente construídas da cultura popular brasileira.

²¹ *A Luta* segue em cartaz até o momento desta escrita, tendo sido feitas quase cem apresentações desde o ano de 2015. Durante a pandemia de COVID-19, o *Madeirite Rosa* tem realizado sessões on-line da peça.



Referências

- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Editora Hucitec, 2010.
- BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- CASTRO, Alice Viveiros de. **O Elogio da Bobagem**— palhaços no Brasil e no mundo. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.
- DELMANTO, Júlio. **Saída de cena do subcomandante Marcos reflete nova etapa do EZLN em Chiapas**. Disponível em: <https://operamundi.uol.com.br/politica-e-economia/35561/saida-de-cena-do-subcomandante-marcos-reflete-nova-etapa-do-ezln-em-chiapas>. Acesso em: 11 de maio de 2020.
- GALEANO, Eduardo H. **De pernas pro ar**: a escola do mundo ao avesso. Porto Alegre: L&PM Editores, 2013.
- GALEANO, Eduardo H. **Vozes e crônicas**: “Che” e outras histórias. São Paulo: Global; Versus, 1978.
- IASI, Mauro Luis. **Ensaio sobre a consciência e emancipação**. São Paulo: Expressão Popular, 2011.
- MARICATO, Ermínia et al. **Cidades rebeldes**: Passe Livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil. São Paulo: Boitempo: Carta Maior, 2013.
- RAIMUNDO, Max (Org.) et al. **Cadernos de Erros IV**— peças erradas que tentam emperrar a máquina. São Paulo: LiberArs, 2015.
- REDE DE COMUNIDADES DO EXTREMO SUL DE SÃO PAULO-SP. **Comunicado**. Disponível em: <https://redeextremosul.wordpress.com/>. Acesso em: 14 de abril de 2020.
- ROSSI, Marina. **Ocupação de 182 escolas em SP vira teste de resistência de Alckmin**. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2015/11/27/politica/1448630770_932542.html. Acesso em: 11 de maio de 2020.
- SINGER, André. **O Lulismo em crise**: um quebra-cabeça do período Dilma (2011-2016). São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- TRINDADE, Jussara; TURLE, Licko. **Teatro de rua no Brasil**: a primeira década do terceiro milênio. Rio de Janeiro: E-papers, 2010.
- VIEIRA, César. **Em busca de um teatro popular**. São Paulo: FUNARTE, 2006.

*Recebido em 01 de junho 2021
Aceito em 20 de setembro de 2021*





CARTA-HOMENAGEM

**CARTA DE 30 DE JULHO DE 2020 À NEIDE BORTOLINI,
IDEALIZADORA DO GRUPO *MAMBEMBE - MÚSICA E TEATRO
ITINERANTE*¹**

Ana Carolina Fialho de Abreu²

<https://orcid.org/0000-0002-5881-4061>

Letícia Pavão Schinelo³

<https://orcid.org/0000-0002-8539-957X>

Resumo

Nesta carta-homenagem para a professora Neide das Graças de Souza Bortolini, idealizadora do Grupo Mambembe-Música e Teatro Itinerante que também é uma carta-manifesto-Mambembe contra o desmonte da Educação Pública, compartilharemos as andanças estéticas, poéticas e políticas deste projeto de extensão da Universidade Federal de Ouro Preto, com ênfase em duas montagens: *O Cavaleiro Inexistente* (2011) e *Ensaio para Sedição* (2019).

Palavras-chave: Mambembe. Trajetória. Teatro de Rua. *O Cavaleiro Inexistente*. *Ensaio para Sedição*.

**JULY 30, 2020: A LETTER TO NEIDE BORTOLINI,
CREATOR OF THE *MAMBEMBE - MUSIC AND ITINERANT THEATER
GROUP***

Abstract

In this letter-tribute to Professor Neide das Graças de Souza Bortolini, creator of the Mambembe - Music and itinerant Theater Group, which is also a letter-manifesto-Mambembe against the dismantling of Public Education in Brazil, we discuss the aesthetic, poetic, and political wanderings of this extension project of the Federal University of Ouro Preto, emphasising two plays: O Cavaleiro Inexistente (2011) and Ensaio para Sedição (2019).

Keywords: Mambembe. Trajectory. Street Theater. O Cavaleiro Inexistente. Ensaio para a Sedição.

¹ O *Mambembe - Música e Teatro Itinerante* foi fundado em 2003 pela professora Neide das Graças de Souza Bortolini., sendo um projeto de extensão que tem como marca fundamental a reunião de jovens estudantes da graduação em Música e Artes Cênicas que, juntos, criaram e recriam o Teatro de Rua, completando, em 2021, 18 anos de história e práticas de rua.

² **Ana Carolina Fialho de Abreu** é professora no curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) com cotutela em Antropologia pela *Universidad Nacional Mayor de San Marcos* (UNMSM), Peru. E-mail: anacarolinaabreu1886@gmail.com.

³ **Letícia Pavão Schinelo** é licencianda em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). E-mail: leticia.schinelo@aluno.ufop.edu.br.



Querida Neide, quantas saudades!

Saudamos-te, cantando:

Ê Mambembaê! Ê Mambembaê! As andanças de seu grupo, o Mambembe vem contar. Nesta carta tão bonita, nós viemos partilhar. Cataguases e Letícia, pedem licença para chegar!

Escrevemos de Campo Grande, Mato Grosso do Sul e de Ouro Preto, Minas Gerais, Brasil, frio mesmo com sol, 30 de julho de 2020. Essa é uma carta escrita a quatro mãos. E junta-se a nós agora, você, leitor e leitora.

Tudo começou nesta data, quando completamos cinco meses de isolamento social, Neide, em função da pandemia do novo coronavírus. Momento em que o *Mambembe - Música e Teatro Itinerante* (2003), projeto de extensão do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), foi convidado para partilhar sua trajetória no curso livre *Estudos de Teatro(s) de Rua*, na roda “Pedagogias, Ensino, Processos Criativos, Formas de Produção e Espaços de Atuação”, dentro do tema “O Teatro de Rua no ensino das Artes Cênicas: experiências nas universidades”.

Vale ressaltar que o curso livre *Estudos de Teatro(s) de Rua*, é promovido virtualmente e gratuitamente pela Universidade Federal de Alagoas (UFAL), realizado pelo curso de Licenciatura em Teatro e disponibilizado através do canal do Youtube: *Estudos de Teatro(s) de Rua*. O objetivo do curso é estimular através de webinários, o interesse pela pesquisa, experimentação e prática das Artes Cênicas de Rua, desde os seus artistas e fazedoras/es (rueiras/os). O curso já possui (na data de escrita desta carta) mais de mil inscritos e as videoaulas foram divididas em três grupos: 1) Chegança (24 de junho de 2020); 2) Na Roda (quartas e sábados, de 1 de julho a 5 de agosto de 2000) e 3) Cortejos (sábados de 8 de agosto a 19 de dezembro de 2020).

A nossa participação irá acontecer no grupo “Na Roda”, no dia 5 de agosto de 2020⁴. Queremos muito que você assista porque para revelar a nossa andança, faremos a leitura dessa carta. Trata-se de antemão, de uma carta-homenagem para você, uma carta-convite para o público e uma carta-manifesto-Mambembe para a UFOP e para o atual (des)governo. Segundo a escritora brasileira, especialista em acervos literários Eliane Vasconcelos (2008, p.

⁴ Nossa participação no Encontro pode ser acessada através do link: https://www.youtube.com/watch?v=JFqlpN6_zQ8&t=841s.



150), as cartas, junto com as biografias, os diários e as autobiografias, enquadram-se como “documentos expressivos”.

Para a autora, a carta é o documento expressivo mais acessível, variando de acordo com o ambiente cultural de seus emissores. Nós, emissoras dessa carta, pertencemos ao ambiente artístico do Mambembe, mas, somos de gerações distintas, não chegamos a atuar juntas. Assim, as vozes do passado e do presente irão se misturar e até mesmo se confundir, tanto para celebrar o aniversário de 17 anos do grupo em 2020, quanto para denunciar o nosso presente (corte de bolsas, sucateamento da Educação Pública etc.) e vislumbrar o nosso futuro.

Considerando esse caráter do “documento expressivo”, a acessibilidade, nosso objetivo é trazer para você e para o público que irá acompanhar essas linhas-águas que escorrem através dessa carta, informações sobre a vida-trajetória do Mambembe, suas questões socioculturais, políticas, artísticas, musicais, cênicas e literárias. Daremos ênfase em duas montagens, uma de outrora e outra de agora: *O Cavaleiro Inexistente* (2011) e *Ensaio para Sedição* (2019).

Entretanto, como se trata de uma “escrita de si”, com informações pessoais, reflexões e expressões de sentimentos, servindo, na linha foucaultiana (FOUCAULT, 1992) de fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro, ou seja, uma abertura de si que se dá ao outro, o caminho percorrido pelo Mambembe não será revelado de maneira linear, pois, a nossa memória e as nossas experiências pessoais vividas no grupo guiarão intuitivamente as linhas-memórias dessas páginas até você(s).

Assim, estimada professora-jardineira, iniciamos agradecendo você por ter plantado sonhos e colhido um projeto de extensão de Teatro de Rua, com estudantes do curso de Música e do curso de Artes Cênicas da UFOP, que este ano completa 17 anos de atividades ininterruptas. Observe que nossa criança já é uma adolescente Neide, e ano que vem atingirá a maioridade. Porém, já emancipada, Mambembe tem na sua trajetória: 20 espetáculos, ao redor de 300 apresentações, centenas de oficinas mediadas nas escolas, nas comunidades, distritos e salvo engano mais de 200 estudantes extensionistas, a chegar e a partir.

Aqui entre nós, despedir-se da universidade até que foi fácil, mas despedir-nos do Mambembe foi de partir o coração. No meu caso foi em cena, em cima da perna-de pau, no bairro Taquaral em 2012, e no espetáculo *Balada para Romen e Julieta*. Despedida também de meus irmãos Hideo Kushiya e Everton José. A direção cênica do espetáculo foi do



professor Ricardo Carlos Gomes que também atuou como coordenador do grupo entre os anos de 2011 e 2013, já a professora Priscila Duarte, mediou oficina de preparação corporal durante o processo criativo do espetáculo e a direção musical era de Júlia Nascimento.

Parido em 2003, sabemos bem que o projeto iniciou sua gestação em 2000, quando você ministrava as disciplinas *Psicologia da Educação I e II*, *Fundamentos da Educação e Práticas Pedagógicas* para as/os estudantes das Licenciaturas de Música e Artes Cênicas. Para você, leitor e leitora que não conhece a Neide (criadora e idealizadora do Mambembe), ela é formada em Psicologia, Mestre em Literatura Brasileira e Doutora em Artes. Por isso, a linha que costura a história do grupo é feita de Literatura. Linha-literatura esta que interage com a Música e as Artes Cênicas. Acho importante lembramos nesse momento de Osmauro Lúcio, como você mesma escreveu no artigo “Uma história Mambembe” no livro *Recriações - A Trajetória do Mambembe- Música e Teatro Itinerante* (2009, p.54): ele foi o cocriador do grupo, o primeiro estudante a acreditar na proposta, trazendo assim, novos colegas que também abraçaram a ideia.

Por falar de nascentes e começos, não me lembro o dia ou o mês, só sei que era 2007 e que o sol aquecia a gente do frio das ladeiras-pedras de Ouro Preto. Eu tinha 19 anos, tinha acabado de chegar à cidade para estudar Interpretação Teatral quando fui atravessada, atingida no peito, ao assistir *O Barão nas Árvores*, espetáculo inspirado na obra homônima de Ítalo Calvino. Trinta integrantes reunidos em um espetáculo. Um cortejo-espetáculo que se inicia com a dança do baile, uma adaptação do minueto, seguida de uma mesa-banquete, uma projeção do ventre da Baronesa Corradina, como nos conta Moacir Prudêncio (2009), em seu artigo: “Sobre as folhas: o processo criativo de *O Barão nas Árvores*”. A direção cênica do espetáculo e o figurino são de Antônio Apolinário; Moacir Prudêncio é assistente de direção cênica e a direção musical é de Hélder Silva. Naquele momento, ao conhecer os “bons barões” e a rebeldia subversiva de Cosme, eu tomei uma decisão: dali em diante meu objetivo seria “viver sobre as folhas” e entrar para o Mambembe.

Anterior a *O Barão nas Árvores* (2007) o grupo encenou *O conto da ilha desconhecida* (2006), baseado na pesquisa acadêmica do texto de José Saramago, com direção cênica de Tarcísio Ramos Homem e direção musical de Washington Ribeiro Moreira. Em 2004, o grupo apresentou *Os irmãos Dagob*, *A terceira margem do rio* e *Um moço muito branco*. Em 2003, ano de sua criação, o Mambembe estreou os esquetes: *Darandina*, *Sorôco, sua mãe, sua filha*; *A menina*



de lá e *Famigerado*⁵. Os espetáculos que tiveram sua estreia em 2003 e 2004 nasceram de pesquisa acadêmica sobre o livro *Primeiras Estórias*, de Guimarães Rosa.

Sobre a estreia em 2003,

os quatro esquetes eram apresentados em sequência, então, o elenco transmutava de uma cena rosiana para outra, nas praças, ruas ou adros de igreja, na mesma apresentação. (BORTOLINI, 2009, p. 56)

Revelando um pouco mais sobre o processo de criação e recriação artística do Mambembe, em 2004, Paulo César Bicalho (professor do Departamento de Artes Cênicas) remontou *Darandina* e *Famigerado*; Idelino Júnior disponibilizou-se a dirigir *Sorôco, sua mãe, sua filha*, na segunda reconstrução e Mariana Guarnieri dedicou-se à remontagem de *A menina de lá*. Além das reconstruções destes esquetes de estreia, surgiram as novas montagens de 2004, citadas anteriormente: Antônio Apolinário realizou a direção de *Os irmãos Dagobé*, Flaviano Souza e Silva da *Terceira margem do rio* e Raíssa Palma de *Um moço muito branco*, totalizando assim sete esquetes. E não podemos nos esquecer que *Sorôco, sua mãe, sua filha*, foi remontado em 2006 por Moacir Prudêncio e que *Famigerado* e *Darandina* também tiveram sua terceira versão, encerrando o ciclo *Rosiano*, infinito em suas possibilidades de re-criações.

Dois momentos importantes desta época marcaram a trajetória do Mambembe. Trata-se da apresentação de 2004, no *Festival de Inverno e Fórum das Artes de Ouro Preto e Mariana* e das apresentações de 2005, ao longo da viagem que o grupo realizou ao Médio Jequitinhonha. No Festival, as sete cenas/ esquetes foram apresentadas juntas e receberam o nome de *A cidade das estórias*. Lembremos que cada esquete tinha enredo próprio, era independente, tanto no processo de criação, quanto na estética proposta, na composição musical e mesmo na apresentação para o público. Segundo Mariana Guarnieri de Campos Tebet (2009, p. 147), em comum, as sete cenas tinham o mote literário, os atores e atrizes, os músicos e musicistas, a cidade como palco e o fato de ser o Mambembe:

⁵ A direção cênica e a dramaturgia desses esquetes é de Osmauro Lúcio, a direção musical de Ana Estachote e Hazencleber Luiz e no elenco fizeram presença: Jhon Weiner, Kátia Luví, Kátia Zampolo, Fred Lima e Waltair Júnior.



Todo o grupo se envolveu, de uma ou outra forma, no processo artístico das cenas (...). E essa “estória” - que parecia um tanto emaranhada - foi se desenrolando. A costura dos enredos numa unidade que era o pano de fundo - a cidade - ocorreu somente quando todas as cenas já estavam desenhadas, ao receberem um nome. O espetáculo “A cidade das estórias” era, então, a união delas.

Já na viagem que o grupo realizou ao Médio Jequitinhonha no ano seguinte (2005), as cenas não foram apresentadas juntas como aconteceu no Festival, a distribuição dos esquetes se deu a partir das cidades visitadas⁶, acompanhados da mediação de oficinas em diversas escolas por parte de seus/suas integrantes.

Desta forma, como bem diz a professora Clarissa de Carvalho Alcântara em seu texto-prefácio para o já citado livro do Mambembe, *Recriações - A Trajetória do Mambembe- Música e Teatro Itinerante* (2009):

Nas itinerâncias, deslocam-se as fronteiras, borram-se as linhas: o que importa à literatura, à música e ao teatro se não atingir a espessura do mundo? (...) Guimarães Rosa, Ítalo Calvino e José Saramago viram-se transcriados pelas cidades, morros e ladeiras, numa circularidade fluida, não-precisa, mas autogestada com rigor. Literaturas físicas avolumando-se no espaço impreciso; e por que não o inconsciente a céu aberto? Criam-se as ilusões ativas, o delírio é a matéria criadora. (...) (ALCÂNTARA, 2009, prefácio).

Por falar em delírio como matéria criadora, em 2009 o Mambembe realizou a montagem de *Delírios de Will - Shakespearizações musicais à brasileira* conhecida também por *Como chupar os ossos de Shakespeare*. Ao brincar com as personagens do poeta, ator e dramaturgo inglês, o grupo convidou o público para descobrir diversos aspectos da vida dos homens e das mulheres refletidos, pela imaginação, no Teatro de Rua. Assim, usando de uma citação sua Neide, em artigo publicado no segundo livro do grupo *Cadernos cênicos-musicais Mambembe*:

Deixadas as páginas dos livros de literários e investigadas as páginas do teatro de William Shakespeare, ocorreu um movimento novo, enriquecedor para o grupo, somando-se à pesquisa sonora e poética acerca da história da Música Popular Brasileira (...) (BORTOLINI, 2010, p. 77).

A direção geral do espetáculo é de Iza Lanza, a direção musical de Fabrício Malaquias e foi neste momento, que eu, *Ana Carolina Fialho de Abreu*, tive a alegria de entrar para o

⁶ Assim, em viagem ao Nordeste de Minas Gerais, em 2005, salvo engano na cidade de Minas Novas, o Mambembe apresentou as cenas rosianas *Darandina* e *A terceira margem do rio*; em Chapada do Norte; *Os irmãos Dagobé*; em Berilo, às margens do rio Araçuaí; *Darandina* e *Famigerado* em Virgem da Lapa; em José Gonçalves de Minas, *Os irmãos Dagobé* e *A terceira margem do rio*; e, ao final, em Francisco Badaró, apresentou *Famigerado* e *A Terceira margem do rio*.



grupo, trabalhar na equipe de produção, substituir no espetáculo a querida atriz Airá Fuentes Tacca e interpretar a Rainha com Nome de Flor.

Antes dos *Delírios*, em 2008, o grupo apresentou *Ciganos*, inspirada na pesquisa da obra homônima de Bartolomeu Campos Queirós, com direção de Rodrigo Mairinki. Em 2010, aconteceu a estreia de *O Cavaleiro Inexistente*, com direção cênica de Haylla Rissi e direção musical de Éric Moreira. Em 2011, apresentamos *O Visconde Partido ao Meio* com direção cênica de Hideo Kushiya e direção musical de Laís Garcia. Aqui espiralamos e decidimos dar continuidade à pesquisa acadêmica sobre a literatura de Ítalo Calvino que se iniciou com a leitura e montagem de *O Barão nas Árvores*. A trilogia de Calvino, também conhecida por *Os nossos antepassados* (volume que reúne *O Visconde Partido ao Meio*, *O Barão nas Árvores* e *O Cavaleiro Inexistente*) foi escrita pelo autor em 1950.

Acho relevante, Neide, a gente lembrar juntas a história de uma das apresentações de *O Cavaleiro Inexistente* que nos marcou e que você colaborou na feitura-ponte. Para tanto, contaremos um pouquinho sobre o processo criativo do grupo nesse espetáculo. O Mambembe se reunia, nessa época, às terças e quintas de oito horas ao meio-dia e aos sábados das oito horas às cinco horas da tarde. Sábado era dia de ensaiar e se apresentar na rua. Elaborávamos a agenda dos ensaios e das apresentações através da lista dos bairros e distritos de Ouro Preto. Para exemplificar, em um sábado ensaiávamos em um bairro, mediávamos durante a semana oficinas na(s) escola(s) do referido bairro e no outro sábado nos apresentávamos neste mesmo local. Tal organização fez com que estreitássemos nossos laços com a comunidade ouro-pretana, seus/suas moradoras/es e suas escolas, o resultado deste processo foi o aumento de público nas apresentações e o surgimento de novas ideias e projetos entre o grupo e os bairros, como esta experiência que vamos relatar.

Logo que o ônibus chegava na comunidade, descíamos e buscávamos um local para a apresentação, a turma da Música encontrava uma moradora, um morador ou o padre para ligar nosso equipamento de som e a turma do Teatro procurava outro lugar, distante do local da apresentação, de onde partiria o cortejo (onde também fazíamos nosso aquecimento corporal e vocal, antes do início do espetáculo) e o Carro Biblioteca estacionava, abria suas portas e seus/suas bolsistas e colaboradoras/es começavam o empréstimo dos livros para as crianças e adolescentes.

22 de novembro de 2011, *O Cavaleiro Inexistente* foi então convidado pela Associação de Bairro do Morro Santana para se apresentar no dia em que aconteceria um mutirão de



limpeza da Bica do Córrego Seco. A bica é um bem cultural do bairro, situado numa das nascentes do Córrego Seco, utilizado em tempos de outrora pelas lavadeiras para lavar as roupas da família e dos fregueses. O local estava sendo utilizado, em parte, como depósito de lixo, comprometendo a nascente de água e sua utilização para abastecimento das casas (até hoje muitas pessoas utilizam esta bica para abastecer suas casas).

A mediação do convite se deu através da Casa do Patrimônio de Ouro Preto e de seu “Programa Sentidos Urbanos: patrimônio e cidadania”, que desenvolvia na época o projeto “Sou do morro, eu também sou patrimônio” e de você Neide. As/os estudantes de Licenciatura do Mambembe mediarão oficinas de iniciação ao Teatro e Música na escola Municipal Professora Juventina Drummond, localizada no Morro Santana, atividade que antecedeu a semana da apresentação.

No dia do mutirão todo mundo colaborou com a limpeza da bica: professoras/es da escola, estudantes, familiares, moradoras/es do bairro, estudantes da UFOP, artistas e nós, Mambembes. O evento contou também com a presença das antigas lavadeiras que foram entrevistadas e relataram suas histórias. Vários caminhões de lixo foram retirados do local. A apresentação do espetáculo que aconteceu na bica, encerrou as atividades e (re)inaugurou o espaço (ver imagem 1 e 2).



Figura 1. Entrevista com as ex-lavadeiras da Bica do Córrego Seco no Morro Santana.

Fonte: Acervo do Programa Sentidos Urbanos. Ouro Preto, 2011.





Figura 2. O Cavaleiro Inexistente na Bica do Córrego Seco no Morro Santana.

Fonte: Acervo do Programa Sentidos Urbanos. Ouro Preto, 2011.

Estávamos muito emocionadas, fazermos parte juntos da comunidade da feitura dessa história de reconhecimento e sentimento de pertença foi um divisor-de-águas-Mambembe. Ouvir as/os moradoras/es e as crianças cantarolando as canções do espetáculo que inspirado no romance medieval de vereda cômica cervantina foi recriado desde as pesquisas realizadas sobre as culturas e religiosidades brasileiras e especialmente mineiras como o Congado, a Umbanda, os Vissungos, o Maculelê, o Samba e a Capoeira, nos regozijou. Como escreve o diretor musical do espetáculo Éric Moreira (2013, p. 95): “o Mambembe leva a história de Calvino adjunta a elementos musicais que as comunidades já conhecem ou com os quais até se identificam, ainda que sem consciência disso”.

Pensamos que a identificação do público com o Mambembe ultrapassou os elementos musicais e se expandiu para as reflexões levantadas pelas/os moradoras/es, reveladas também nas nossas oficinas e no nosso espetáculo: questões relativas à identidade, ao ser e



não ser, existir e não existir, pertencer e não pertencer, dilemas humanos que tem ensejado as mais diferentes expressões na vida e na Arte.

Como afirma a pesquisadora idealizadora do Programa Sentidos Urbanos e membra do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) de Ouro Preto, Simone Monteiro Silvestre Fernandes (2014) em seu mestrado *Reflexões para ações educativas em conjuntos urbanos tombados: Ouro Preto*, a força da imagem construída em Ouro Preto como “cidade colonial” transformou a cidade em palco de experimentação das novas políticas públicas pensadas para o país na área, com a realização efetiva de ações de conservação, restauração e revitalização de seu patrimônio cultural. Entretanto, a escolha de apenas parte da cidade reflete uma imagem incompleta, dificultando o reconhecimento e sentimento de pertença por parte dos cidadãos e cidadãs, que percebem uma porção de sua cidade sendo tratada como monumento e a outra porção sendo esquecida, desconhecida. Afinal, ressalta Fernandes (2014), a cidade não é só o seu centro histórico, seus bairros e distritos integram também esse lugar, que não pode ser visto de maneira simplificada.

O Programa Sentidos Urbanos, junto da comunidade do Morro Santana, sua escola e comunidade mostraram a possibilidade de melhorar a relação entre o cidadão, a cidadã, a cidade e sua preservação e o Mambembe, ao entrar para essa história fortaleceu a ideia de pertença e de sermos protagonistas de nossas próprias histórias, afinal, as histórias importam, muitas histórias importam. Como nos alerta a escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie (2019, p. 32), devemos estar atentos e atentas ao perigo de uma história única, afinal:

As histórias foram usadas para espoliar e caluniar, mas também podem ser usadas para empoderar e humanizar. Elas podem despedaçar a dignidade de um povo, mas também podem reparar essa dignidade despedaçada.

Desta maneira, o que vimos no palco-rua e na vida do Morro Santana na Bica do Córrego em 2011 foram histórias de empoderamento e humanização, de reparação da dignidade despedaçada, de mulheres lavadeiras protagonistas, contando suas próprias histórias ao lado da narradora/autora da obra *O Cavaleiro Inexistente*, a personagem irmã Teodora que posteriormente revelou para o público ser também a guerreira temida e respeitada Bradamante, outra personagem da história.

Mulheres guerreiras subvertem a ordem social, na cena e na vida. No romance, trazendo a presença feminina para o campo de batalha, um lugar comumente reservado ao sexo masculino – principalmente no período em que o romance é ambientado, a saber, no



império carolíngio. Na vida, nas lutas sociais, na busca por reconhecimento, pertencimento, no trabalho revelado por mãos que lavaram por décadas roupas suas, de suas famílias e de seus fregueses, que plantaram sonhos, colheram vidas e famílias que desejam um presente-futuro cada vez melhor.

O mundo dá voltas, o tempo voa e é chegada a hora de falar sobre os espetáculos do Mambembe que se seguiram. A gente parte, mas as histórias continuam sendo escritas e elas são instigantes e surpreendentes. Em 2012, o Mambembe estreou *Destinerantes*; em 2014, *Cortejo Mambembe*; em 2015, *A chuva que vem de lá*; em 2016, *O que fazem aqui esses pés descalços*; em 2018, *Lumiero*; e em 2019, *Ensaio para a Sedição*.

Antes de revelarmos um pouco o cotidiano artístico do grupo na atualidade através do processo criativo de seu último espetáculo *Ensaio para a Sedição*, alertamos que o projeto que já teve em torno de 20 bolsistas e 10 voluntárias/os, vêm sofrendo com os cortes financeiros feitos pelo atual governo que afetaram/afetam a Educação Pública em nosso país. Ano passado, por exemplo, em 2019, o projeto tinha apenas uma bolsista e quatro estudantes voluntários. Em suma, as/os estudantes que vêm resistindo ao plano de desmonte e sucateamento da Educação Pública, liderado pelo presidente, trabalham normalmente como voluntárias/os, sem recursos – nem para a pesquisa e nem para a compra de tecidos para os figurinos, adereços para o cenário, maquiagem, manutenção de equipamentos de som, instrumentos musicais, etc. Alguns/algumas deixaram o grupo por precisarem trabalhar para se sustentarem, outros migraram para projetos que ainda possuem bolsas e claro, vários permaneceram e continuam tecendo histórias.

Por isso, deixamos nessa carta, que também é um manifesto, o nosso pedido para que a Excelentíssima Reitora da UFOP, a Professora Doutora Cláudia Marlière volte os seus olhos e a sua atenção para o Mambembe. Todos os projetos de extensão da universidade tiveram cortes severos no número de bolsas? Quais cursos foram os mais afetados? Por quê? Como a ausência de bolsas vêm afetando a vida das/os estudantes durante o período pandêmico em que estamos vivendo? O que é possível fazer frente a esta realidade? Ressaltamos, ao parafrasear Idibál Pivetta, um dos fundadores do *Teatro Popular União e Olho Vivo* (TUOV), comprometido com o teatro de resistência que o Mambembe é como soca de cana: nos cortem que nós nasceremos sempre!

Como (re)nascer frente a esta dura realidade? É possível reescrever essa história? - “Reescreva-me!” Disse Calma Neném ao Bobo em “Delírios de Will”. Na referida cena, Psiu



ou Mactelo (uma mistura de Macbeth com Otelo) faz um duelo com Hamlet, um duelo cabralino de repentes. Ao final, Psiu ao tentar acertar Hamlet, mata Calma Neném, a palhaça-Ofélia. Nesse momento, à beira da morte, a palhaça tem uma iluminação: Will, o Bobo (Shakespeare encarnado) é quem está escrevendo a história. Ela então diz ao bobo: - “Reescreva-me!” Entretanto, aos prantos, o Bobo se desculpa por não poder reescrever a história. Assim, a palhaça-Ofélia, ao som de *Rosa*, tira o seu nariz de palhaça e é levada nos ombros por suas companheiras/os de cena que cantam e dançam a canção usando da saia-água da personagem que se “afoga” e se despede de maneira lúdica, emocionada e emocionante.

Utilizando desta metáfora, na impossibilidade de termos nossa história reescrita, reivindicamos o futuro, anunciando no presente a urgência por mudança! É chegado o momento de escrevermos uma nova história! Inclusive no próximo ano (2021), quando comemoraremos 18 anos de grupo, vamos produzir sem nenhum recurso financeiro, o “Seminário Mambembe- 18 anos!” com encontros virtuais que irão celebrar a trajetória do grupo e denunciar o desmonte que a Educação Pública vem sofrendo no Brasil e como tal feito vem afetando o curso de Artes Cênicas da UFOP e o Mambembe, seus processos criativos, espetáculos, oficinas e a vida de suas/seus extensionistas.

“Ê Mamb(Ê)mbal”. Assim começará a nossa fala no Encontro de Teatro(s) de Rua. Assim iniciamos esta carta, terminam nossos ensaios, começam nossas apresentações e é desta maneira que escreveremos a última parte desta carta. Realize conosco o exercício imaginativo, Neide: de mãos dadas, levantamos a perna direita do chão gritando a frase e na sequência fincamos o pé na terra, todas juntas, pela sincronicidade do olhar e da escuta. Conta-se que a cada geração a ênfase da palavra Mambembe ou Mambemba salta para uma sílaba diferente, na mais recente, ressaltamos o “e” do meio da palavra “Mambemba”.

Agora sim! Retomando nossa proposta, o segundo processo que escolhemos partilhar mais a fundo, começou em maio de 2018. Neste ano você andava por outros projetos, e nós, novas/os integrantes, pouco sabíamos que o famoso projeto de extensão de Teatro de Rua da UFOP era fruto seu. Na verdade, pouca gente havia sequer assistido algum espetáculo do Mambembe. Mas a palavra corre forte e o vento traz aquilo que pulsa nos corações, o que levou mais de vinte e cinco estudantes para a vivência de seleção para participar do projeto,



desde o convite caloroso feito por Raílson Fidélis, Tatiane Andrade e Camila Vendramini, Mambembas que fizeram presença na transição de gerações.

Foram essas Mambembas que, coordenadas pelo professor Paulo Maciel, nos “embalaram” nos primeiros meses de um ciclo que duraria dois anos. Neste período, vivemos intensos ensaios e processos formativos de Teatro de Rua, treinamento corporal e vocal, oficinas com ex-mambembes e o contato com as praças e vielas da cidade. Nossa preparação musical e rítmica foi também cuidada pelo professor Rufo Herrera, que contribuiu com sua imensa sabedoria em muitas gerações do projeto.

Em certo momento, o bastão de planejar os ensaios foi passado para nós, participantes. Em um processo artístico-educativo nos foi proposto que em dupla ou trios começássemos a pensar nos encontros, assumindo uma responsabilidade maior quanto à construção do processo coletivo que vivíamos ali. Nossos ensaios, que nesse momento eram às terças e quintas-feiras das nove ao meio-dia, foram então divididos. Cada dupla contava com a orientação de Camila ou Tatiane, e ao final do ensaio recebíamos de nossos colegas um retorno sobre a condução, os jogos escolhidos e as experiências vividas. Um processo de muita aprendizagem, Neide. Algo que se parece bastante com o que você nos ensina nas disciplinas do curso de Licenciatura em Teatro.

Esse caminho nos levou cada dia mais para a montagem do espetáculo, principalmente no segundo ano do ciclo. Para que você saiba como chegamos na Conjuração Mineira e na peça de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri intitulada “Arena conta Tiradentes”, base da nossa dramaturgia, precisamos lembrar que o professor Paulo veio da História. Ele havia proposto para o grupo o projeto *Mambembe em Ensaios para a Sedição: Teatralidades Conjuradas e Comunidades Insurgentes*, uma criação artística sobre três conjurações brasileiras: a mineira, a carioca e a baiana.

O tempo de ensaio e as diversas condições específicas que essa geração enfrentava nos fizeram aterrisar na Conjuração Mineira, ela seria o foco do nosso trabalho. Não faltavam motivos para essa escolha, um dos mais importantes, é claro, é que a revolta contra a exploração e dominação portuguesa no século XVIII aconteceu em Vila Rica de Ouro Preto, exatamente nas ruas e bairros que o Mambembe sempre percorreu e atuou. Ruas em que brincamos e fazemos teatro, damos oficina e aprendemos, ruas que são um museu a céu aberto e foram o palco da história que contaríamos na peça *Ensaios para a Sedição*.



Essa revolta, Neide, não só não deu certo, já que foi delatada, os confidentes exilados e Tiradentes, enfim, sabemos todos o seu fim, como também não foi popular. Nos inquietava e não tínhamos respostas certeiras a essa inquietação, ou seja, que a Conjuração Mineira não fosse popular, que partisse de uma elite branca que não levava em consideração a população negra escravizada, as pessoas que construíram Ouro Preto e são ancestrais da população dos morros e periferias do município, onde vamos apresentar os espetáculos. Essa inquietação sempre permeava nossos encontros e reflexões. Ainda assim, sabíamos que a Conjuração Mineira possuía ideias importantes e necessárias de serem lembradas no Brasil atual, e por isso nos mantivemos firmes à proposta escolhida.

Para nos apropriarmos dessa história de conspiração e revolta, além de muitas referências lidas e assistidas, realizamos jogos que foram muito além do espaço físico e temporal do ensaio. De jogos de “esconde-esconde” em que éramos personagens da inconfidência ajudados pelas senhoras que esperavam o ônibus na estação de trem, até uma ação em que, encapuzadas/os como a figura histórica da sedição, o “Embuçado”⁷, entregamos um trecho das Cartas Chilenas às/aos moradoras/es de quatro bairros de Ouro Preto.

A construção da dramaturgia foi feita a partir da obra citada *Arena conta Tiradentes*, de Boal e Guarnieri. Das mais de quinze cenas da peça escolhemos quatro e as costuramos com uma linha-Mambembe. Nossa estreia se deu, por coincidência, no Morro Santana, com a presença das pessoas da comunidade e das/os alunas/os da escola Juventina Drummond (novamente!). Podemos ver que o Mambembe cumpre muitos ciclos: voltamos aos bairros das escolas em que fazemos os estágios da Licenciatura e encontramos nossas/os alunas/os nas oficinas e nas peças.

Apresentamos mais cinco vezes e cada apresentação fazia parte do processo criativo, em uma construção contínua, uma peça em movimento. Na apresentação do bairro Padre Faria, à qual você nos deu o prazer de assistir, tivemos a participação de uma convidada especial. No sábado anterior ao espetáculo, que foi em um domingo à tarde, fomos ao bairro divulgar a apresentação e ensaiar. Na pracinha, do início ao final do ensaio, nos assistiram

⁷ Nome como ficou conhecida a figura encapuzada, não se sabe se homem ou mulher, que em uma noite de maio de 1789 passou pelas ruas de Vila Rica avisando aos conjurados que a Inconfidência havia sido descoberta (STARLING, 2018, p. 150).



atentamente duas meninas. Agradecemos suas presenças e lhes convidamos a voltar no dia seguinte com as suas famílias.

Uma delas, Beatriz, de oito anos, realmente voltou. Mas, por decisão sua, como atriz, e não espectadora. Como ela já conhecia toda a peça, espontaneamente participou do espetáculo, com uma certeza bonita de estar em um lugar que era seu. Quando não contracenava, organizava nossos figurinos e cenários. Com ela, passamos também os momentos mais delicados da história e da peça, como quando os personagens desistem da revolução (ver imagens 3 e 4) ou quando representam a violenta exploração da América pelos países europeus. Lá estávamos nós, Mambembes e Bia.



Figuras 3 e 4. Ensaios para Sedição: Mambembe e Bia.
Foto de Júlia Duarte. Ouro Preto, 2019.



A última apresentação também foi muito marcante, em Lavras Novas, distrito de Ouro Preto. Quanta negociação fizemos para conseguir o transporte com a UFOP, Neide! Contamos com o apoio de todas as/os docentes do departamento, que aprovaram usarmos a verba dividida com todo o DEART para o transporte de um semestre, isso porque, nos momentos atuais, não há, praticamente, verba nenhuma para nada, como você bem sabe.

Fomos a esse distrito pela manhã de um sábado de dezembro, e, pouco depois de chegarmos, passarmos pelas casas, bares e igrejas divulgando o espetáculo, começou uma chuva fininha que não "arredou pé". O lugar ficou preenchido por aquela névoa, pelo frio e pelo chuvisco, que impossibilitavam nossa apresentação no gramado da igreja. Por sorte (e muita!), nos ofereceram o pequeno espaço do salão da igreja. Pensamos que com a mudança de local e o clima iríamos apresentar para poucas pessoas e as crianças que saíam da catequese - o que faríamos com muita alegria! Mas, para nossa surpresa, as meninas e meninos foram chegando, sentaram-se no chão e de repente apareceram adultas/os, idosas/os, moradoras/es, mais crianças e até alguns turistas para assistir à peça. A sala se encheu com o público mais diversos e mais participativo que tivemos em todas as apresentações.

Nossa maior descoberta, entretanto, foi outra. Ao final da apresentação nos contaram que havia muito, muito tempo que a comunidade não recebia ali nenhuma apresentação artística, e que a última de que se lembravam tinha sido exatamente do Mambembe. Ao ver que havíamos nos apresentado ali, Railson, ex-Mambembe, nos comentou a coincidência: era o dia seis de dezembro de 2019, ou seja, três anos antes, nem mais, nem menos, o espetáculo *O que fazem aqui esses pés descalços*, de duas gerações anteriores do projeto, havia estado ali. Completamos outro ciclo!

O mundo dá voltas, o tempo voa e é chegada a hora de nos despedirmos de você(s). Sem dúvidas essa não será a última carta trocada por nós. Desejamos que quando este momento desolador de pandemia do novo coronavírus passar, quando estivermos todas vacinadas e protegidas, que a gente se encontre pessoalmente para trocarmos um abraço, apertado. Terminamos como começamos, cantando:

Ê Mambembaê! Ê Mambembeá! As histórias de seu grupo, o Mambembe veio contar. Nesta carta tão bonita, nós viemos relatar. Cataguases e Letícia, pedem licença pra acabar!



Referências

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ALCÂNTARA, Clarissa de Carvalho. Prefácio para **Recriações: A Trajetória do Mambembe- Música e Teatro Itinerante**, de BORTOLINI, Neide das Graças de Souza. Ouro Preto: Ed. UFOP, 2009.
- BORTOLINI, Neide das Graças de Souza. Teatro de rua e transformações socioeducacionais. In **Cadernos cênico-musicais: Mambembe**. Ouro Preto: Ed. EDUFOP, 2010.
- BORTOLINI, Neide das Graças de Souza. Uma história Mambembe. In **Recriações: A Trajetória do Mambembe- Música e Teatro Itinerante**. Ouro Preto: Ed. UFOP, 2009.
- FERNANDES, Simone Monteiro Silvestre. **Reflexões para ações educativas em conjuntos urbanos tombados: Ouro Preto**. Dissertação (Mestrado em Preservação do Patrimônio Cultural) - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro, 2014.
- FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In **O que é um autor**. Lisboa: Vega, 1992.
- MOREIRA, Eric. Música cênica: uma análise do processo de composição da trilha sonora em “O Cavaleiro Inexistente”. In: BORTOLINI, Neide das Graças de Souza; GROSSI, Adriane. **Cadernos musicais: Mambembe**, 2013, 89-112.
- PRUDÊNCIO, Moacir. Sobre as folhas: o processo criativo de “O Barão nas Árvores”. In: BORTOLINI, Neide das Graças de Souza. **Recriações: A Trajetória do Mambembe- Música e Teatro Itinerante**. Ouro Preto: Ed. UFOP, 2009, p. 251-255.
- STARLING, Heloísa M. **Ser Republicano no Brasil Colônia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- TEBET, Mariana Guarnieri de Campos. Textura da palavra: um olhar sobre o processo de criação de “A cidade das estórias”. In: BORTOLINI, Neide das Graças de Souza. **Recriações: A Trajetória do Mambembe- Música e Teatro Itinerante**. Ouro Preto: Ed. UFOP, 2009, p. 147-153.
- VASCONCELLOS, Eliane. Intimidade das correspondências. In: **TERESA** Revista de Literatura Brasileira/Área de Literatura Brasileira, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, n. 8/9, 2008, p. 372-389.

*Recebido em 01 de junho 2021
Aceito em 20 de setembro de 2021*

