

# II SEMINÁRIO NACIONAL DE DRAMATURGIA PARA O TEATRO DE RUA



**CPT** Rubens Brito  
CENTRO DE PESQUISA PARA O TEATRO DE RUA

:: 2013 ::

Centro de Pesquisa para o Teatro de Rua Rubens Brito  
Núcleo Pavanelli

Instituto Pombas Urbanas  
Casa d'Oráculo  
Galpão Núcleo Pavanelli  
CICAS



**II Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua  
:: Caderno II ::**

Vivências  
Relatos  
Prática  
Teoria

**:: 2 0 1 3 ::**

## **Expediente**

### **II Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua**

Caderno 2 – 2013

#### **Publicação**

Núcleo Pavanelli

Centro de Pesquisa Para o Teatro de Rua Rubens Brito

#### **Conselho Editorial**

Beatriz Afonso, Marcos Pavanelli, Milton Filho, Sabrina Motta e Simone Brites Pavanelli

#### **Revisão**

Taiguara Belo

#### **Transcrição**

Waldéria Malagrino

#### **Textos**

Alexandre Mate, Calixto de Inhamuns e Mirtthya Guimarães

#### **Projeto Gráfico/Diagramação**

Mauricio Santana

**ISSN : 2317-5230**

**Tiragem:** 1.000 unidades

**Gráfica:** Bartira

**Papel:** pólen soft

**Distribuição gratuita**

Essa publicação foi produzida com os recursos públicos do programa de fomento ao teatro para a cidade de São Paulo, lei 13.297/02. Faz parte do projeto Centro de Pesquisa para o Teatro de rua Rubens Brito desenvolvido pelo Núcleo Pavanelli de Teatro de Rua e Circo no período de março de 2012 à junho de 2013.

# ÍNDICE

Calixto de Inhamuns <b>A dramaturgia no ato teatral</b>	10
Mirthya Guimarães <b>II Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua</b> <b>Uma impressão</b>	23
Alexandre Mate <b>Por entre apontamentos ligados a fazeres e tecimentos pressupostos pela</b> <b>atividade dramaturga.</b>	30
Amir Haddad <b>Arte pública - transcrição de palestra</b>	43
César Vieira <b>A Dramaturgia do Teatro Popular União e Olho Vivo</b>	77
<b>Relatos do Brasil</b>	104
<b>Registro das sedes dos grupos de Teatro de Rua</b>	179

## Rubens Brito (1951 – 2008)

Rubens Brito, ou Rubinho, como todos o chamavam, era um homem que amava, pensava e sonhava teatro.

Na década de 70, quando atuou no Grupo Mambembe, era considerado pela classe um dos melhores cômicos do teatro paulista. Sempre de bom humor, criativo e com presença cênica marcante, era querido e respeitado por todos.

A partir da década de 80, dedicou-se a atividades didáticas e à direção teatral. Foi professor de interpretação em várias escolas, criou uma escola de teatro e dirigiu vários espetáculos.

A partir da década de 90, entrou no mundo acadêmico e, apaixonado pelo teatro brasileiro, para seu mestrado em Artes desenvolveu a dissertação “A linguagem teatral de Artur Azevedo”; para seu doutorado em Artes, a tese “Dos peões ao Rei: O teatro épico – dramático de Luiz Alberto de Abreu”; e se tornou livre-docente na área Fundamentos Teóricos das Artes com a tese de teatro de rua “Princípios, elementos e procedimentos – a contribuição do Grupo de Teatro Mambembe(SP)”. Nos últimos anos lecionou a disciplina Estudos do Teatro de Rua no Brasil: formas espetaculares no Brasil, no Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A sua cabeça inquieta estava sempre criando e desenvolvendo projetos. Foi do encontro dessa cabeça privilegiada com Marcos e Simone Pavanelli que nasceu a ideia de usar um herói popular, Pedro Malasartes, para falar sobre o Brasil. Em cima do seu trabalho sobre o teatro de rua, que virou um livro que está no prelo, foi que pensamos e desenvolvemos o nosso espetáculo.

Rubinho era um homem discreto, inventor como o seu pai, gentil, otimista e cavalheiro. Principalmente, era generoso no conhecimento. Nunca se furtou a ajudar em uma reflexão sobre o teatro e todos os seus trabalhos estão disponibilizados na internet.



Sua inesperada partida nos deixou uma imensa tarefa e uma saudade maior ainda. Saudade das suas brincadeiras, do seu jeito alegre de viver e de sua imensa bondade. O nosso espetáculo é uma homenagem a ele.

Calixto de Inhamuns

Esse texto foi escrito em 2008, para a publicação da primeira edição da revista “A Poética da Rua”. Cinco anos depois, queremos lembrar esse grande parceiro que dá o nome ao Centro de Pesquisa para o Teatro de Rua e que vem soprando no nosso ouvido o último papo que tivemos: “O teatro de rua vai abalar São Paulo!”

E já estamos! Mas por todo Brasil!

*Simone Brites Pavanelli e Marcos Pavanelli*



Rubens Brito no debate na UNIRIO parte do Projeto do Núcleo Pavanelli “Movimento Cidadão Pela Cultura”, 2007.

## Conteúdo deste caderno

Tantas falas, músicas, poesias, afetos e emoções vivenciadas no II Seminário nacional de dramaturgia para o teatro de rua; tarefa quase impossível a de apresentar nesta publicação.

Trazemos aqui dois textos teórico-conceituais sobre o tema dramaturgia: o primeiro de Calixto de Inhamuns, que coordenou este seminário; e o segundo de Alexandre Mate, que palestrou no último dia, no CICAS (parceiro que está presente no cotidiano da maioria dos grupos de teatro de rua de São Paulo) e coordena o Núcleo Paulistano de Pesquisadores, na UNESP, promovendo encontros com desdobramentos significativos para os coletivos paulistanos que vêm se dedicando à continuidade desse grupo de estudos.

Tentamos ser, o mais que pudemos, fiéis à transcrição das falas. A edição teve como finalidade, além da adequação do tamanho dos textos, retirar das intervenções os excessos e as repetições, preocupando-se em manter os sotaques de cada um.

Assim, temos um texto sobre Arte Pública, tema da palestra de Amir Haddad na abertura do Seminário, e outro sobre a dramaturgia do Teatro Popular União e Olho Vivo, baseado no relato de César Vieira.

A proposta de discutir a dramaturgia do texto, encenação, direção e a dramaturgia do ator foi feita a partir dos relatos dos participantes, de forma livre e entrecortada por intervenções cenopoéticas que fizemos questão de registrar, na tentativa de capturar ao máximo o clima dos debates. Também nesse sentido, Mirtthya Guimarães nos presenteou com suas impressões de alguns momentos do encontro e, Giancarlo Carlomagno com entrevistas sobre as sedes dos grupos de teatro que nos pareceram importantes de serem registradas à medida que as sedes dão aos grupos uma enorme possibilidade de continuidade e pesquisa dos seus trabalhos.

Sem mais ardeios, eis o Caderno do II Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua, que faz parte do projeto Centro de Pesquisa para o Teatro de Rua Rubens Brito, do Núcleo Pavanelli, contemplado na 20ª edição da lei municipal de fomento ao teatro para a cidade de São Paulo.

Evoé, hauxe, hauxe, hauxe!  
Núcleo Pavanelli de Teatro de Rua e Circo  
2013



# II SEMINÁRIO NACIONAL DE DRAMATURGIA PARA O TEATRO DE RUA MARÇO 2013

Coordenação: Calixto de Inhamuns  
Realização: Núcleo Pavanelli  
Centro de Pesquisa para o Teatro de Rua Rubens Brito



**LOCAIS**  
Instituto Pombas Urbanas  
Casa d'Oráculo  
Galpão Núcleo Pavanelli  
**CICAS**







Vila do Teatro - Santos/ SP. Fotos de Trupe Olho da Rua.

## A dramaturgia no ato teatral

Calixto de Inhamuns

A palavra dramaturgia, usando a pesquisa do mestre Alexandre Mate, nasce de *drama*, sentido conotativo de ação, e *tourgia*, sentido de trabalho, de tecimento. Portanto: trabalho de tecimento de ações.

Tecer, compor, criar uma estrutura que seja um caminho para a relação de um artista – ou um coletivo artístico –, que tem algo a mostrar, com um público. Uma estrutura de comunicação criada de forma intencional, racional, em que o artista mostra um fato ou um conceito através da ação para alguém, e que cause um prazer estético. Brecht, no *Pequeno órgão* para o teatro, fala que

“O teatro consiste na apresentação de imagens vivas de acontecimentos passados no mundo dos homens que são reproduzidos ou que foram, simplesmente, imaginados; o objetivo dessa apresentação é divertir”.

O autor continua o seu texto, liga o divertimento ao prazer, e isso me estimula a acrescentar que o prazer pode acontecer através do riso, das lágrimas furtivas ou da descoberta do conhecimento. Descobrir, desnudar, fazer com que um público, ao ver as relações entre os homens, mesmo que de distintas épocas ou de classe sociais diferentes, se assombre ao descobrir novidades nas coisas que sempre lhe pareceram familiares: eis uma das principais funções da dramaturgia.



No teatro, a dramaturgia está presente no texto, na encenação e na interpretação. O dramaturgo cria uma estrutura dramatúrgica para contar um evento; o diretor, para mostrar esse evento ao público; e o ator, para se metamorfosear em corpo e mente nas personagens do mesmo.

## A dramaturgia do texto

Em um texto literário ou em qualquer roteiro das artes audiovisuais estão explícitas duas camadas: uma fábula e uma narrativa.

A fábula, onde Brecht e Aristóteles estão de acordo, é o cerne, segundo o primeiro, e a alma da narrativa, segundo o crítico/filósofo grego. Ela é o desenvolvimento de um evento em que estão envolvidos seres humanos, acontecimentos passados ou imaginados, segundo Brecht, e que tem princípio, meio e fim. Um evento, um escândalo, ou uma ideia faz parte do mundo orgânico e é dialético – nasce, vive e morre.

A narrativa é como esse evento, depois de desenvolvido através de uma fábula, é contado. A sua criação é artificial e tem objetivos intencionais. Eu posso desenvolver essa fábula na forma romancada, lírica, ou desenvolver um roteiro para as artes audiovisuais que são dramáticas. A intenção é criar uma estrutura dramatúrgica para que o meu evento, ou fábula, seja recebido pelo público da melhor forma possível.

Ao contrário dos acontecimentos, que possuem meio e fim, na narrativa eu posso alterar essa ordem e colocar o seu meio no fim, o fim como começo, este como fim ou posso suprimir qualquer um desses itens. Enfim, posso manipular intencionalmente a fábula para torná-la mais instigante e interessante.

Entre as várias definições para a dramaturgia, há aquela que afirma ser esta a arte de transformar um evento (uma fábula, uma ideia) que acontece antes na nossa imaginação em uma estrutura composta por eventos que acontecerão imagicamente em determinado espaço, ou meio, e que servirá de elo entre artistas empenhados numa obra artística e um público que vai assistir a eles.

Alguns aspectos são essenciais no desenvolvimento de uma estrutura dramática de um texto. Eles são:

## A NARRATIVA

A narrativa, ou o enredo, é onde está explícita, mesmo que alterada na ordem dos seus acontecimentos ou suprimidas suas partes, uma fábula, que tem princípio, meio e fim. Mas, paradoxalmente, como a narrativa é uma estrutura de comunicação, uma ideia criada com um determinado objetivo, ela se torna dialética e orgânica. Portanto, mesmo diferente da ordem na fábula, ou com supressão de partes da mesma, a narrativa tem:

- começo, em que se estabelece a comunicação;
- meio, em que se coloca o desenvolvimento da ideia;
- e, fim, em que se coloca um ponto final na ideia ou se abre um leque de alternativas para outras ideias.

Na narrativa teatral, dramática, ao contrário do romance, a história não é contada, mas mostrada.

## PERSONAGENS

Segundo Décio de Almeida Prado, “no romance, a personagem é um elemento entre vários, ainda que seja o principal. (...) No teatro, ao contrário, as personagens constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas”.<sup>1</sup>

As personagens são caracterizadas através do que elas fazem, do que falam delas mesmas e do que os outros falam sobre elas, e podem ser:

- arquétipos (as que carregam um mito, uma história própria ou vivem uma experiência além da sua função dramática) e
- tipos (que não possuem um mito, nem vivem uma experiência, mas apenas cumprem uma função dramática).

---

<sup>1</sup> Décio de Almeida Prado. A Personagem de Ficção. Artigo: a Personagem no Teatro. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.



## LINGUAGEM

A linguagem é formada pelos diálogos e pelas rubricas, que têm as seguintes funções:

- nos diálogos as personagens falam, explicitam seus caracteres e expressam as ideias do dramaturgo;
- as rubricas servem para o dramaturgo informar aos que vão montar o seu texto os seus objetivos e ideias para a encenação e a interpretação.

Os bons autores trabalham uma linguagem específica – de acordo com suas origens, situação social e funções – para cada personagem e, no geral, marcam sua obra com seu estilo próprio, sua proposta estética.

## TEMA

É sobre o que estamos falando, é mostrado através de um assunto e, os dois, trazem junto um pensamento. Um exemplo:

- o tema, de ordem geral: a educação no Brasil, por exemplo;
- o assunto é um corte extraído do tema: um aluno bate na professora por causa de notas baixas;
- e o pensamento é o que o dramaturgo pensa, sua opinião a respeito do tema e do assunto.

## ENCENAÇÃO

A encenação do dramaturgo é pré-texto, ele precisa ver o encandeamento dos seus eventos, que mostram a sua história, em um espaço. Ela dá visibilidade ao autor para que ele consiga colocar em um espaço cênico a sua narrativa através de imagens, de situações dramáticas.

1. A narrativa, na forma tradicional, é movimentada por algumas técnicas que sempre estão a nossa disposição, como:
2. um conjunto de acontecimentos, que é sempre a respei-

to de um indivíduo ou de uma coletividade que desperta o nosso interesse;

3. esse alguém ou essa coletividade, o protagonista, quer desesperadamente *alguma coisa*, o seu objetivo, e enfrenta obstáculos para conseguir;
4. esses obstáculos são de difícil superação, mas não são intransponíveis;
5. alguém ou uma força qualquer, o antagonista, está por trás desses obstáculos e tenta evitar que o protagonista alcance seu objetivo;
6. é o conflito entre o protagonista e seu antagonista, motivado por valores morais, que leva a história até o seu final.

A grande função do dramaturgo é organizar os acontecimentos de forma que o público não perca o interesse pelo que está acontecendo e umas das ferramentas mais úteis para isso é o controle do conhecimento. Quem sabe o que está acontecendo ou o que vai acontecer? Algumas personagens? Só o público? Ou todas as personagens conhecem e só o público que não?

Enfim, é a partir desses aspectos, técnicas e ferramentas, usadas sempre de modo intencional; do público que se quer alcançar; dos seus objetivos estéticos e sociais, ou quaisquer outros, que o dramaturgo desenvolve sua dramaturgia, que também é influenciada pela escolha do espaço cênico.

O espaço cênico é um espaço físico onde os atores vão atuar, onde fica também o público, e pode ser um teatro (edifício com palco italiano, elisabetano, de arena, etc.), uma rua ou outras alternativas. Nesse espaço cênico é onde se estabelecem os espaços dramáticos imaginados pelo autor e desenvolvidos pelos encenadores. O espaço dramático é o local criado pela imaginação (do autor, do encenador e do público), onde as personagens vão existir com as suas relações.

São nesses espaços, um físico e outro imaginário, que acontece o ato teatral em que se mostra um conjunto de acontecimentos, onde estão envolvidos seres humanos que agem e falam perante um



público, com a intenção, racional e planejada, de alcançar uma comunicação que cause prazer e reflexão.

Um texto de teatro traz implícito, nas suas lacunas e nas suas alternativas dramáticas, outro texto que será extraído pelos autores da sua representação. E essa representação é criada a partir de uma dramaturgia da encenação.

## **A dramaturgia da encenação**

A música, por exemplo, através do ritmo e do seu desenvolvimento, tem uma dramaturgia própria. Um dia, vendo Amir Haddad dirigindo alguns atores em uma oficina, ouvi uma pérola que cito de memória mesmo incorrendo em imprecisões: “A música tem um ritmo e o ator deve se deixar levar por ele para perceber quando o fim se aproxima”. Essa é a grande função do encenador: criar uma estrutura que leve o expectador a uma aventura mágica, traga conhecimento, prazer estético e que termine exatamente quando o fim for uma exigência do espetáculo, nem antes nem depois.

Portanto, a estrutura dramaturgic, criada racionalmente e intencionalmente, deve ter um ritmo próprio, uma cadência, que vai servir de elo entre os acontecimentos dos espaços dramáticos, os objetivos do coletivo e o público. Afinal, a encenação é um ato artístico em que, a partir de uma proposta estética, o encenador arranja em cena os seus atores através de marcações que nascem de uma situação dramática e de deslocamentos provocados por ações e reações que são representadas por ações físicas. Tudo com o objetivo de deixar claros os acontecimentos com suas contradições e, ao mesmo tempo, provocar o prazer e a reflexão do público.

No teatro de rua, por exemplo, onde o espaço cênico precisa ser dominado e os expectadores, quase sempre, são passantes, e por isso devem ser conquistados, a encenação é mais importante do que o texto. É o encenador que deve, através da estrutura dramaturgic criada para a encenação, mesmo em lugares não agressivos como as ruas das grandes metrópoles, dominar o espaço e estabelecer a relação entre o espetáculo e o público.



Para manter essa relação até o fim do espetáculo, algumas sugestões de Manfred Wekwerth, do seu livro *Diálogo sobre a encenação - um manual de direção*, que podem ajudar:

1. Que conhecimentos e impulsos socialmente valiosos pode suscitar a representação da peça?
2. Qual será a narrativa mais clara e mais sucinta do enredo?
3. Em que situações singulares o enredo pode ser dividido? Quais são os pivôs da ação?
4. Como é a estrutura? Como são as transições?
5. Como podem ser criados, grosso modo, os meios de representação e encenação que salientem o aspecto social dos acontecimentos?
6. Como, aproximadamente, deveria ser a distribuição dos papéis? Precisam ser acrescentados mais personagens? Quais?
7. Como deveria ser o cenário?

São sugestões, ou melhor, reflexões que, segundo Wekwerth, não devem encerrar a discussão, mas sim começá-la.

Depois de o encenador ter estabelecido as suas propostas para dominar o espaço cênico e despertar o interesse do público, é a vez dos atores se prepararem para o seu trabalho, ou seja, criar a sua dramaturgia.

## A dramaturgia do ator

Quando se fala em dramaturgia do ator podemos colocar como ponto de partida o trabalho de Stanislavski, registrado nos seus livros *A preparação do ator*, *A Construção da Personagem* e *A criação de um papel*; o que ele chama de partitura de um papel e é criado a partir da análise do texto teatral.

A análise, tentando resumir as ideias do mestre, é feita, em primeiro lugar, para descobrir o que ele chama de superobjetivo do texto. Por exemplo, em *Édipo Rei*, de Sófocles, segundo algumas análises feitas em alguns coletivos, o superobjetivo seria: “Quero descobrir a



verdade sobre o assassinato do antigo Rei”. Todos no reino, com exceção dos que conhecem a verdade e por isso têm medo dela, querem descobrir a verdade sobre o assassinato do antigo rei para que a peste seja eliminada. Essa vontade, esse desejo vital, é que conduz toda a ação, com suas consequentes reações, faz a narrativa caminhar e a leva para o desenlace final.

Cada ator, a partir desse superobjetivo, deve criar um grande objetivo para seu personagem e, depois, deve dividir o texto, uma grande unidade de ação, em unidades menores, as cenas. Em cada cena tem um protagonista, quem desencadeia ação, e um antagonista, quem reage à ação. O protagonista de uma cena pode ser o antagonista em outra cena e vice-versa. Os dois, ou os grupos, disputam algo, um objeto que pode ser diferente em cada cena e que é o motivador do conflito. Todas essas unidades, aparentemente contraditórias, em que cada personagem tem um objetivo, são parte de um todo e, a partir disso, vão criando objetivos, vontades, que desencadeiam ações físicas.

As cenas são divididas em movimentos; os movimentos, em unidades de ações menores, mas sempre repetindo o processo e descobrindo pequenos objetivos para cada personagem. Esses pequenos objetivos, que desencadeiam ações físicas, seguem o curso do canal, o superobjetivo, que Stanislavski chama de linha direta de ação e que vai dar unidade ao trabalho do ator.

Stanislavski desenvolveu seu método de análise no início do século passado e muita água correu por baixo da ponte. Rapidamente, podemos citar algumas transformações:

1. Brecht aprofundou a função social do teatro e trouxe o público para o centro das discussões. O distanciamento de Brecht, na verdade, traz o espectador para próximo do espetáculo, o aproxima da ação dramática ao invés de deixá-lo distante e contemplativo;
2. o encenador se tornou uma quarta força no ato dramático além do autor, do ator e do público;
3. outros gêneros dramáticos e outras estéticas foram valorizados;

4. o teatro sofreu grandes influências do cinema e de outros modernos meios de comunicação;
5. e, além de outras mudanças, as ciências evoluíram, surgiu a psicanálise, a psicologia e o próprio papel do ator foi reavaliado e visto por outros prismas.

A força do encenador, sua importância no teatro de nossos tempos, além da análise do texto e da nova relação estabelecida com o público, é um dos fatores determinantes para a dramaturgia do ator.

Richard Boleslavski, no livro *A arte do ator*, condiciona a partitura de interpretação à proposta de ação feita pelo encenador a partir do texto. É a indicação do encenador que deve servir de caminho para o desenvolvimento do trabalho do ator. E, para Boleslavski, esse caminho é como se fosse um terço, dividido em seus mistérios, em que cada conta significa um objetivo que desencadeia uma ação. Você reza conta por conta, ou melhor, realiza pequenas unidades de ação, até as partes completarem o todo.

Segundo Anatol Rosenfeld, em *Prismas do Teatro*, no capítulo *A essência do Teatro*:

No teatro são os atores/personagens (seres imaginários) que medeiam a palavra. Na literatura a palavra é a fonte do homem (das personagens). No teatro o homem é a fonte da palavra.

A essência do teatro é, portanto, o ator transformado em personagem. O texto é um bloco de pedra que será enformado pelo ator (diretor). O texto contém apenas virtualmente o que precisa ser atualizado e concretizado pela ideia e formas teatrais.

Diz o mestre Yoshi Oida, no livro *O Ator Invisível: Os atores são marionetes sustentadas e manipuladas pelos “fios” da sua mente. Se o público vê os fios, a atuação não se torna interessante*. Essa é a grande dualidade do ator, ele deve estar controlado pelos fios da sua mente mais os fios da proposta de encenação – todos criados a partir de um texto, ou proposta de texto – e, ao mesmo tempo, estar consciente, controlando a atenção do público a partir de um determinado ritmo criado por uma estrutura, a dramaturgia do ator, criada para dar sustentação aos seus objetivos.



Todas essas novas visões e conhecimentos foram se relacionando, modificando e dando nova qualidade à função do ator, que passou a ter maior destaque no ato teatral. E, como na vida real não falamos nem agimos sem pensar antes, em cena, o ator deve se metamorfosear em uma personagem não só através das ações físicas, mas, também, do seu pensamento. Como o palco não é vida, mas exposição de situações onde o homem é exposto para apreciação de um público, essas ações e pensamentos devem nascer a partir dos objetivos definidos pela equipe responsável pelo espetáculo.

No teatro de rua, onde o ator edita o espetáculo – é cortado; deixa de ser personagem, volta a ser ator e se relaciona com o público; depois, sem perder o fio da narrativa, volta como personagem e faz a emenda –, essa estrutura tem sua importância ampliada. Como um artesão, o ator tece sua rede de proteção, uma estrutura racional e controlada, mas, ao contrário do primeiro, nunca termina sua obra. A arte é artesanato, mas nem todo artesanato é arte. A obra de arte é apenas um passo de um longo processo, o artesanato se finda, é limitado.

## **Bibliografia consultada**

ARISTÓTELES. *A poética*. Coleção Os pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

BENTLEY, Eric. *A experiência viva do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

BOLES LAVSKI, Richard. *A arte do ator: as primeiras seis lições*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BRECHT, Bertold. *Estudos sobre o teatro*. Pequeno órganon para o teatro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 2004.

OIDA, Yoshi e MARSHALL, Lorna. *O ator invisível*. São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001.

STANISLAVISKI, Constantin. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

\_\_\_\_\_ *A Criação de um papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

WEKWERTH, Manfred. *Diálogo sobre a encenação: um manual de direção teatral*. São Paulo : Hucitec, 1984.





Cortejo pelas ruas do Jardim Julieta – 16/03/2013. Foto de William Rodrigues.



Cortejo pelas ruas do Jardim Julieta – 16/03/2013. Foto de William Rodrigues.



## II Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua Uma impressão

Mirthya Guimarães

O II Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua aconteceu na cidade de São Paulo, entre os dias 13 e 16 de março de 2013. As atividades foram distribuídas pelas sedes dos grupos Buraco d'Óráculo, Pombas Urbanas, Pavanelli e Cicas; o que proporcionou aos participantes do Encontro conhecer um pouco da realidade desses coletivos. Estavam presentes representantes de todas as regiões do país, entre os quais podemos citar Quem Tem Boca é Pra Gritar – PB; O Imaginário – RO; Oigalê – RS; Teatro Imaginário Maracangalha – MS; Tropa do Balaco Baco – PE; Tá na Rua – RJ; Teatro de Caretas – CE; Vivarte – AC; Nu Escuro – GO; Companhia Madalenas – Belém; Palhaços Trovadores – PA; Circo Teatro Capixaba – ES; Pintou Melodia na Poesia – CE; Cervantes do Brasil – RN, além dos mais de 18 coletivos do estado e da cidade de São Paulo. Tivemos ainda a mediação de Calixto Inhamuns, que conduzia as atividades com muito bom humor.

Ficamos todos reunidos numa casa em Mairiporã, o que proporcionou bons momentos de discussão e interação entre os participantes do evento, fazendo com que tivéssemos a impressão de que o seminário continuasse permanentemente. A opção de estarmos todos neste ambiente - onde podíamos colaborar também com a logística do evento, com tarefas como cozinhar, lavar louça e conduzir as vans - foi uma decisão muito feliz da equipe de produção.



A abertura do Seminário aconteceu na sede do grupo Pombas Urbanas, na Cidade de Tiradentes, com a fala de Amir Haddad, que - como sempre - deu uma aula de teatro e vida, trazendo provocações e reflexões sobre o nosso fazer. Entre tantos pontos importantes expressados pelo “Velho Mestre”, um dos que considero bem expressivo, discorrido de forma espirituosa e hilariante, como ele sempre se coloca, foi sobre a “generosidade” – para mim é a palavra que resume este Encontro. Amir coloca que a generosidade é um atributo inerente ao ator: “o ator é um doador universal”. Para ele, o nosso fazer está umbilicalmente ligado a isso, afinal nós fazemos para o outro; é uma característica do nosso ofício oferecer, doar. Como bem coloca Amir, “não podemos vender aquilo que temos de melhor para dar”.

Neste II Encontro, foi o que melhor pude registrar: essa generosidade do doar, compartilhar/dividir o que temos com o outro. Amir disse uma frase que muito me chamou atenção: “*tudo que eu sei de generosidade eu aprendi com o teatro*”. Esta frase resume, de forma absoluta, exatamente o que acho - e aqui faço das suas minhas palavras. No teatro encontramos pessoas muito generosas, principalmente no Teatro de Rua, aprendemos muito com a rua, um espaço que é de todos e ao mesmo tempo de ninguém, que cria suas próprias regras, que se estabelece sem leis. Não podemos pensar no fazer teatral sem refletir sobre estas questões.

No segundo momento, numa tarde chuvosa e fria, começamos com a fala de César Vieira, integrante do Teatro União Olho Vivo, que foi fundado em 1966. Vieira relatava que o principal objetivo do grupo é “fazer teatro para o povo”, trabalhando com uma perspectiva de público de bairro. O grupo sobrevive com uma técnica que seus membros denominam “Robin Hood”: vende para os que têm dinheiro (escolas, prefeituras, Estado...) e apresenta gratuitamente em bairros carentes da cidade de São Paulo.

Quando explanava sobre a dramaturgia, César explicou que o grupo parte de temas relevantes da época. Quando surgiram, por exemplo, exploravam assuntos como o surgimento da primeira escola de samba, as ditaduras na Alemanha e Itália, a Força Expedicionária Brasileira, Monteiro Lobato, o jogador Friedenreich etc. Hoje, o grupo



trabalha com 80% de elementos populares e negros, e 20% de elementos de classe média. Como o grupo trabalha numa perspectiva de ação coletiva, cada integrante defendia/defende um tema específico e, a partir daí, o coletivo escolhe um deles para desenvolver a dramaturgia. O TUOV se organiza por comissões; a comissão de dramaturgia fica responsável pela construção de uma dramaturgia a partir do roteiro, que surge dos exercícios.

Neste dia Calixto nos explicou que dividiríamos nossas discussões em três temas recorrentes: dramaturgia de encenação; dramaturgia do ator; e dramaturgia escrita. Compartilharmos nossas experiências a respeito desses temas, porém estes três aspectos foram se imbricando, ficando quase impossível debatê-los isoladamente - geralmente a construção dramaturgical de um processo criativo vai nascendo do casamento entre estes pontos.

A partir das provocações de Calixto, houve uma grande discussão. Nela, Amir abordou um ponto interessante para a reflexão ao referir que “tradição” e “traição” são palavras que andam juntas. Então, conclui, é preciso trair para entender nossas raízes. Ele defendeu ainda que não é porque não tem literatura que não há dramaturgia. O trabalho do Tá na Rua, exemplificou, é uma busca por outra coisa, que diz ainda estar elaborando. Por fim, Amir conclui: *“O espetáculo é que organiza o mundo, e não o mundo que organiza o espetáculo”*.

Chicão ressaltava que a dramaturgia do teatro é uma coisa maior que a música, que o texto; e é maior porque a rua é diversa. Com essa colocação, Calixto procurou provocar um pouco mais dizendo que “o homem da cobra tem uma estrutura que precisamos descobrir”. Realmente, concordo com Calixto, o homem da cobra possui uma dramaturgia diversa: sua corporeidade, sua forma de “encantar” os transeuntes, de causar suspense, de criar tensão dramática intuitivamente. Não há fórmula, há astúcia do arquétipo brasileiro, a necessidade de sobreviver; é ser um Trupizupe, um Malazartes.

A partir das inquietações de Chicão e Calixto, o debate vai tomando corpo e algumas proposições vão surgindo. Humberto Lopes coloca que todas as formas de dramaturgia são possíveis, mas fica em dúvida se para trabalhar na rua é necessário criar um texto novo, su-

gerindo que cada grupo observe suas particularidades. O Quem Tem Boca é Pra Gritar, por exemplo, destrói a literatura e a transforma para aquilo que querem. Já Dani Mirini falou a respeito da necessária adaptação do espetáculo em função do lugar. Nas tribos principalmente, a cada nova localidade, destacou ela, é preciso reestruturar e entender a cena e o espaço. Romualdo ressaltou a importância do trabalho do Vivarte, que explora uma dramaturgia que está além da palavra, um corpo que expressa e fala de outra forma.

Um dos momentos mais bonitos desta noite foi uma reflexão que Simone Brites Pavanelli fez sobre a generosidade do nosso fazer, do afeto que tentam estabelecer com os outros grupos de São Paulo. Em São Paulo, relatou ela, as distâncias são muito grandes e às vezes demora-se horas para se chegar a algum lugar; o que muitas vezes é motivo de conflito entre grupos. Ela lançou uma pergunta que fez refletir: temos que nos preocupar com a hora ou com afeto? Contudo, foi esse afeto que nos conduziu automaticamente a um pensar com o mais belo de nossas lembranças.

A grande riqueza deste Encontro foi que pudemos refletir sobre várias questões do nosso fazer teatral. Hélio abordou, com entusiasmo, o enorme sentimento de generosidade e a ousadia do Núcleo Pavanelli ao reunir esse povo todo para compartilhar experiências que são tão particulares de cada grupo. Embalados por estes questionamentos, cantamos com Simone e pudemos ser contemplados com a poesia de Ray Lima, que também abordou questões tão pertinentes do nosso SER-FAZER.

Continuamos os relatos dos grupos no dia seguinte, quando fomos muito bem recebidos pelos anfitriões da vez, o Buraco d'Óráculo.

Um dos momentos mais mágico deste Encontro foram os debates realizados na casa do Buraco d'Óráculo, onde, de tanto discutir e conhecer poéticas de dramaturgia diferentes, estávamos inebriados, numa catarse, vivenciando momentos de verdadeira criação coletiva de dramaturgias; guiados pelas belas e provocantes poesias de Ray Lima, que ali realizava uma dupla função: nos encantar com sua poesia e proporcionar um cansaço das longa jornada de discussão daquele dia. Suas palavras rasgavam o espaço, rompiam com o



tempo cronológico e construíam uma atmosfera de reflexão, liberdade de criação e muita beleza. Fica quase impossível descrever tais momentos em palavras, momentos que foram de grande aprendizagem e compartilhamento. Caminhávamos entre a *poiesis* (ato de criação) e a *aisthesis* (fruição), o equilíbrio entre o ato de criação e a ciência desta arte. A dramaturgia não estava no papel, estava nos corpos que bailavam, que interagiam e criavam juntos; estava em palavras que saíam de bocas inquietas e tomavam conta do tempo e do espaço - o vazio que estava pleno de possibilidades.

O nosso fazer teatral se diferencia por uma particularidade. Mesmo quando trabalhamos com uma dramaturgia preestabelecida, estando ela trabalhada e bem ensaiada, ao chegarmos na rua ela se transforma e ganha outras dimensões. Pois a rua é o inesperado. Por isso, a dramaturgia para o teatro de rua estará sempre em movimento, em transformação. Não podemos definir o *É* da nossa dramaturgia, ela realmente se estabelece quando estamos na rua, quando este momento se torna presente/passado/futuro. Aqui me aproprio das palavras de Clarice Lispector, pelas quais a poetisa trata do instante:

“capta-se a incógnita do instante que é duramente cristalina e vibrante no ar e a vida é esse instante incontável, maior que o acontecimento em si... o instante de impessoal jóia refulge no ar, glória estranha do corpo, matéria sensibilizada pelo arrepio dos instantes – e o que se sente é ao mesmo tempo que imaterial tão objetivo que acontece como fora do corpo, faiscante no alto, alegria, alegria é matéria de tempo e é por excelência o instante. E no instante está o é dele mesmo.” (LISPECTOR, 1998, pág. 10)

Conseguimos compreender a grande diversidade de nosso fazer, como cada localidade e cada coletivo acaba desenvolvendo sua dramaturgia para a rua. Não existe uma única forma. Existem as inquietações de cada grupo, que, mesmo sendo da mesma região, surgem com poéticas diferentes. Este Encontro teve uma grandeza indizível por esse motivo, pela diversidade de pensamentos, pela escolha dos representantes, pois estavam presentes grandes pensadores e pesquisadores do fazer teatral de rua.

“É só na roda que é formada na rua que temos a possibilidade de ter o mundo inteiro ao nosso redor.”

Amir Haddad

Findo minhas impressões indo pra roda...

### **Eu tô na Rua**

*Eu tô na rua pra brincar de roda  
Cantando moda pra lhe atrair  
Desfilando a fantasia do povo  
Venho de novo lhe fazer sorrir  
Saia pra rua  
Saia pra rua oi  
Venha se divertir  
Com o teatro que é um festejo  
Que os brincantes já estão aqui*

de Junio Santos

**Centro Independente de Cultura  
Alternativa e Social (CICAS)  
Jardim Julieta - São Paulo/ SP**

O Cicas surge da vontade dos jovens do bairro construírem um centro cultural alternativo e aberto ao público. Com muito esforço e sempre colocando dinheiro do bolso, a gente vinha aqui e cada dia ia fazendo um pouco, até arrumar esse galpão do jeito que ele está. Já passamos por muitas dificuldades, o governo já quis tirar a gente daqui diversas vezes, mas não conseguiu. Estamos aqui por vários motivos e um deles é mudar a nossa comunidade com arte, pra ver se consegue tirar um pouco a molecada da rua. Estamos aí há seis anos, sempre na busca de ajuda, mas caminhando com as nossas próprias pernas.

Rafael  
Gestor do CICAS

Nós não temos permissão pra estar aqui hoje como muitas vezes nós não tivemos permissão para estar na rua. Quem puder, assina esse manifesto “FICA CICAS”, que é uma lista que comprova que cada um de vocês é CICAS também.

Juninho Cendro  
Fundador e gestor do CICAS

**Dia 16/03/2013 o II Seminário de Dramaturgia para o Teatro de Rua aconteceu no CICAS e entorno com um cortejo pelas ruas do Jardim Julieta e uma palestra de Alexandre Mate sobre o tema dramaturgia.**



Palestra com Alexandre Mate. Local: CICAS - Jardim Julieta - 16/03/2013. Foto de Juninho Cendro.

## Por entre apontamentos ligados a fazeres e tecimentos pressupostos pela atividade dramaturga

Alexandre Mate<sup>2</sup>

As farsas foram para mim um exercício importantíssimo para entender como se escreve um texto teatral. Aprendi a montar e remontar os mecanismos da comicidade, a escrever diretamente para a cena. E compreendi também quantas coisas velhas e inúteis havia em tantos textos teatrais, no teatro das palavras.

Dario Fo *apud* Neyde Veneziano.

*A cena de Dario Fo: o exercício da imaginação.*

É absolutamente falso pensar que as obras de arte, quer se tratem de monumentos ou de obras figurativas, tenham uma realidade e possam ser criadas independentemente da elaboração de um artista criador e de um círculo de testemunhas. A obra de arte [...] é um local de encontro entre espíritos, ela é um signo, um sinal de ligação [...] O artista pertence à sociedade na qual vive. Ele não possui dessa sociedade uma experiência equivalente, idêntica à de um matemático

---

<sup>2</sup> Professor da graduação e da pós-graduação em Artes - Teatro do Instituto de Artes da Unesp; pesquisador de teatro e militante do Núcleo Paulistano de Fazedores e Pesquisadores de Teatro de Rua.

ou de um especialista em gramática [...]. As obras de arte (são) o produto de uma atividade problemática cujas possibilidades técnicas, tanto como as capacidades de integração dos valores abstratos, variam de acordo com os meios sociais considerados e levando-se em conta o desenvolvimento desigual das faculdades intelectuais dos diferentes meios nas diferentes etapas da história [...] Todo objeto de arte é um *lugar* de convergência onde encontramos o testemunho de um número maior ou menor, mas que pode ser considerável, de pontos de vista sobre o homem e sobre o mundo. O caráter apaixonante da pesquisa, que convém sempre ser conduzido no interior do objeto considerado, resulta dessa descoberta incessantemente renovada dos pontos de vista.

Pierre Frankstel. *Estudos de sociologia*.

A produção teórica ligada ao teatro erudito, de tempos em tempos - pelo fato de as reflexões acontecerem permanentemente -, batiza, rebatiza ou avaliza os conceitos, procedimentos e expedientes de que se lançam mão para a criação da obra artística inserida em cânone normatizado e tido como clássico. Desenvolvida uma forma canônica, trata-se de impô-la como referência a ser seguida e copiada pelos neófitos e postulantes ao teatro tido como “de qualidade”.

A dramaturgia, na condição de um fazer específico, tem sido, permanentemente, revisitada e reestabelecida. Etimologicamente, a palavra aglutina o conceito de ação (com sentido conotativo do verbo grego *draos*, que declinado na primeira pessoa do presente significa: posso, faço, alcanço, conquisto) e *tourgós*, cujo sentido pode ser “traduzido” - na condição de processo - ao ato de tecer. Portanto, dramaturgo, no contexto histórico de seu aparecimento (século V a.C.), é aquele que tece e imbrica certo tipo de ações, que interessa à história oficial, normalmente, constituída por heróis ou mitos cosmogônicos. Trata-se, portanto, de ato de colheita, no processo mítico-cultural, de vultos e personagens heróicas, cujos feitos, ao serem retomados por meio de outra linguagem, precisam ser lembrados. Com relação à linguagem teatral, na medida em que o conceito de cultura, etimologicamente, concerne a cultivo - em uma perspectiva pragmática e ativa -, o dramaturgo, ao selecionar o plantado na his-



tória, colhe desta, por meio de permanente e ativo trabalho com as ações, certos fragmentos de memória que, em processo específico de cultivo, são retecidos por intermédio de fios ficcionalizados, reais e inventados. Especificamente, na Grécia da Antiguidade, além desse fazer de tecimento ser nutrido por fios ficcionais, era fundamental que o dramaturgo, como um demiurgo (espécie de porta-voz dos deuses) gozasse de prestígio e de confiabilidade social, isto é, que os poderosos da vez lhe conferissem o direito de discorrer em nome dos deuses e com beneplácito dos detentores do poder.

Representação e teatro concernem, essencial e rigorosamente, a práticas humanas. Nessa perspectiva, seja na condição de fenômeno social ou estético, a dramaturgia viabiliza/materializa o processo de troca de transmissão de saberes e de fazeres; ou, de modo mais amplo, a prática corresponde a processos de troca de experiências entre, pelo menos, dois grupos distintos de sujeitos. Em razão de a vida social ser instaurada/ instituída pela conjugação, quase nunca harmônica, entre toda sorte de objetividade e subjetividade (impostas, e quase sempre desconhecidas), tanto por indivíduos como por grupos, a produção artística, assim como a religião, sempre desempenhou papel fundamental para manutenção do viver como mística indecifrável, inexorável, inatingível... Ernst Fischer, em *A necessidade da arte* (1975), afirma o mistério do criar e da necessidade, tantas vezes, inexplicável da arte. Então, na medida em que o sujeito social é tecido e também tecedor da história, no trânsito entre essa dúplice e dialética relação (de sujeito a objeto), a história se desenvolve e a dramaturgia vai sendo tecida, reinventando - a partir de diversos pontos de vista - o próprio viver.

Ao criar sua história, um autor (que pode ser individual ou coletivo) transfere para as personagens, as figuras ou personas muito do que sonha, constata; quer ver transformado, tem necessidade de denunciar... Nesse processo, grandemente fundamentado na realidade do discurso direto, em que o sujeito dramático “fala e se instaura por si”, o autor que funcionou como um coreuta, em um imenso coro social, se dilui e se transferencializa por intermédio de tantos outros, frutos de sua criação. Quando as personagens Wladimir e Estragon,



em *Esperando Godot*, repetem permanentemente o “Nada a fazer”, é Samuel Beckett quem fala por elas. Afinal, foi o autor quem assistiu ao efeito nefando das bombas atômicas norte-americanas serem atiradas em Nagasaki e Hiroshima. Quando Galileu Galilei afirma em *A vida de Galileu*: “Infeliz do país que precisa de heróis”, é Bertolt Brecht quem fala pela boca do cientista do renascimento. Quando o dramaturgo tece as ações ficcionais ou dramáticas, premido pelo simbólico (em arte tudo é símbolo), o novo fenômeno social ocorre somente no espetáculo. No espetáculo, cujo tempo e lugar é o mesmo do espectador - ainda que haja certa divisão nos espaços diferenciados aos espectadores e aos artistas - a tecitura dramatúrgica (ou dramaturgia de texto) apresenta personagens e intérpretes, em processo de junção do mimético (*mimese*) com a narração (*diegese*). Normalmente, e à exceção dos espetáculos performáticos, atores e atrizes atêm-se a textos total ou parcialmente preparados para serem levados à cena.

Os “tecedores dramáticos” gregos da Antiguidade, ao retomar a representação social, a estrutura dos rituais gregos, sobretudo aos deuses, criaram uma nova forma estética, absolutamente tomada pelo simbólico. Na nova estrutura das comédias, das tragédias e dos dramas satíricos, a narrativa apresentava a/s personagem/ns (na condição de sujeitos individuais) em cinco episódios; e o coro (que representava o cidadão - aquele com direito de voz e voto na pólis) em quatro partes: prólogo, párodos, quatro estásimos e êxodo. A forma da tragédia se consagra, e, basicamente - e à exceção do teatro popular, que jamais se desenvolveu a partir de formas ou fórmulas rígidas -, determina, ao longo da história, o que virá.

Uma última consideração, ainda ligada ao contexto grego da Antiguidade, concerne ao fazer do dramaturgo. Além de prestígio e confiabilidade, o dramaturgo, para tecer os cordões da história oficial para a estética teatral, teria de: ter um ponto de vista racional, uma ideia, um pensamento e um posicionamento cívico e educativo acerca da História (*logeion*); conhecer as técnicas do saber fazer, conseguir lidar com os instrumentais de artesanias e conhecer as estruturas nas quais as novas concepções caberiam (*poiêin*); ser capaz de imaginar (*phantasia*), de transformar os acontecimentos, com cadência, senso,

síntese. A metáfora pode ser finalizada do seguinte modo: o dramaturgo teria de conhecer e ser capaz de traduzir “a história”, teria de conhecer as palavras e seus diversos sentidos (*logeion*); teria de saber tecer as versões e interesses em estruturas arquetípicas e consagradas (*poiêin*); teria de saber lidar com infinda fantasia para que, ao arrebatar emocionalmente o espectador, este pudesse ser reconduzido ao caminho traçado pela ideologia oficial.

Apesar de tanta mudança ter acontecido na História e nas formas estéticas, e a despeito do caráter bastante coercitivo do teatro grego da Antiguidade, é preciso concordar que a base inicial exigida ao dramaturgo é bastante interessante. Ao exercício dramatúrgico, até hoje, parece fundamental que o sujeito criador tenha um posicionamento sobre o mundo em que vive, consiga pensar - e preferencialmente de modo crítico - sobre ele; que conheça as estruturas diversas e que opte - preferencialmente de modo consciente - por uma delas; que entenda que cabe ao artista retratar o mundo não como ele aparentemente é, mas como - de acordo com suas concepções estéticas e políticas - ele deveria ser. Idealização calcada em sonhos mais amplos e socialmente justos não se caracteriza apenas em idealização, mas em prenúncio de transformação do próprio viver. Lênin, em *O que fazer?*, citando Dmitri Pissarev, afirma:

[...] A divergência entre o sonho e a realidade nada tem de ruim, desde que o sonhador acredite seriamente em seu sonho sem deixar de atentar para a vida, comparando a observação desta com seus castelos no ar e trabalhando escrupulosamente na realização daquilo que imagina. Quando existe algum contato entre os sonhos e a vida tudo vai bem.<sup>3</sup>

Evidentemente, ao longo da história, ocorreram tentativas e processos de arrebentação das formas hegemônicas, como: a tragédia, a comédia refinada; o drama elisabetano; a tragédia do neoclassicismo francês e a comédia barroca (molieresca); o drama burguês. Atualmente, formas há que satisfazem os ditames dos governantes da vez; outras que se rebaixam a uma alusão permanente das

<sup>3</sup> <http://bit.ly/18T3glg> (redução de *link* via aplicativo *online*)



partes íntimas e dos interesses meramente mercantilistas (segundo-se ao besteirol, há uma profusão de títulos que vão da vagina ao pênis, passando por todos os tipos de ambiguidade de relação sexual); outras, ainda, cujo resultado emudece o espectador. É verdade que no espaço da representação teatral cabe tudo, mas essa quantidade de tudo, do mesmo modo, talvez precisasse propor algum tipo de troca, de conclamação do sujeito espectador à provocação de si, e à consciência, por outros meios, do mundo em que se encontra. Mesmo misteriosa e tantas vezes inexplicável, na condição de necessidade intrínseca que têm os seres humanos da beleza, a arte tende ao devaneio, mas (e fazendo alusão ao texto *Sobre o conceito de história*, de Walter Benjamin) a se caracterizar, também, em uma espécie de chocadeira dos ovos da experiência. Isso quer dizer que, aparentemente apartado do mundo, ao relacionar-se com a obra artística, o sujeito pode, em situação de devaneio, rever a si e aos seus sonhos pela troca de experiências que a obra relacional instaura. Desse modo, ainda que aparentemente distante da realidade mais imediata, em momentos quase de evasão, em tese, todo sujeito tem condições de entender e estender para si o imaginativo, em processo de troca, proposto por rede de símbolos que organizam um espetáculo teatral.

Sobre os processos colaborativos que, em tese, não devem ser apontados como melhores ou piores que os processos de criação individual, lembra Luís Alberto de Abreu, em diversos de seus escritos e falas em encontros presenciais, que a maior das qualidades do trabalho colaborativo é a ampliação do processo do imaginário, este que se constitui na base da criação. Bastante próximo ao proposto para os dramaturgos da Antiguidade clássica, de acordo com Luís Alberto de Abreu, no processo colaborativo há que se começar com um processo de pesquisa sobre o assunto definido. A partir desse processo, ou concomitante a ele, é preciso que seminários, improvisações, oficinas se desenvolvam, baseados no princípio segundo o qual aquilo que se pretende contar/ mostrar se insere na história do mundo, da humanidade (que os gregos denominavam *logeion*). Depois disso, é necessário que as aproximações ganhem um tratamento adequado à linguagem teatral. Nesse sentido, Abreu propõe a criação de um *canovaccio* (roteiro com o alargamento da trama), com algumas propostas de cenas, decorrentes

do processo anterior, para novo processo improvisacional. Nessa nova etapa, o dramaturgo com tal incumbência (que pode ser um ou o grupo) propõe - por intermédio de seu conhecimento da linguagem - novas cenas, preconizando o processo crítico. Segundo Abreu, é preciso que os sujeitos da cena e do processo de criação critiquem e que consigam propor novos direcionamentos. De outro modo, a crítica não pode se esvaziar nela mesma, é preciso ser propositivo. Para fugir do senso comum da crítica esvaziada, e forçando um pouco, é preciso conhecimento técnico da linguagem e de seus expedientes (tal etapa concerne à determinação pressuposta pela *poiêin* grega). Nesse último particular, além do exercício de ser capaz de reinventar permanentemente, é preciso que cada cena gestada e criada tenha um núcleo (que intensifique o humano), que pode ser desenvolvido em qualquer lugar, mas que não perca sua função estruturante.

Por conta dessas aproximações entre dois contextos, é preciso não perder de vista que múltiplos são os intentos da arte: divertir, conscientizar, provocar, arrebatar, entreter, ganhar dinheiro, buscar parcerias, comover... Desse modo, a dramaturgia de cena, seja ela criada individual ou coletivamente, precisa, ao partir de tais pressupostos, indagar-se: se seu fazer alimenta o mercado e é de entretenimento ou traz, de alguma forma, uma inquietação humana a ser partilhada, re-dimensionada? O que se tem tecido enquanto texto e enquanto obra abastece a história oficial ou contrapõem-se de algum modo a ela? Esta última questão remete às teses apresentadas por Walter Benjamin ao discutir o pressuposto pela qualidade e suposta autonomia da arte e do artista, em *O autor como produtor* (1985). Lembra o filósofo alemão que, em uma sociedade dividida em classes, o trabalho com arte abastece, principalmente, o campo das ideologias. Desse modo, a apenas verificada no discurso defesa de autonomia pelo autor burguês leva-o, segundo o filósofo, a estar a serviço – e, normalmente, de modo subserviente - de sua classe como produtor de “obras de passatempo” (e que Bertolt Brecht chama de teatro culinário), ainda que o próprio autor não reconheça isso. De modo oposto, um autor progressista (na acepção defendida pelo autor) toma como decisão a discussão da luta de classes, colocando-se a serviço do proletariado. Assim, “[...] a tendência política, por mais revolucionária que pareça, exerce funções contra-re-



volucionárias enquanto o escritor experimentar a sua solidariedade com o proletariado só conforme a sua consciência, mas não como produtor, como alguém que produz” (1985, p.192).

Na dramaturgia de rua, ou normalmente aquela que tem lugar nos espaços tradicionais e que, historicamente, concerne a um processo de diáspora permanente de expulsão e eliminação dos artistas populares pelos mais diferenciados expedientes, a dramaturgia necessariamente precisaria ser outra e diferenciada, em tese, daquelas do teatro de caixa. Theodor Adorno (2003) lembra que “A forma decanta a ideologia”; portanto, não é a condição de classe social o indicador da consciência. Aliás, consciente ou inconscientemente, muitos são os sujeitos que se caracterizam em traidores de sua classe de origem. Ao se acreditar que certas obras artísticas sejam datadas (cuja conotação diz respeito a superadas) e outras clássicas por excelência; que certas obras sejam panfletárias e outras, ao contrário, transitariam com o livre arbítrio (ou coisas por aí), evidentemente, a ideologia encontra-se camuflada nas formas artísticas, tidas como neutras politicamente.

Para finalizar, o que tem sido desenvolvido dramaturgicamente na cidade de São Paulo - na maioria dos casos, processos colaborativos levados a cabo pelos chamados teatros de grupo - decorre da ampliação dos processos de consciência e de participação política, tanto na gestão de si quanto na inserção de processos sociais mais amplos e externos; de novas formas e modos organizacionais dos coletivos teatrais, tanto em seus processos de gerência e de criação internos quanto de processos de troca entre si e de outros movimentos sociais; da consciência de criação de ações coletivas que intervenham efetivamente na cidade - nesse sentido, seminários, mostras artísticas, andanças coletivas têm sido desenvolvidas. Além dos aspectos citados, a totalidade das obras apresentadas corresponde a processos coletivos, em que a dramaturgia de texto e a dramaturgia da cena apresenta narrativa episódica, cujo chão é épico e histórico. Nessa “nova dramaturgia”, e como não se assistiu jamais no Brasil (talvez algo parecido possa ser buscado no teatro de agitprop russo-soviético e alemão, dos anos de 1920/1930), as “personagens” dos espetáculos teatrais correspondem a grandes coros. Nesses coros, de modo abso-

luto ou inserido em processos que apresentam contendas e embates da lutas classistas, o protagonismo é do lumpemproletariado.

A gente excluída da história e da documentação oficial, pelo menos em parte significativa do teatro de grupo da cidade de São Paulo, e cujo espaço de apresentação tem sido, também, o dos logradouros públicos, o lumpemproletariado tem parte de seu processo de existência e luta reconhecido. Sabem muitos sujeitos conscientes que seu fazer na história concerne, também, à tarefa de (re)conquistar para as artes da representação questões como a utopia e a possibilidade de transformação das relações sociais. A luta pelo simbólico tem sido um território que muitos coletivos têm travado e colocado em seus programas de trabalho. Dentre esses grupos e coletivos, que têm buscado a intervenção nas ruas e redescortinado novas “janelas para o mundo”, podem ser destacados: os quarenta e sete anos de resistência do Teatro Popular União e Olho Vivo - TUOV; a Brava Companhia, de espetáculos exemplares, cuja excelência tem sido reconhecida até pelos pouco chegados ao panfletário; o Buraco d’Oráculo com o antológico *Ser Tão Ser: narrativas da outra margem*; o Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes, cuja *Saga do menino diamante: uma ópera periférica* e a tomada, por quinze dias, de praça pública em Arthur Alvin são marcos antológicos e referenciantes da conciliação entre engajamento e lirismo; o Núcleo Pavanelli de Teatro de Rua e Circo, que mudou radicalmente com o ousado *Aqui não, senhor patrão*; Os Inventivos, grupo que montou, com ousadia e coragem, *Canteiro e Bandido é quem anda em bando*; a Companhia do Miolo, cuja poesia de *Taiô* embeleza os cinzas da cidade; o Pombas Urbanas, que tem desenvolvido trabalho exemplar na comunidade em que se inseriu e em tantas outras de que faz parte; a Companhia Estável, cuja inserção no Arsenal da Esperança legou *O Homem cavalo & sociedade anônima*; a Antropofágica, que por meio de suas Máquinas de Intervenção Urbanas, tem caminhado e cantado, em permanente processo de intervenção; a Companhia São Jorge de Variedades, cujo *Barafunda* entontece e propõe um porre de felicidade; o Parlendas, que com seu *Marruá* mostra os territórios de tantos brasis desconhecidos; a Trupe Olho da Rua (de Santos), impecável em seus objetivos de intervir, divertir e levar a pensar.



## Bibliografia

ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*; tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor; Sobre o conceito de história; tradução Sergio Paulo Rouanet, in: *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985. P. 187-201. Coleção Grandes Cientistas Sociais, 50.

FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.

VENEZIANO, Neyde. *A cena de Dario Fo: o exercício da imaginação*. São Paulo: Códex, 2002.







## Instituto Pombas Urbanas Centro Cultural Arte em Construção Cidade Tiradentes - São Paulo/ SP

O Pombas sai da periferia e vai morar no centro para se profissionalizar e se adequar a tudo que é preciso para fazer teatro no centro. Chega um momento em que isso não faz mais sentido. Então procura um espaço na periferia e encontra uma ruína na Cidade Tiradentes; e começa a pensar na sua transformação e a construir essa piração. Agora a gente tá derrubando o que era de gesso pra fazer de tijolo, fazer colunas pra sustentar esse crescimento. As nossas colunas se chamam Oigalê, Buraco d'Oráculo, Chicão Santos, Junio Santos, Movimento Escambo, enfim, todos os parceiros são as nossas colunas. A Rede Brasileira de Teatro de Rua é isso. Viva a Rede!

Adriano Mauriz

Esse espaço se chama Arte em Construção e ele está literalmente em construção pra fazer um mezanino e a sala de cima, mas ainda não temos o dinheiro. Se você olhar ali, vai ver os nossos cachês em sacos de cimento pra poder construir esse espaço.

Esse galpão é um antigo supermercado que ficou abandonado por 10 anos e que agora cumpre a função social de ser um teatro, um centro cultural. Tem um teatro, uma área pra treinamento de circo, cozinha, biblioteca e 6 coletivos formados aqui, compostos por jovens do bairro que ocupam esse espaço sete dias da semana, trinta dias do mês. Loucura!

Marcelo Palmares

O Instituto Pombas Urbanas recebeu a abertura do II Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua no dia 13/03/2013 com uma palestra de Amir Haddad sobre Arte Pública e um show de Rodolfo Minari do Grupo de Teatro Experimental de Teatro de Rua e Floresta Vivarte.



# Arte Pública

Amir Haddad

**Marcos Pavanelli**

**Núcleo Pavanelli de Teatro de Rua e Circo-São Paulo/ SP**

Para nós, do Movimento de Teatro de Rua da Cidade de São Paulo, é um prazer estarmos aqui com todos os nossos amigos, companheiros, militantes, artistas, porque nós somos muita coisa e não somos porra nenhuma.

Quando a gente planejou esse seminário, pensamos em uma coisa menor, mas depois avaliamos que teríamos que convidar o máximo de parceiros que nós pudéssemos. É muito trabalhoso, mais é muito gratificante olhar para essa roda e perceber os amigos de longa data, os amigos de datas recentes de todo o Brasil. E agora que já tá tudo organizado, nós, do Núcleo Pavanelli, estamos até conseguindo dormir! (risos)

E, como combinamos um protocolo, vou passar pro Marcelo, que é um dos cofundadores do Instituto Pombas Urbanas, e aproveitar pra agradecer de vocês estarem recebendo o Seminário.

**Marcelo Palmares**

**Pombas Urbanas-São Paulo / SP**

Primeiro quero dizer que é uma alegria ter todo mundo aqui. Há seis meses atrás, nós, do Pombas Urbanas, falamos que só estava faltando trazer o Amir! E isso tá acontecendo agora no segundo seminário de dramaturgia. O Amir é a peste, porque, além de ele vir, vieram todos os pestinhas, veio o Brasil todo junto. E é isso que fortalece essa rede, que dá ânimo pra gente continuar seguindo. Pra gente é uma alegria muito grande ter todos aqui reunidos; e que este seminário seja muito rico pra nós aqui da Cidade Tiradentes. E vamos tocar a nossa bolinha, agora que a gente sabe que o papa é Argentino. (risos)

Bem-vindos e bem-vindas, que a casa é de todos nós! Por

isso a gente fala: esse é o nosso sonho. Porque a gente sonhou estar aqui. Então, esse sonho foi compartilhado com todos e passa a ser de todos nós agora, bem-vindos. Calixto, vem cá, lembra do que a gente ensaiou? Pois é, gente, ensaio não serve pra porra nenhuma...

### Calixto de Inhamuns

Esse é o nosso segundo seminário de dramaturgia para o teatro de rua e nós vamos estar juntos quatro dias. Amanhã e depois de amanhã vão ser dois dias que nós vamos centrar no fazer teatral. A nossa intenção é que esse encontro sirva para os grupos trocarem experiência. Como é que nós resolvemos os nossos pepinos, quais são os nossos grandes achados, quais são os nossos grandes fracassos? Nós vamos falar através do nosso trabalho. Hoje é um dia especial, que nós estamos recebendo Amir Haddad, e o que ele vai falar sempre é importante.

Aqui, do nosso lado, nós temos uma lenda do teatro nacional.



Outro dia eu encontrei um rapaz, nós começamos a falar de teatro e ele disse que fez teatro com o Amir em 67. Ele começou a chorar! Falou que o Amir foi uma das pessoas mais generosas que ele conheceu na vida. Falou isso com lágrimas nos olhos; então, deve ter alguma importância isso.

### **Amir Haddad**

#### **Ator – Doador Universal**

Generosidade não é um atributo de uma pessoa, é um atributo de um ofício, de um cidadão, de uma atividade como a nossa, que é o teatro. Generosidade é o que está por detrás de tudo isso que nós fazemos, então não quero me considerar uma pessoa generosa, excepcionalmente generosa, como se a generosidade fosse a qualidade de um indivíduo, onde um pode ter e o outro não pode. Tudo que eu sei de generosidade eu aprendi com o teatro, o teatro é a arte da



Cortejo pelas ruas do Jardim Julieta – 16/03/2013. Foto de William Rodrigues.

doação, arte da entrega, arte do dar. A generosidade está na base do nosso ofício, o ator é um generoso, ele é um doador, o ator é um doador universal. A generosidade é uma coisa natural, intrínseca. O que é interessante a esse respeito, e as pesquisas científicas revelam isso, é que os primeiros seres humanos só tinham o sangue tipo O. Na nossa mais antiga ancestralidade nós somos todos doadores universais. Na antiguidade, na ancestralidade, cada um de nós poderia doar sangue pro outro porque os sangues eram compatíveis, as diferenças não eram tão grandes, as atividades não eram tão diversificadas: a moradia, o modo de vida. De maneira que o tipo sanguíneo de um era o tipo sanguíneo do outro, e esse tipo era o tipo O, que é o doador universal. A gente pode colocar a expressão nesse lugar; as danças, os ritos, as celebrações, as liturgias, tudo isso vem também desse período do nosso ancestral. Então, enquanto dançamos, inventamos nossos ritos, fizemos as nossas celebrações enquanto buscávamos uma possível divindade que nos libertasse da nossa condição de animal; durante esse período todo que nós existimos foi um período da doação universal. Então, essa questão da doação universal é muito importante para nós que fazemos teatro de rua e que fazemos arte pública. Na nossa natureza, também nós não selecionamos o nosso público, para quem nós podemos doar, para quem devemos doar, para quem não devemos doar, se o nosso sangue vai fazer bem pra um, vai fazer bem pra outro; isso não passa pela nossa cabeça. Quando nós nos dispomos e resolvemos exercer nossa atividade em praça pública, nós estamos fazendo um gesto ancestral, muitas vezes milenar, de doação universal.

Ancestralidade é o exercício da doação universal, é a nossa possibilidade de doação universal. E não há, na minha opinião, contemporaneidade sem ancestralidade.

O que nos garante a continuação de uma possível contemporaneidade é a construção de um possível futuro. Então, nós devemos dizer sempre que o teatro é filho da história, não é filho da ideologia, assim como o ser humano é filho da história, não da ideologia.

Podemos até mesmo dizer que a arte é obra pública feita por



particular. Então é forte esse sentimento de doação. Ninguém que tenha o espírito criador, o ímpeto criador aflorado, libertado dentro de si, pensa: “eu quero fazer uma coisa pra mim”. Nenhum de nós pensa que vai fazer uma coisa só pra si mesmo. O impulso da criação é universal e é doador genérico. Então, não há como você se dedicar a uma atividade artística sem entrar em contato com essa generosidade ancestral do ser humano.

Isso são reflexões em cima desse conceito, que a gente vem recebendo, de arte pública; e uma ideia de que nós estamos falando, de que ato público é novidade nesse mundo em que nós vivemos, mas também é uma coisa muito antiga. Porque a doação universal, a arte, ela nasce pública, ela é de natureza pública. Não existe arte privada, existem sistemas que privatizam formas de produção afetiva do ser humano, formas de produção criativa do ser humano e colocam essas produções no mercado. Mas nós sabemos que é possível vender tudo no mercado: é possível vender a mãe, vender o pai, vender a alma... então por que que nós não iríamos vender a nossa capacidade criadora? Então, se vende também a nossa capacidade criadora no mundo como o nosso, chamado de auto-sustentável e totalmente voltado por uma ideia de mercado. A ideia de que nada pode ser oferecido de graça a ninguém não tem sentido como pensamento forte de uma sociedade saturada pelo pensamento da burguesia mercantilista protestante, que visa e reconhece o acúmulo de bens materiais como uma benção divina. Não tem sentido você deixar de vender coisas e querer oferecer, isso seria até pecado, seria até uma coisa contra o pensamento da burguesia protestante. Então, não podemos dar o que podemos vender. É o que a gente traz de novidade, eu acho que é a inversão desse pensamento, e talvez isso explique melhor tudo isso que nós estamos aqui agora conversando. Não podemos vender o que temos de melhor pra dar! Esse é um outro lado da questão, não podemos dar o que pudermos vender, mas também não podemos vender o que temos de melhor pra dar. Essa não é uma ideia nova da humanidade, essa é uma ideia que existe há muito tempo; e essa discussão é permanente no ser humano e nós não vemos com tanta frequência. Mas é tão forte essa ideia, que existe uma palavra grega antiga para definir isso, que é *anargirismo*. *Anárgiros*, uma palavra bonita, não é?



*Anárgiro* significa sem dinheiro. Anárgiros são aquelas pessoas que não trabalham por dinheiro. Mas essas pessoas não são de maneira nenhuma exemplar e não devem ser apontadas, não devem ser valorizadas, não devem ser nada porque, se você falar assim, “*não trabalho por dinheiro*”, todo mundo vai pensar: é louco! O anárgiro pode ser sinônimo de loucura, de falta de qualquer pensamento honesto, sério a respeito do ser humano. No entanto, o anargirismo é uma coisa que existe tanto que tem uma palavra desde a Grécia antiga para definir essa possibilidade. Podemos falar mais um pouco sobre isso, do anargirismo. Um grande exemplo que nós temos na nossa Civilização Cristã Ocidental, claro, vindo da antiguidade, como todos os santos vieram, mas os maiores anárgiros da história que nós conhecemos são dois santos: Cosme e Damião. Eles eram anárgiros e foram extremamente perseguidos porque eram médicos e se recusavam a cobrar pelos seus serviços. Foram perseguidos por Roma, pela Igreja, porque eles atrapalhavam os sacerdotes e o comércio que se fazia com a saúde pública. O anargirismo tem que ser controlado porque podemos começar a trabalhar o impulso generoso, parar de querer as coisas, podemos acabar com a propriedade privada! Podemos acabar com tudo que mantém essa sociedade organizada dessa maneira!

O que interessa saber da obra pública feita por particular ?

Interessa saber isso, saber que cada um de nós, cidadãos particulares, é capaz de produzir coisas que não são feitas exclusivamente para nós. Essa é uma questão essencial para nós que fazemos teatro. O teatro não nasceu em uma casa de espetáculo, não é a casa de espetáculo que inventou o teatro, não é a dramaturgia que inventou o teatro; o que inventou o teatro foi a possibilidade de doação do ser humano diante de outro. O teatro nasce nos rituais, nas festas; então, antes de existir casa de espetáculo, antes de existir auditório, antes de existir coliseu, antes de existir dramas, antes de existir dramaturgia e espetáculos, existia essa possibilidade humana, de você se oferecer em espaço público, de uma maneira que interesse a todos, um chamado muito forte de doação.

A gente vê que, no entendimento dessa ideia, nós já estamos tendo aí um conceito de cidadania de primeira classe, não é? O que é



uma cidadania de primeira classe? O que é você ter responsabilidades coletivas? E o que é que é você ter responsabilidades individuais? O que é você ser responsável pela sobrevivência, pelo seu sucesso pessoal? Mas o que é também você ser responsável pelo bem-estar da comunidade onde vive?

Pensar que se está fazendo alguma coisa pelo bem da comunidade é uma coisa rara, é uma coisa difícil, é uma coisa inexistente e não é isso que é ensinado pra gente, não é isso que é colocado nas nossas mãos.

Quero puxar cada vez mais pra que a gente fortaleça essa ideia de que o que nós fazemos não tem preço, e é de extrema utilidade no mundo onde nós vivemos e tenho certeza que nenhum de nós duvida da função, da importância que isso pode ter na sociedade em que nós vivemos. Mas, apesar disso, nós não estamos em uma convenção, centro de convenção do Ibirapuera, nós estamos aqui em Cidade Tiradentes, nesse lugar, aqui nessa construção do Pombas Urbanas, no evento organizado pelo Núcleo Pavanelli. Eu quero dizer que esses valores todos não são valores para uma sociedade onde nós vivemos naturalmente, nós fomos colocados na periferia do poder e estamos aqui hoje. Pra chegar aqui nós atravessamos a cidade de São Paulo inteirinha só pelas estradas periféricas, não passamos por nenhum lugar do centro.

### **O futuro só acontece no presente**

Estou vindo aqui para esse lugar, onde os que estão se reúnem e sonham com a possibilidade de vida nova. Nós trabalhamos na periferia do poder, mesmo que a gente esteja no centro, nós somos da periferia do poder e acho que isso não deve de maneira nenhuma nos assustar. Somos doadores universais e, pra sermos doadores universais, mantemos nossos trajetos periféricos para ir caminhando pela rede periférica dos vasos sanguíneos até chegarmos ao coração do sistema e ter a nossa possibilidade de sangue O. Eu não consigo evitar de olhar pra vocês e pensar que o futuro está aqui. Os gregos dizem: “o futuro só acontece no presente”. Então, não existe futuro! Se

vocês olharem pro mundo como ele está, qual é o futuro? Uma nova torre, um novo celular, uma guerra atômica tá acontecendo na Coreia do Norte com a Coreia do Sul, uma nova invasão do Afeganistão, uma nova ocupação, ou agora na Líbia pessoas estão morrendo porque estão tomando bebida envenenada. Então, 60 já morreram; e têm 70, todos doentes por serem islâmicos. Qual é o futuro? Quem de nós pode olhar pra cima e ver uma abertura pro futuro? A não ser o Apocalipse! O Brasil tem o governo progressista e a comissão de direitos humanos foi colocada nas mãos de um deputado preconceituoso e racista, ostensivamente preconceituoso, ostensivamente racista, cínico e debochado. Qual é o futuro? O futuro vem de cima pra baixo? Não podemos imaginar que o futuro virá de cima pra baixo, que não vem. O futuro não será ditado, é uma construção de cada dia e, quando eu olho pra vocês, eu vejo o futuro. Nós estamos aqui, agora, construindo o futuro. Falo isso não é pra gente ficar vaidoso e nem pra gente achar que é fácil, pelo contrário, é muito mais difícil você construir um futuro de baixo pra cima, de dentro pra fora, e encarar todas as suas possibilidades de dedicação, de você aceitar o que venha de instâncias superiores, dizendo qual é o seu próximo comportamento, qual a próxima roupa que você vai usar, qual é o próximo celular que você vai carregar, qual é o tipo de plástico que vai ser usado nas roupas modernas, qual a nova loja que vai abrir em alguma rua de Pinheiros, do centro de São Paulo. Você não pode achar que isso é o futuro, o moderno nasce velho!

O moderno é instantaneamente velho. O futuro tem que ser aquilo que é contemporâneo, aquilo que é ligado à nossa ancestralidade e à nossa possibilidade de continuação e de transformação, porque nós somos assim.

Não há de ser o moderno o que há de nos trazer a solução, mas a nossa ancestralidade, portanto a nossa contemporaneidade. Carlos Drummond de Andrade fez um verso, há muito tempo atrás, falando isso: “cansei de ser moderno, agora eu quero ser eterno”. Se nós olharmos para a nossa prática, do teatro que nasce de dentro de nós, cada um de um jeito está buscando essa eternidade.





Cortejo pelas ruas do Jardim Julieta – 16/03/2013. Foto de Cristiane Accica.



## Nós somos a Peste

Hoje eu só consigo sentir que o futuro existe quando vejo vocês aqui. Quando vejo que vocês estão trabalhando, na Serra do Caparaó, no Mato Grosso do Sul, na Amazônia, em Goiás, no Rio de Janeiro, em São Paulo etc. Somos muitos, aqui já somos muitos e somos muito mais pelo Brasil inteiro, e nos multiplicamos como uma peste. Uma peste, porque a multiplicação de pessoas como nós significa uma contaminação total de tudo isso que é transgênico, que parece que é eterno e imune a qualquer ataque de bicho na semente humana. Nós significamos o caruncho da soja, nós somos o que pode estragar a semente da soja. Mas a tendência é que nós todos sejamos imunizados como a soja transgênica; se nós quisermos, nós poderemos fazer uma cultura altamente transgenizada. A cultura dominante é transgênica, é do mesmo jeito, vocês vão ver. Hoje ela é igualzinha ao que ela foi a cinquenta anos atrás. Tá imobilizado, igual a semente de soja transgênica. Eu não sei o que significa pra agricultura uma soja transgênica, mas eu sei o que pode significar pro ser humano uma cultura transgênica, que pode ser de destruição e de acabamento pra cada um de nós.

Então, a transgenia, ela se mantém com todas as medidas de higiene que você pode adotar para evitar que o caruncho chegue no lugar e estrague as coisas, e que elas sejam eternamente modernas, pra que elas não envelheçam. Mas quando eu olho pra gente aqui, eu fico vendo que nos somos a peste mesmo! Porque nós somos o caruncho que estraga a semente da soja, nós não temos nenhuma compatibilidade com o produto transgênico, nós somos a modificação e somos muito, somos muito, já tenho falado disso muito e vocês também devem ter falado disso muito: há trinta e três anos que eu faço teatro de rua. Quando nós começamos a fazer teatro de rua, dos que estão aqui, eu acho que só tinha eu, o Júnio, eu acho que o Humberto também; no entanto, agora estamos aqui, ele de cabelo branco, o Humberto de barba branca e vocês, que são jovens e são muitos, podem nos dar uma ideia de que em trinta anos o avanço foi gigantesco... e não é gigantesco como o sistema fala. Nós não crescemos porque a economia precisa disso, crescemos porque somos uma necessidade do ser humano; cresce porque é história, não é ideologia,



avança porque tá dentro do acesso da nossa possibilidade eterna de transformação, na nossa necessidade de rompermos com todas as couraças ideológicas, nos querendo fazer acreditar que nós somos aquilo que a ideologia diz e que fora daquilo não seremos nada, não poderemos ser nada. Isto não é verdade! Estar aqui com vocês é a evidência disso. Isso cresce, cresce muito e todos nós sabemos que há centenas e mais centenas de outros como nós por este país inteiro. Quando vem um menino do Espírito Santo e me fala que está fazendo um trabalho na Serra do Caparaó, vem Porto Velho e mostra a rota que eles fizeram. Quando eu saio de lá, de Mairiporã, pra chegar aqui, um bando de gente atrás de mim, parece enterro ou então bonde. Não sabia se era enterro ou bonde de bandido: as vans cheias de gente, picadores... marginais, devem se esconder aqui neste lugar, nesta cova, pra se esconder aqui nesse subterrâneo, nesse covil, onde... como os cristãos antigos se escondiam nas catacumbas para fazer a suas macumbas. Os cristãos antigos eram melhores do que eram agora, rolava uma macumba pesada dentro das catacumbas, que era tão forte, que a terra tremia quando eles se juntavam lá pra fazer os rituais deles, depois vieram pra superfície, ganharam poder e agora o Papa é Argentino. (risos)

Então, a história tem essas pegadas, pegadinhas, mas nós estamos de todos os lados, muita gente que não está aqui e que poderia estar, muita gente que está movimentando e que não está correndo atrás de ganhar dinheiro. Estão fazendo o que precisam fazer, tão fazendo esse exercício de doação universal, que é ligada à ancestralidade de cada um de nós, seres humanos; mesmo que meu sangue seja AB, na minha origem eu sou sangue O. Mesmo que meu sangue seja B, A, na minha origem eu sou doador universal, faz parte da minha natureza me doar universalmente, recuperar essa memória da ancestralidade. A ancestralidade é recuperar a possibilidade de pensar o homem contemporâneo capaz de construir o seu próprio futuro; e nós somos essa possibilidade, nós que estamos aqui temos essa possibilidade de pensar no homem futuro, porque o homem do presente não tem mais condição de construir o seu futuro. Acabou! E eu não tenho o menor pudor de falar isso: acabou! Nós estamos vivendo uma decadência e a decadência não melhora, nada melhora na decadência.

Na decadência as coisas pioram. Por isso que eu falo: eu não quero salvar nada, não estou aqui para salvar ninguém. Não tem porque segurar uma coisa que está desmoronando, mas tem sim como fazer para recomeçar de dentro das ruínas de uma decadência, começar a construir uma nova possibilidade humana que não será exatamente igual a essa que está aí e nem saberemos qual será. Mas, jamais saberemos se não começarmos agora o que estamos fazendo, a viver no futuro uma nova forma de entrega, uma nova forma de doação, uma nova forma de expressão, uma nova possibilidade de integração comunitária no mundo onde a gente vive, uma possibilidade de horizontalidade real, efetiva, que às vezes é difícil, às vezes fica mais fácil, mas que em todos os momentos ela é conseguida, é essencial, tendo você participado do mundo onde você vive.

Eu pedi chuva! (ouve-se um barulho de chuva forte) Eu tenho muitos bons contatos... antes do Papa ser Argentino (risos). Eu tinha pedido um pouco de chuva, e chover na hora em que você anuncia o apocalipse e fala da possibilidade de um mundo novo é muito bom, muito bom, significa que os deuses estão atentos e estão falando “é isso mesmo, meu amigo, é isso mesmo”.

Então, nós fazemos parte desse melhor lado da humanidade, anargiria é o não pagamento por aquilo que você faz. Mas nós vivemos em um mundo em que precisamos de dinheiro para viver também. Eu não sou louco de dizer que eu vou parar de comer e virar “faquir”, não é disso que se trata. Nós representamos o lado importante da humanidade e temos todo o direito, dever e a obrigação de reivindicar o olhar sobre aquilo que nós fazemos, nós não podemos achar que nós não existimos. Nós existimos e existimos bem!

Que beleza de chuva, hein?! Vamos escutar só um instantinho.

A chuva... nossa, que bonito!

Naquele dia, que aquelas pessoas anargiras se encontravam num barracão velho, montado na periferia na cidade de São Paulo, trabalhava uma população pobre, todos eles como ratos reunidos naquele covil. Caiu uma chuva abençoada que lavou tudo, como se tivesse trazendo para aquele cidadão a notícia de que o que eles faziam era bem visto, era querido, era bem visto pelos deuses. Então, a chuva naquele momento



veio como que para abençoar as palavras que estavam sendo ditas, para que todos se sentissem agraciados por esta água que lava, refresca e faz a vida continuar, tem até um momento ecumênico. Olha só...

### **Arco Íris**

*O arco íris bebe água lá no mar*

*Quando ele quer despejar*

*é lá por cima da Serra*

*As nuvens gelam, faz suar circulação*

*Quando ela cair no chão*

*a gente apanha e bebe dela*

de Mestre Virgínia – Alagoas, por Simone Brites Pavanelli

Então, meus amigos, não podemos dar aquilo de melhor que temos para vender, não podemos vender aquilo que temos de melhor pra dar, daí a César o que é de César, a Deus o que é de Deus; nosso ofício é o da atuação, mas nós também não podemos ignorar que o que nós fazemos tem sentido, tem utilidade e é necessário. E, neste sentido, é importante que a gente sobreviva para podermos seguir na construção desse mundo.

### **Políticas públicas para as artes públicas**

A maneira de sobreviver é nós nos afirmarmos diante do poder público e diante de todas as coisas, para conseguirmos o nosso meio de sobrevivência. Nenhum de nós quer ficar rico com o teatro, muito menos o teatro que nós fazemos, mas nenhum de nós quer morrer de fome porque faz isso! Então, ao lado desse conceito da doação universal, do que significa fazer o teatro de rua, fazer com que a arte se torne definitivamente pública, como nós fazemos, nós temos que pensar a nossa maneira de resistência, de sobrevivência. Esses encontros, essas reflexões, essa consciência política mais aguçada... e nós vamos ter a respeito da transformação da nossa atividade a ideia de que nós



não somos nem cabeça de rato nem rabo de leão. A ideia de que nós não somos o resto da alta cultura, a ideia de que nós não somos o pior do que existe... Vejo como nacionalmente também a gente vai fazendo os nossos avanços e as nossas conquistas: aqui, na luta dentro de São Paulo, pra conseguir uma lei, pra liberar os espaços; em outras cidades, outros momentos da luta. No Rio de Janeiro, desde que nós lançamos essa bandeira e começamos a brigar com o poder público e a exigir as políticas públicas para as artes públicas - já que o que nós fazemos é público, as políticas públicas não podem ignorar o que a sociedade produz. Não é a política pública que produz a sociedade, é a sociedade que produz a política pública. Então, a política pública não pode ignorar o que nós fazemos. No Rio de Janeiro nós avançamos muito, lançamos uma lei e essa lei foi aprovada, está em pleno exercício, cada vez mais ela é do conhecimento de todos. Agora, no início de abril, a Câmara Municipal vai fazer uma grande audiência pública pra comunicar a todos os subprefeitos da cidade do Rio de Janeiro que essa lei existe e tem que ser cumprida. Há quatro anos atrás, nós fomos pra rua no Rio de Janeiro, todos os artistas públicos da cidade, e fizemos um movimento lá. A secretária de cultura, em nome desse movimento, nos ofereceu um decreto que nos aprisionava mais do que nos libertava. Nós derrubamos esse decreto, brigamos com a secretária durante muito tempo, o decreto ficou imobilizado. Quatro anos depois esse decreto desapareceu, hoje nós temos uma lei. Temos uma lei e vamos ter uma audiência pública para consolidar essa lei e temos um projeto em negociação, em vias de ser colocado na rua, com o poder público, para começar a fazer experiências de atividades públicas para levantar subsídios para a construção de uma política pública para as artes públicas.

Temos que ver que nenhum de nós precisou vender a alma ao diabo pra fazer o que está fazendo. Temos obtido cada vez mais reconhecimento pra aquilo que nós fazemos. Cada vez mais se estabelece algum tipo de fomento pra essas atividades. O que nós não podemos é aceitar essas coisas como se fossem esmolas, não são esmolas. É mais do que necessário fazer isso e nós temos que manter nossa atividade firme. Esse encontro aqui discute dramaturgia de rua, discute espetáculo de rua, discute principalmente o nosso fortalecimento e o



crescimento desse movimento que era um, algum anos atrás, e que é totalmente diferente hoje; e a cada encontro melhora o nível da nossa reflexão, a cada encontro melhora a nossa consciência política, a cada encontro nós sabemos mais o que significa você ser uma infestação do sistema - que se faz de baixo pra cima e de dentro pra fora - e as possibilidades, que isso traz, de transformação, e a nossa modesta contribuição pra construção de um mundo melhor.

## **Perguntas**

### **Grupo de Teatro de Rua Coletivo Transitório - São Paulo**

Nós estamos em um impasse com essa questão do financiamento, não sei o que vocês acham desses financiamentos que são feitos pela internet, como o site Catarse, que é uma plataforma que arrecada dinheiro de doações e que várias pessoas independentes podem doar para iniciativas artísticas. Eu queria saber o que você acha desse tipo de doação, desse tipo de financiamento.

## **Amir Haddad**

Eu acho que tudo o que a gente fizer que nos permita continuar no nosso ofício, e que nos deixe com a consciência livre de não vendermos a alma pra poder sobreviver, eu acho que vale a pena. Eu acho que o que a gente conseguir tem que fazer, eu acho que o poder público tem obrigação de olhar pra gente, porque nós fazemos coisas que é para o bem público. Se o poder público tem esse interesse, deveria estar estimulando muito mais do que faz essa coisa. Então por isso que é necessário ter políticas públicas para as artes públicas. Porque o poder público estimula demais a iniciativa privada, porque acha assim: o indivíduo bem sucedido, ele colabora para a sociedade, então o investimento nas áreas privadas são muito grandes, a própria arte privada, o investimento é grande. Nós podemos trabalhar em cima das contradições pra arranjar nosso modo de sobrevivência, e já avançamos muito com a questão da arte: em São Paulo com a questão do fomento, e agora esse movimento nacional de arte pública e políticas públicas para as artes públicas. No momento em que a gente conseguir emplacar essa

ideia e isso fazer parte do programa de governo, de qualquer governo, a gente terá conquistado uma coisa muito importante. Nós teremos conquistado um lado da humanidade que está obscurecido: a contribuição que o cidadão pode dar pra produção da sua sociedade; tirá-lo da passividade e da pseudoliberalidade em que dizem que nós vivemos, mas que na verdade não é assim. Então, políticas públicas para as artes públicas são essenciais. Arte pública é aquela que não se vende e que não se compra, é aquela que pode se dar em qualquer espaço, em qualquer lugar, e nasce da relação direta do artista ou de sua obra com a população, sem distinção de nenhuma espécie.

Isso é arte pública, é a tentativa de equilibrar as relações entre o privado e o público, particular e o público... se é possível esse equilíbrio, porque vivemos hoje em um mundo totalmente desequilibrado: o investimento é para o mercado, o funil da privatização e o funil do mercado. Vale dinheiro o que rende dinheiro; qualquer coisa que possa render socialmente mas não seja transformado em dinheiro não vale dinheiro, então... arte pública.

#### Cãa - indígena da etnia *Hunikui* e parceiro do Grupo Vivarte

Agradeço primeiramente por estar nesse seminário e quero me apresentar aqui. Eu sou Caã, do estado do Acre, bem dizer na fronteira do Brasil com o Peru e também sou professor na comunidade onde eu moro. Pra mim está sendo um prazer imenso ter essa oportunidade de chegar até aqui, perante a vários irmãos de vários estados do nosso imenso país, e mostrar o nosso objetivo quando se fala da nossa vida, da nossa paz, da nossa união, da nossa realização interna. Também, como um representante do meu povo, pela base que ficou lá esperando levar a mensagem daqui, como eu vim trazer de lá, compartilhar aqui com esse grupo e lá. A gente também gostaria de fazer uma pergunta ao Amir. Qual é a dica que você tem para esta organização do povo *Hunikuin*, como outros povos indígenas também, no que seja nesse lado dessa prática cultural, a qual se trata da arte, o trabalho no teatro de representar os personagens da nossa historia? A gente não trabalha isso diretamente para o público, mas na nossa comunidade, no nosso povo, a gente tem isso. Trabalha dia a dia na



prática, têm nossas brincadeiras, nossas rodas, nossas festas tradicionais, nossos rituais, nossos cânticos, nossas pinturas, nós temos vários componentes que a gente trabalha, que faz parte desse trabalho teatro. Ele só não é divulgado. Trabalhando na rua, trabalhamos diretamente na comunidade, realizando vários eventos que também envolvem toda a comunidade e povos interessados em conhecer, por isso eu faço a pergunta.

### **Amir Haddad**

Você, ao perguntar, já respondeu bem! É bom que ele traga os rituais, a cerimônia, a vida comunitária, os valores da tribo que ele traz pra cá, porque são coisas que nós precisamos recuperar. São formas de expressão coletiva que são muito importantes, e que talvez sejam mais fáceis de manter em uma pequena comunidade, em uma tribo, e mesmo assim sobre ameaça constante, porque, o tempo todo, existe uma cultura dita superior que vem ameaçar a ideia, sempre, de que o mais novo é o que é mais avançado. Isso não é verdade. Nós somos uma possibilidade de resgate de uma atividade comunitária mais intensa, de uma relação mais intensa com o mundo onde a gente vive.

Estamos caminhando para a transformação. Foram trezentos anos para o Império Romano se transformar, nós não temos nem cento e cinquenta anos de decadência, ainda falta um pouco, a menos que uma bomba atômica acelere isso, talvez a Coreia do Norte tenha esse papel de provocar imediatamente o apocalipse. O apocalipse é bem-vindo! Nós renasceremos das cinzas, mas não há como salvar as cinzas, não há possibilidade de querer salvar esse mundo, porque não há o que salvar. Se existe esperança, ela está aqui, e nós estamos dando o que temos de melhor para que o cidadão possa ser mais feliz a partir da nossa atividade.

### **Marcos Pavanelli**

#### **Núcleo Pavanelli de Teatro de Rua e Circo**

E o que isso tudo que você falou tem a ver com o Seminário de Dramaturgia do Teatro de Rua? (risos)

## Amir Haddad

Porra! (mais risos) Eu acho que tem tudo a *ver*. A dramaturgia para esse novo espetáculo vai partir do zero. Eu já chorei muito em cima do Shakespeare, pedi desculpas para ele, falei “mas eu vou ter que te deixar de lado um pouco até eu saber o que eu posso levar do mundo velho, que não contamine o mundo novo”. Eu abandonei totalmente uma ideia de dramaturgia conforme nós do ocidente conhecemos. E olha que eu adoro dramaturgia!

Estou fazendo o Édipo Rei. Eu nunca vi uma peça tão boa como essa. 2.500 anos a porra da peça tem, e ela é muito boa! Ela é indescritivelmente boa. É arte pública, é dramaturgia. A Tragédia Grega é um evento público, não é o dia de ir em uma estreia, em que eles punham as melhores roupas e iam lá assistir. Não! É um lugar onde a comunidade ia tratar dos seus problemas, sejam eles quais forem. Era o teatro que tratava disso. O espetáculo grego se dava no anfiteatro que estava construído na área de saúde pública da cidade, não estava na Broadway de Atenas. Atenas nem tinha Broadway, tudo era Broadway, tudo era artístico. Ele era feito ali para aquela comunidade cuidar de si mesma. A dramaturgia grega é uma dramaturgia pública. Ela atingia a todos e discutia o problema daquela comunidade, então todos iam ao teatro. A cidade tinha de trinta a quarenta mil habitantes e no teatro cabiam quinze mil pessoas. Então era um momento aberto. Quando você começa a estudar essa dramaturgia, você vai vendo que ela é uma dramaturgia de espaços abertos. Tanto que os gregos usaram como trajes aqueles coturnos altíssimos para ficarem maior sessenta centímetros de altura. E usavam máscara que fazia a voz ampliar no teatro, porque não tinham microfone, sem falar que o teatro grego é dono de uma acústica perfeita; as pessoas que vão lá visitar o teatro ficam impressionadas, ficam lá em cima da arquibancada e o outro vai lá, e o turista faz “ai” e todo mundo escuta, entende?

Agora, desenvolver uma ideia de que arte é bem público feito por particular, a ideia de que a arte é necessária para a sobrevivência daquela comunidade... portanto, acabaram desenvolvendo uma dramaturgia, uma arquitetura e uma cerimônia pública capaz de juntar todas essas ideias numa coisa só. É o exemplo clássico do que é arte



pública. Arte que não se vende, não se compra e é feita para todos, e se dá no contato imediato do artista com a obra, com a população, sem distinção de nenhuma espécie, coisa difícil de nós vermos hoje a respeito de qualquer dramaturgia que nós tenhamos hoje ou de qualquer espetáculo que nós tenhamos hoje.

Então, ainda assim eu não posso pegar uma tragédia grega e dizer que a tragédia grega é o nosso modelo de dramaturgia, porque é arte pública, entende? Tem que tomar cuidado. Não posso dizer também que os autos medievais sejam um exemplo de dramaturgia, embora sejam obra pública também.

O auto era uma forma da comunidade discutir algum tipo de problema que estava afligindo eles naquele momento. Então iam pra rua com aquela coisa... era um momento de reflexão. Mas ainda assim, embora você possa usar recurso pro auto medieval, você não pode dizer que a dramaturgia do teatro de rua é arte pública. Você vai avançando, você chega nos *corrales* do teatro espanhol, também produz uma grande dramaturgia e produz um Lope de Vega, que produz o teatro de ouro espanhol. Também não é uma arte que é feita nos espaços fechados, é uma arte que é feita nos pátios das hospedarias. Então, se monta um palquinho no pátio, fica o povo diante daqueles artistas; e as hospedarias, que têm os quartos com as janelas que dão pro pátio; e ficavam ali os burgueses que podiam pagar melhor, eventualmente um aristocrata, assistia toda a população, toda a sociedade, toda essa classificação social estava ali representada. Mas você não pode pegar nos tempos de hoje a dramaturgia espanhola e botar na rua e achar que vai dar certo. Não dá nada. A não ser que você faça uma hospedaria, com pátio de hospedaria, faça igual eles faziam. Mas agora o mais complicado de tudo é Shakespeare. Shakespeare, você me desculpe, mas o teatro de 3.500 lugares recebia na sua plateia toda a sociedade inglesa, todos os níveis sociais estavam representados; era uma praça cercada, então tá muito perto da coisa pública, da comédia Dell arte, dos atores de praça, dos atores de rua, dos nossos ancestrais. Eles tinham a sua dramaturgia, eles tinham um roteiro e improvisavam em cima daquele roteiro.

Essas improvisações duraram duzentos e cinquenta, trezentos

anos, foi um gênero poderoso de arte pública. Depois, a repetição das improvisação foi fazendo que a dramaturgia mesmo fosse emperando e essa forma de teatro entrasse em decadência total quando o teatro se fechava, quando a praça foi fechada e virou o teatro elisabetano. Você tinha ali o mundo representado, uma representação do mundo e o teatro chamava “teatro globo” - e também parece que era de propósito, que era ideia do mundo. Então, quando Shakespeare fazia um espetáculo ali, o que ia acontecer ali era o espetáculo do mundo, você poderia chamar aquilo de uma certa maneira de arte pública porque a estratificação social estava representada ali e todas as companhias de teatro tinham um benemérito que a mantinha, porque o teatro não poderia viver só do resultado da bilheteria. Mesmo porque o grande competidor, o grande rival dos espetáculos shakespereanos eram os teatros que apresentavam as lutas de ursos, um urso lutando com o outro é melhor do que qualquer peça. Por isso que o teatro tem que ser sempre vigoroso, físico, muito forte, para segurar, para competir com o urso.

Ainda que com a grandeza da produção shakespeareana, você pegar uma peça do Shakespeare e botar ela na rua, ela não vai ter o mesmo efeito, ela cresceu junto com aquela arquitetura. Ela nasceu para aquele momento, daquele jeito, o auto medieval nasceu naquele momento da história da humanidade, o teatro grego nasceu para aquele momento. Estudando arquitetura, estudando a dramaturgia, você entende os tempos produzidos do teatro e, se você for tentar entender os tempos de hoje pela dramaturgia, você não consegue, ou você tentar uma dramaturgia que consiga consubstanciar o que nós vivemos hoje, você também não consegue.

Tá tudo reaberto, tá tudo em questão, então como é que você vai resolver esta questão da dramaturgia? Eu acho que nós estamos falando aqui o tempo todo disso. Qual é a dramaturgia que nós queremos para esse mundo construir? O que nós vamos levar do mundo antigo pro mundo novo? Será que temos que levar alguma coisa?



**Licko Turle**

**Grupo Tá na Rua - Rio de Janeiro - SP**

Eu queria fazer uma colocação muito rápida. O Chicão comentou que estava fazendo um espetáculo na sede pública dele quando apanhou da polícia nova da prefeitura, e você também comentou, logo na abertura, do projeto arte pública em construção, que no Rio de Janeiro será realizado em quatro coletivos nas suas sedes públicas. Teve também na rede uma pergunta, há mais ou menos quinze dias, que alguém queria saber o que era sede pública; e com a perguntinha do Pavanelli, que você respondeu de uma maneira muito curta, eu penso que é uma grande possibilidade essa questão da dramaturgia, eu achava interessante se você pudesse falar um pouco de como é que você e o Tá na Rua, a partir dessa ideia de estar trabalhando na Carioca, sede pública, como isso modificou ou continua modificando a forma da dramaturgia.

**Natalia Siuf**

**Grupo Teatral Parlandas- São Paulo- SP**

Acho que é para completar a pergunta. Dentro disso, da pergunta do Pavanelli e do que o Licko falou de sede pública, acho que tem muito essa questão, pelo menos a gente falou muito, de tentar entender esse conceito de arte pública. E eu me pergunto muito para além da relação de espaço. Porque eu acho que tem a questão que, se é público o espaço, claro que o acesso e a relação já se modificam. Mas está além disso, de um espaço, a gente faz arte pública aqui dentro, a gente faz arte pública ali. Então, se não é este espaço, é a relação? É a linguagem? Gostaria que você falasse um pouco mais sobre isso. Eu sei que o Tá na Rua tem a linguagem muito pautada no popular, no carnaval, no futebol, no samba, mas, pra além disso, eu acho que você acompanha teatro de rua pelo Brasil todo e vê várias outras vertentes e formas de fazer. Então, o que é que traz isso do público, porque que um teatro é público e o outro não?



## Amir Haddad

Bom, deixa eu ver se consigo responder tudo isso. O espaço shakespeariano 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 a ideia 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.

E a transformação do espaço público em espaço vivo da cidade, espaço de utilização, feita pela cidadania. Então, se eu continuasse muito tempo em uma praça só, eu já ia tá falando “essa cena eu vou fazer para aquela janela daquele edifício, isso aqui eu vou fazer para aquilo”; e você começa a escrever a sua dramaturgia, o roteiro do espetáculo para o espaço que você tem e o espaço acaba determinando isso demais.

Mas eu não acredito que deva ser só isso, a sede pública é uma maneira de meter uma cunha na rigidez do sistema, que fecha as praças pra nós que queremos ser artistas públicos, é uma conquista de espaço. Mas eu tenho medo da gente ficar prisioneiro das sedes públicas e daí a pouco um grupo não poder fazer o espetáculo porque a praça que ele trabalha é diferente da praça que ele vai trabalhar.

A primeira vez que nós saímos e eu fui fazer teatro de rua, a coisa que me impressionou demais não foi o espaço, foi a plateia. Eu fui pra rua pra fazer investigação do espaço e quando eu chego lá, naquele espaço, o que eu encontrei? Uma plateia, totalmente diferente daquela que eu encontrava nas casas fechadas quando eu fazia meu teatro. Era outra história, era outra gente, a estratificação social estava toda lá. No momento que eu me deparei com isso, percebi que teria que mexer na linguagem, mexer em tudo. Comecei a pensar em outros que tiveram esse contato, o Shakespeare teve contato com uma



plateia heterogênea, produziu uma obra maravilhosa, o Molière trabalhava também com essa plateia heterogênea, ele passou quinze anos nas ruas e praças da Europa andando com a companhia dele. Então, eles lidavam com todo e qualquer tipo de público.

Olha a beleza que é a dramaturgia desses dois autores, só para falar de dois que tiveram contato direto, sem falar dos gregos que também tinham esse contato com uma plateia heterogênea. Quando vai pra rua, pro espaço público, para sede pública, você vai encontrar um espaço diferente, mas você vai encontrar principalmente uma plateia diferente; e isso foi essencial na modificação do nosso procedimento ético com a plateia que nos assistia.

No primeiro momento que nós fomos pra rua, tinha uma questão de desabastecimento da cidade do Rio de Janeiro, uma coisa assim que a gente foi falar do feijão, e a gente falou meia hora do feijão, e um cara falou: “mas está faltando feijão na minha casa!”. Aquilo foi tão mais forte, tão mais violento do que a nossa gracinha de ator podia dizer, que a gente falou: *“opa, tem uma sabedoria nessa plateia heterogênea que eu desconheço, tem uma inteligência nessa plateia despreparada que é tão grande quanto o limite da plateia preparada, homogênea”*.

Tivemos que rever tudo isso e paramos para discutir: que teatro que nós podemos fazer com uma plateia que sabe mais sobre a vida que nós queremos falar do que nós que somos atores? Imediatamente nós éramos um grupo de atores, a maior parte branco de classe média, nível universitário. Tivemos que começar a romper com toda couraça ideológica que tava colocada sobre a gente, para começar a buscar uma possível horizontalidade na nossa relação com a plateia.

Isso significava também uma forma de produção de afeto internamente do grupo totalmente diferente. Tivemos de mudar a produção de afeto dentro do nosso coletivo de trabalho, mudar a relação de poder que se estabelece dentro do coletivo, tivemos que discutir tudo pra saber... eu estou respondendo assim porque o que você disse faz sentido, o que norteia principalmente o nosso trabalho é uma ética da nossa relação com a plateia.

Então é necessário uma ética nova para poder produzir uma estética nova, se você não tiver uma reflexão sobre a sua forma de com-

portamento, sobre a maneira de se relacionar com o outro, o seu olhar sobre aquela pessoa que esta ali - pode ser o cachorro o menino cheirando cola, o mendigo, o homem que vive na rua ou o executivo que parou para te ver, a dona de casa segurando a sacola, a mocinha que tá lá, o sem vergonha que esta encostado atrás da mocinha só para encostar nela - se você não tiver uma relação com este mundo todo, se você não tiver uma percepção de que mundo que é aquele que tá ali, você pode estar levando a ética e a estética de um pensamento de uma classe social diferente, homogênea, diferente daquela heterogeneidade que está ali. Então a questão da linguagem é crucial, cada um vai desenvolver a sua, não há dúvida, e eu acho que tem que ser assim mesmo e é muito bom, mas cada um tem que pensar de que maneira nós estamos nos relacionando com o público que está na nossa frente. Mesmo no meu grupo, que a gente discutia isso fortemente, frequentemente os atores criam uma quarta parede em relação ao público e perdem essa horizontalidade, e começam a exhibir os seus dotes. Então, uma estética nova, ela certamente deverá obedecer ao padrão ético novo.

Cada ética produz a sua estética. A ética da burguesia produz o teatro que a burguesia desenvolveu e faz; agora, mexida essa questão da ética e estética, mudada a sua relação com o espectador, entrado em contato horizontal direto com a tua plateia, você pode fazer o espetáculo em qualquer lugar, porque o que está em jogo é a sua relação com a pessoa que está ali na sua frente e não o espaço. Óbvio que num espaço aberto essa questão se coloca mais claramente. Por isso eu acho que quanto maior o nível de consciência política que nós tivermos a respeito da nossa prática, quanto mais nós tivermos a importância disso, quanto mais nós nos colocarmos como os vetores importantes de transformação no mundo em que nós vivemos, melhor nós saberemos desenvolver linguagem para chegar no cidadão que está a nossa frente, que é afinal de contas o único motivo de nós estarmos vindo aqui, como eu falei. Tudo que eu faço, eu faço pro outro e isso tem que ser um ato generoso, não pode ser “tudo que eu faço, eu faço para que vocês me admirem”, é uma outra história. É outra história, é o reino de Narciso enlouquecido, é o reino do indivíduo, tudo o que eu faço eu faço pro outro.



Então, se eu desenvolvo mais a minha consciência política e sei que o objetivo maior do meu trabalho é o outro que está ali, eu estou fazendo o possível para chegar nele e, de alguma maneira, isso vai melhorar. Quanto mais esse movimento tiver consciência da importância política do que nós fazemos, de que nós não somos o rabo do leão nem cabeça de rato, nós somos a possibilidade de outra história, de outro mundo, de outra maneira de viver e isso inclui o cidadão que está na nossa frente. Porque o teatro que fazemos não é para nós, é para o mundo, então a minha relação com ele é da maior importância, qualquer que seja ele que esteja na frente. Quando a gente faz um teatro na praça e vê como a plateia assume e assiste o que nós fazemos, você sente que ela pode estar vendo o teatro pela primeira vez, mas ela sabe que já viu aquilo por muitas e muitas vezes, uma infinidade de vezes ao longo da história da humanidade e do ser humano. Chegar nesse lugar é um lugar importante de redenção, de encontro com a possibilidade humana. É uma questão política e ética.

**Juliano Espinho**

**Grupo Teatral Vivarte – Rio Branco - AC**

Lá onde a gente vive, ficamos sempre pensando como desenvolver uma proposta de trabalho com teatro porque a gente vê a realidade relacionado a vivência. Lá, já existe uma outra proposta, diferente dessa que vem sugando tudo através desse consumo desenfreado. A gente sempre fica pensando sobre isso, tentando ver proposta para poder ir transformando e, no meio dessa construção, às vezes a gente vê coisas tão grandes vindo sufocar, que a gente quer meio que esmorecer. Mas quando começamos olhar no entorno, quando a gente começa a ver a riqueza que existe no local relacionado aos povos, as coisas que existem ali e quando a gente vem e encontra outras pessoas que têm uma proposta que possa acrescentar e vê afinidades, como no Espírito Santo, isso dá um ânimo, dá novas ideias, dá um fortalecimento e mostra pra gente que o grande caminho tá aí: a gente estreitar esses laços à distância, da gente se conhecer, da gente conviver, da gente fortalecer os grupos, pra gritar mais alto. Eu gostaria também de agradecer, que através dessas experiências, dessa

junção, nós temos também o projeto lá, são as trilhas que a gente trabalha com essa realidade da floresta, a gente leva as escolas dentro das trilhas, aonde lá se encontra o indígena, o velho seringueiro, para fortalecer o trabalho ambiental e a ter menos preconceito. Encontrando o Amir, ele falou de uma experiência que ele viu em Ilha do Marajó, antes da gente desenvolver o projeto lá, e isso enriqueceu muito o pensamento de como organizar essa proposta e a partir daí a gente vê a importância do que é um momento como esse. E, para encerrar, eu vou falar uma frase que é assim: Mostre aos jovens nossos velhos, pais, avós de grande saber!

**Chicão Santos**

**O Imaginário - Porto Velho - RO**

O Pavanelli pediu que ele falasse um pouquinho, pra ficar registrado, sobre o Amazônia Em Cena, esse acontecimento em Porto Velho. Desde 2006 que, lá em Porto Velho, a gente tá fazendo uma discussão no teatro que nós fazemos, do nosso público e da cidade. Então a gente veio fazendo essa discussão, a revitalização desse teatro grego que tava lá foi uma demanda nossa e, inclusive, o Amir foi três anos. A prefeitura não cumpria o que eles tinham acordado com a gente, entregar esse teatro grego, que pra gente era muito importante. Fizemos todo um processo de ocupação de sede pública, a gente usava outras praças e depois passamos a usar lá, depois que foi entregue.

O festival foi pra lá também, que é um festival grande que reúne, por noite, cinco mil pessoas; e não é um fato isolado, porque a gente vai deixando essas coisas acontecerem e não vai registrando. Acaba que, é uma fala do Amir, acho que ele não repetiu aqui hoje, mas eu já ouvi em outros momentos, que é essa coisa da privatização dos espaços públicos e essa onda que é de tornar as coisas tudo em espaço aberto. Então, há um movimento crescente que tudo vai para o espaço aberto, essa ida de tudo para o espaço aberto acaba meio que privatizando as nossas praças, né? E uma outra coisa também, não só essa praça em Porto Velho, não só esse anfiteatro grego, mas nós também fizemos uma frente junto à Prefeitura, nós recuperamos quase todas as praças



centrais de Porto Velho, quem teve lá o ano passado viu: nós temos praças lá potenciais de teatro. O ano retrasado nós fizemos uma ligação de uma praça com a outra: era um festival de dança em uma praça, de teatro na outra, fazendo a ligação de uma praça na outra.

Tem uma outra praça mais em baixo, que é apresentação durante o meio-dia também, que a gente utiliza muito. Então, quer dizer, foi revitalizada essas praças porque nós trabalhamos a ressignificação desses espaço como espaços para o teatro, para as manifestações artísticas, mas a gente tem que ter essa preocupação. Quando baixa essas coisas da regulamentação, de querer proibir essas manifestações, aí a gente tem que ter essa preocupação e deixar registrado em todos os lugares pra que essas coisas não prosperem. Então, esse abaixo-assinado é uma manifestação que nós vamos entregar no dia do teatro como um ato de sepultamento dessa ideia de querer impedir.

Uma outra coisa, Amir, que eu também acho e que você falou que é importante: essa coisa do espaço moldar a gente. A gente tem esse anfiteatro lá e ele é rígido, ele é um puta espaço e dá uma rigidez pra gente. Muitas vezes a gente quer escrever uma dramaturgia diferente mas ele tem uma rigidez. O Buraco d'Oráculo teve lá o ano passado e eles acabaram usando a escadaria, né? Agora o Vice Versa do Acre teve lá também, usou a escadaria fazendo um cortejo descendo a escadaria; mas assim, ele nos deixa muito limitado dentro da proposta que a gente tem, inclusive agora, no final do mês, nós estamos fazendo um ciclo de leitura e nós vamos utilizar o outro lado do rio, e esse ano a gente tá assim com uma frase: "nós vamos utilizar o outro do lado do rio porque a polícia não chega lá", então vai ser um momento de dramaturgia também lá, com as árvores, com a comunidade de São Sebastião, que é uma comunidade bacana. Eu acho, Amir, que você tem toda razão: a gente se apropriar dessas sedes públicas e ter esse cuidado, porque quando a gente vai lá pra Praça das Caixas D'água, que é a praça nivelada, é uma coisa; quando a gente chega na estação é outra; quando a gente vai para praças menores é outra; enfim, quando a gente vai para as praças é outra. Nós tivemos uma experiência agora, aquele ator grego que trabalha com a gente, o Meyerhold, ele desenvolveu umas memórias e nós fizemos

um trabalho de intervenção urbana. E nós fomos em todas as praças e é fantástico essa possibilidade de você dialogar com essa arquitetura desses lugares dessas praças, sem a rigidez de deixar a gente preso a uma sede pública, vamos dizer assim, aí a gente tem tido esse cuidado. O Pavanelli até pediu que eu falasse um pouco sobre isso pra que fizesse registrado, está sendo gravado, para que este acontecimento não ganhe força, não ganhe corpo no Brasil, né? A gente sabe aí dessa coisa que vem se avolumando, da ocupação dos espaços públicos abertos, porque é uma demanda emergente mesmo desse novo momento do país e tal, que tá usando, então a gente deve tomar muito cuidado. E eu saio daqui com a certeza de que a gente tem que cada vez mais ocupar esses espaços e transformar todos eles em sede pública mesmo e fazer a nossa dramaturgia, o nosso teatro e estabelecer as nossas relações com as pessoas.

**Adailton Alves**

**Buraco d'Oráculo – São Paulo/ SP**

É uma coisa que já vem me angustiando há um certo tempo, nem sei se o termo é angústia, mas enfim.. o que a gente vem tentando discutir como arte pública e, ao mesmo tempo, não só o conceito de arte pública, mas uma prática de arte pública e, ao mesmo tempo, cobrar a responsabilidade do Estado com relação a essa arte pública, que eu defendo, e muito, isso.

Ao mesmo tempo tem uma questão, nas suas falas, que eu venho pensando sobre isso, que é: é possível construir uma política para as artes públicas em um mundo que está caindo aos pedaços, num mundo em que a própria vida virou mercadoria? E, se não é possível, ainda que a gente não deixe de brigar por ela, penso que tem uma tarefa maior ainda que é uma mudança de mentalidade pra construção de um novo mundo.

Não no sentido de angariar prosélitos, no sentido angariador iluminista, nem bandeirante, já que estamos em São Paulo, mas ver nesse mundo essas possibilidades tão diversas aqui, que estão apontadas, e que é uma tarefa hercúlia nesse sentido, não nos impede de lutar, sim, por políticas públicas, mas saber que, dentro daquilo que



a gente vem discutindo, e pelo menos como eu venho entendendo a arte pública, parece que ele não cabe nesse velho mundo. Então eu não queria deixar passar essa oportunidade e perguntar, é possível a gente fazer ?

### **Amir Haddad**

Adailton, eu acho que é ótimo o que você fala. Sintetiza muito bem. Isso mesmo, eu acho que não seja possível a gente ter isso do jeito que a gente sonha, mas eu penso, primeiro, uma coisa: eu não estou fazendo isso pra mim; segundo, eu não posso esperar ter um mundo melhor pra eu fazer um mundo melhor, também não existe isso. Então não é a certeza que amanhã vai ter o governo soltando dinheiro pra gente que me faz fazer isso. É a certeza que eu tenho, a função que eu tenho, um compromisso com o mundo onde eu vivo. Eu tenho ideias a respeito do mundo e eu luto por elas; eu não posso fazer outra coisa a não ser aquilo que eu acredito. Eu acho que nós estamos aqui realmente nos preparando, nós estamos fazendo uma construção do futuro e, se alguma política pública, pra lá de pública, sair algum dia, há que sair daqui, desse mundo novo. Não há descanso, quem quer moleza senta no pudim! Não é esse o ditado?

### **Marcelo Palmares**

#### **Pombas Urbanas- São Paulo**

Estamos falando muito de memória, de ancestralidade, e esse galpão era um supermercado e hoje é um centro cultural comunitário. Então, a passagem de um espaço de venda de mercadorias para um espaço cultural acho, também, que isso tem que entrar como registro, porque só a arte é capaz de transformar um espaço, de ressignificar. Muito legal quando o Buraco d'Oráculo fala de ressignificar o espaço público, porque ressignificar o espaço público não é possível se não ressignificar as pessoas que habitam esse espaço público. Em São Paulo, nós tivemos a 7ª Mostra de Teatro de rua Lino Rojas em 2012 e o Movimento de Teatro de Rua de São Paulo fez uma homenagem à Nega Zilda, que era só uma moradora do bairro que tinha um monte



de filho e um monte de neto, mas foi a única pessoa que chegou aqui a uma hora da manhã falando assim: É, porra, vocês estão aí fazendo teatro a uma hora da manhã, então eu trouxe aqui um guaraná e essas esfihas, porque vocês devem estar com fome, né!? Então, Nega Zilda, tu continua!

### **Marcos Pavanelli**

O II Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua faz parte do projeto Centro de Pesquisa para o Teatro de Rua Rubens Brito, que foi contemplado com a Lei Municipal de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo. Essa lei foi uma conquista de muitas pessoas que não estão aqui, e nós estamos continuando uma história e tentando continuar a luta.

Acho que nós temos a oportunidade de pensar um pouco sobre isso nacionalmente, porque eu acho que o fomento não é mais da cidade de São Paulo, ela é do Brasil, e hoje nós estamos provando isso aqui.

### **Amir Haddad**

Ou nos salvamos todos ou estamos todos perdidos, não há salvação individual. Muito bem, se ninguém tiver mais nada pra dizer, eu vou dizer que eu já terminei. Isso proporciona a vocês a possibilidade de me aplaudir à vontade e eu ficar mais ou menos assim. Muito obrigado!





Show com Rodolfo Minari  
Grupo de Teatro Vivarte/AC  
dia 13/03/2013 - Instituto  
Pombas Urbanas





Palestra com César Vieira. Local: Galpão Núcleo Pavanelli – Tucuruvi – 14/03/2013.  
Foto de Cristiane Accica.

## **Galpão Núcleo Pavanelli Núcleo Pavanelli de Teatro de Rua e Circo Tucuruvi - ZN - São Paulo/ SP**

No início do grupo, em 98, usamos o salão do Clube Bragança, no Tucuruvi, um espaço emprestado. Depois tivemos dois espaços alugados, o Barracão Cultural Pavanelli, também no Tucuruvi, e uma sobreloja no bairro de Santa Cecília, mas sempre quisemos estar na zona norte, onde realizamos várias ações nas praças.

Em 2009, conhecemos esse espaço que é a sede do Grêmio Esportivo Vila Harding, um clube de futebol do Tucuruvi, com 70 anos. Atualmente, quase não acontecem jogos entre clubes de bairro mas, eles mantêm a sede para reuniões da diretoria e concordaram em alugar pra gente.

Resolve muito a nossa vida. Ensaíamos, guardamos equipamento, promovemos várias ações do Centro de Pesquisa para o Teatro de Rua Rubens Brito; e o fato de ser perto do metrô facilita o acesso de todo mundo. E outra coisa é que conseguimos estar perto do CICAS, isso também possibilita muitas das nossas ações no Jardim Julieta.

Simone Brites Pavanelli  
Núcleo Pavanelli de Teatro de Rua e Circo

**Aconteceu no Galpão Pavanelli o relato sobre a dramaturgia do Teatro Popular União e Olho Vivo, e o início do relato entre os grupos presentes, no dia 14/03/2013**



# A Dramaturgia do Teatro Popular

## União e Olho Vivo

César Vieira

### Calixto de Inhamuns

Na década de 60, nós fomos envolvidos com uma coisa chamada Centro Populares de Cultura e fazíamos teatro popular pra trabalhador usando cultura popular alemã. Não tinha brasilidade na nossa estrutura, na nossa dramaturgia. O César foi uma das pessoas que pegou a cultura popular brasileira e começou a fazer teatro político, com comunicação. Ele tem coisas muito importantes pra falar pra nós; e temos que aproveitar, com esse mestre, pra perceber como ele aprendeu, como ele foi descobrindo os caminhos. César Vieira, Idibal Piveta vai conversar com a gente e fiquem à vontade para as perguntas.

Vamos pensar que o nosso objetivo, enquanto troca de experiências aqui, é descobrir como cada um resolve os seus problemas. Dramaturgia, acima de tudo, é uma estrutura de comunicação, nada mais do que isso. Eu tenho um assunto, um pensamento, tenho uma fábula e crio uma estrutura, uma narrativa de relação com o público. Nós vamos discutir essa estrutura no texto, na encenação, na interpretação a partir das experiências de vocês. Então, nós vamos começar com o César Vieira, que vai falar da experiência dele, um mestre!

### César Vieira

#### Teatro Popular União e Olho Vivo – São Paulo/SP

Já que ele me chamou de Idibal Piveta, eu vou explicar. Esse é o meu nome de batismo. Por que veio César Vieira? Porque na época da ditadura eu era advogado de grandes políticos, inclusive do ex-presidente Lula, e quando eu mandava os meus textos teatrais com o nome de Idibal eles proibiam sem ler, porque era do cara que era advogado de presos político, já proibiam. Daí eu adotei um nome de guerra, César Vieira, e mandei os textos. Foram aprovados e ficaram durante dois anos em cartaz, depois eles descobriram e proibiram

tudo. Então eu fiquei, como advogado, com o nome de Idibal, e de César Vieira, ligado ao teatro, especialmente ao teatro popular.

Eu e o Cícero pertencemos ao Teatro Popular União e Olho Vivo. É um prazer, uma honra estar com tantos amigos aqui conversando sobre teatro de rua, sobre dramaturgia. Eu acho importantíssimo isso, que é o que leva a gente a caminhar com uma certa segurança, coisa que não existia há um tempo atrás. O grupo União e Olho Vivo é fundado em 1966 e começa com espetáculos tirado de textos já prontos, textos já redigidos, geralmente por um autor só. Não era um trabalho coletivo, e eles começam me procurando, o pessoal do teatro popular que ainda não se chamava Teatro Olho Vivo. O nome era Teatro do Onze, porque ele nasce na faculdade de direito onde existe o Centro Acadêmico Onze de Agosto. Então eles me procuram, e eu tinha fundado o Teatro do Onze na faculdade de direito, me procuram e pedem um texto meu, pra ser montado por eles. Eles queriam um texto político mas que passasse na censura, o que era muito difícil. Eu entreguei pra eles o *Evangelho Segundo Zebedeu*, que é um espetáculo baseado na técnica circense, na literatura de cordel e que conta a história do Antônio Conselheiro na Guerra de Canudos, dos jagunços da Bahia e etc.

Nessa mesma época existia ali perto da faculdade de direito, na Brigadeiro Luís Antônio, um grupo de teatro essencialmente popular, que se chamava Teatro Casarão. Este Teatro Casarão era composto por bancários, desempregados, lavadores de carro, alguns estudantes; e eles também me procuraram. Por coincidência, queriam um outro texto meu que já estava pronto, o *Corinthians meu amor*. Eu cedi para eles o texto e eles montaram um circo no Ibirapuera; tava o *Evangelho Segundo Zebedeu* e o *Corinthians meu amor*. O Teatro Casarão foi convidado para se apresentar neste circo do Teatro do Onze onde estava o *Evangelho Segundo Zebedeu*, e esses dois grupos se apresentando no mesmo local estabeleceram laços de amizade, de discussão social, discussão política e discussão cultural. Da soma do Teatro Casarão e do Onze de Agosto nasce, então, o Teatro Popular União e Olho Vivo, constituído por estudantes de direito e elementos populares do Teatro Casarão.



Com o nome de *Corinthians meu amor*, o grupo Casarão começa a receber muitos convites para se apresentar nos bairros populares, igrejas, sociedades de amigos de bairro, associações de pais e mestres, e começa a se apresentar nos bairros populares não por causa de teatro. O pessoal dos bairros ia buscar esse grupo porque eles tinham um espetáculo chamado *Corinthians meu amor*, eles estavam interessados no Corinthians! Então, quando o grupo começa a sua andança pelos bairros, apresentando o *Corinthians*, o pessoal que ia assistir, ia de camisa do Corinthians, bandeira do Corinthians, gritava gol, chamava o juiz de filha da puta, era uma reunião futebolística. E na conversa desses dois grupos nasce o Teatro Popular União e Olho Vivo.

Já tendo essa experiência naquela época, ninguém tinha ido a bairro, não passava pela cabeça esse tipo de coisa... e nasceu espontaneamente, convite de comunidade de bairro para o *Corinthians* e também por tabela para o *Evangelho segundo Zebedeu*. Essas pessoas, os estudantes da faculdade, os elementos populares, na sua experiência, começaram a pensar o que eles estavam fazendo, pra quem estavam fazendo o espetáculo e por que estavam fazendo. Depois de uma série de discussões, de acertos e desacertos, fundam o Teatro Popular União e Olho Vivo com o objetivo de trocar experiências culturais com populares da Grande São Paulo, ou seja, com o *Corinthians* e o *Zebedeu* nos bairros. E mais que isso, com um novo espetáculo que esse grupo já reunido, queria que fosse já um trabalho coletivo; daí nasce o espetáculo chamado *Rei Momo*. Isso era 1973 e esse espetáculo chamado Rei Momo, em plena ditadura, contava a história de um baile no Teatro Municipal no Rio de Janeiro. Era um negócio de muito destaque na época. Esse baile era contado durante o espetáculo, era uma baile onde várias escolas de samba apresentam os seus candidatos para serem escolhidos como Reio Momo. Quer dizer, uma escola de samba se apresenta para falar sobre a Princesa Isabel, a outra, sobre Dom Pedro I, e o público, ao final, ia votar, em qual deles, em qual daqueles candidatos, mereciam ser eleitos. Logicamente isso causou um conflito muito grande: o pessoal do grupo foi preso, de uma a dez pessoas, e depois todo material de luz e de som foi quebrado, figurinos foram destruídos, outros, como eu, ficamos vinte e três dias presos e voltamos, não por heroísmo, e sim por aquilo



que a gente objetivava, fazer teatro para o povo e aprendendo com esse povo como se exprimir artisticamente dentro de um contexto em busca de um teatro popular.

Hoje, a gente, com 47 anos, tem uma sede aqui pertinho, no bairro Bom Retiro, um bairro bastante popular. A sede é aqui perto e vocês estão convidados. Atualmente estamos ensaiando um espetáculo, vocês estão convidados para conhecer, seria uma alegria ter vocês todos lá.

Eu vou tentar ser mais explícito, como acontece hoje em dia a dramaturgia do Olho Vivo? Como é que o grupo trabalha hoje, tendo já montado *Corinthians*, *Zé Bedeu* e *o Rei Momo*? Ele parte pra busca de um trabalho coletivo de teatro de espetáculos, dirigidos para o público de bairro, ou seja, um público totalmente virgem de teatro. Nessas idas e vindas aos bairros, o grupo de teatro com o nome União e Olho Vivo, que tem a maioria dos seus elementos classe média, burgueses, vamos chamar assim, no bom sentido, começa a mudar a sua estrutura física. Alguns elementos de classe média vão sair e vão se agregando ao grupo pessoas moradoras dos bairros populares da Grande São Paulo que estavam também se encontrando para fazer esse tipo de trabalho. Um grupo que quando começa tem 80% de classe média e 20% de populares hoje tem o inverso. Tem 80% de elementos, de artistas populares, uma boa parte negros, e apenas atualmente 20% de elementos classe média.

Então, como é que a gente trabalha dramaturgicamente? Acho que esse é o foco do papo de hoje. Há dois anos atrás o grupo termina com um espetáculo chamado *João Cândido do Brasil a revolta da chibata*, que conta a história da revolta na Marinha Brasileira em 1910. Esse espetáculo tava terminado, ele ficou nove anos e meio em cartaz, tendo em vista que a gente só trabalha de sábado e domingo, porque a possibilidade do nosso pessoal trabalhar é sábado e domingo e a boa parcela do público a que nós nos dirigimos também só poderia assistir o espetáculo no sábado e no domingo. Terminado o tema, a gente já entra em uma espécie de metodologia nossa. Terminou o espetáculo *João Cândido do Brasil a revolta da Chibata*, o grupo já começa a discutir qual vai ser o tema do seu futuro espetáculo. Então,



o grupo começa a discutir qual vai ser o próximo espetáculo, apresenta temas; e um dos temas apresentados era Monteiro Lobato. O primeiro tema apresentado foi sobre o Monteiro Lobato, o outro foi sobre o Friendenreich, o primeiro jogador de futebol negro nesse país que conseguiu destaque, ele era filho de mãe negra com pai alemão e era um grande jogador, melhor que o Pelé na época. A história dele é que ele ascendeu socialmente devido ao futebol e, com isso, ele consegue colocar uma porrada de ideias, não que ele fosse um cara politizado. Mas, pelo fato de ser popular, ele trazia uma população, ele trazia as suas ideias e ele era um deus na época. Ele era relativamente politizado na época então. Ao lado do Monteiro Lobato, o texto podia ser sobre um ou sobre outro; podia ser também, uma sugestão do Cícero, a escola de samba Deixa falar, se você puder falar rapidinho.

### **Cícero Almeida**

#### **Teatro Popular União e Olho Vivo- São Paulo/ SP**

Deixa falar foi a primeira escola de samba considerada escola de samba no Brasil. Deixa falar porque tinha o pessoal do morro que não podia falar, não podia reclamar, manifestar. Então justamente o conceito de deixa falar, deixa o povo falar; tinha todo um contexto social e político, esse era um dos temas que foi apresentado nessa proposta.

### **César Vieira**

Então, nós já tínhamos três temas para ser escolhido e mais um tema que era sobre a Força Expedicionária Brasileira, a FEB, que foi um destacamento do exército brasileiro que foi lutar na Itália na segunda Guerra Mundial - contra o nazismo, Hitler e o fascista do Mussolini - e eles tinham como slogan uma frase que era: “A cobra vai fumar!”. Significaria que quando a cobra fumasse o Brasil estaria lutando na Europa. Como todo mundo fazia campanha contra, eles faziam piada: “a cobra nunca vai fumar e o Brasil nunca vai pra lá”; e no fim o Brasil acabou lutando e morreu muita gente, porque era um contraste. O Brasil era uma ditadura, isso em 1945, a ditadura do Getúlio, ditadura

violentíssima. A história nem fala muito sobre isso. Então, nós tínhamos que fazer essa escolha e, depois de muita discussão, escolhe-se a Força Expedicionária Brasileira, já com o nome a *Cobra vai Fumar...* é o tema escolhido pelo grupo, vamos supor há um ano e meio atrás. E daí começa a seguir a metodologia que a gente tem até hoje.

**Licko Turle**

**Tá na Rua- Rio de Janeiro/RJ**

Como se dá essa escolha, cada um defende o tema, como é isso?

**César Vieira**

Cada um defende um tema. O Cícero, por exemplo, defendeu o tema Deixa Falar, da Escola de Samba; Lucas, meu filho, defendeu o tema sobre Monteiro Lobato; e entra mil e uma coisas. Daí vai se discutir o porquê que está se apresentando aquele nome, qual a vantagem, tendo em vista o público a que se destina. Não é fazer um espetáculo para a classe média, nada contra, não é isso. O importante é a escolha e a defesa: outro faz a defesa do Monteiro Lobato; o outro, do Deixa Falar; e outro, da Força Expedicionária. Escolhido o tema, no caso foi a Força Expedicionária, o grupo inicia o trabalho de pesquisa. Então ele vai pesquisar sobre o tema, se divide em três, quatro, cinco, seis comitês e vão pesquisar o tema.

Como é feita essa pesquisa? Se levanta tudo o que os jornais publicaram em 1944, 1945, 1946, todos os livros que foram escritos na época, as músicas que existiam, como era a situação social, política e econômica do país, e principalmente entrevistas com pessoas sobreviventes da época, não necessariamente pracinhas, soldados, mas generais que estavam vivos, oficiais que estavam vivos, companheiras, enfermeiras que ainda estavam vivas. Faz essa entrevista com todo mundo. A mais importante dessas entrevistas todas é com uma pessoa que vocês conhecem, o Professor Clóvis Garcia, já falecido, que foi ex-pracinha. Ele deu uma entrevista, quase quatorze horas, e nos deu praticamente a peça, vinte cenas já escritas das peripécias, das anedotas que ele sobreviveu. Essa pesquisa é feita por jornais,

por livro, estudo da época, músicas da época e, principalmente, por entrevista. Da entrevista há um encontro de situações e nasce uma coisa que já foi usada anteriormente no grupo, que é a ficha dramática. Quando duas ou três pessoas saem para entrevistar uma outra pessoa, eles vão dentro de uma coisa já organizada, procurar saber dessas informações, o que pode servir pra um personagem, o que pode servir pra um conflito ou vários conflitos que o teatro exige, em tese.

Então, esta ficha dramática é, buscando através de leitura de livros, encontrar cenas, personagens e conflitos e outras coisas mais. Essa ficha dramática é passada para um grupo; depois que se percorreu várias e várias instâncias, reúne o grupo todo para discutir as fichas dramáticas. As sugestões para um general passar a ser personagem, questões, por exemplo, do personagem principal, que no nosso espetáculo é um cachorro, é o Boy, um cachorro que realmente existiu e foi mascote da força expedicionária brasileira. É um dos dados interessantes: o cachorro não fala, mas late musicalmente e conversa musicalmente, é há uma grande atração especialmente nos bairros, todos vocês sabem que o público nosso dos bairros, tem o público passante, que vai pra assistir, tem o bêbado, tem o cachorro e dá toda uma ligação especialmente com as crianças que estão assistindo o nosso espetáculo.

Dessa pesquisa saíram, mais ou menos, duzentas fichas dramáticas. Essas fichas são discutidas pelo grupo todo, foram realizadas por comitês, por comissões de três a quatro pessoas que levantaram essa ficha dramática. Daí se faz essa grande discussão, que dura quatro, cinco, dez, quinze dias para estabelecer o roteiro dramático de como vai ser o espetáculo. Eu, por exemplo, que participo da comissão de dramaturgia - atualmente somos eu e mais dois - não participo da redação do roteiro dramático. Por que eu não participo? Porque eu vou escrever sob ordens. A comissão de dramaturgia recebe o roteiro mais ou menos pronto e ela vai escrever sobre isso, sobre aquele roteiro que foi passado pelo coletivo, então não é bom que o autor esteja participando. Eu teria muita dificuldade em estar escrevendo uma coisa que ele viu de uma forma diferente. Eu prefiro isso que se estabeleceu como norma, que o roteiro dramático não tenha a participação

de quem vai escrever, para esse, que vai escrever, poder obedecer as ordens do coletivo.

**Fernando Cruz**

**Teatro Imaginário Maracangalha- Campo Grande/MS**

Quantas comissões são?

**Cícero Almeida**

Três ou quatro comissões. Temos comissão administrativa da sede, temos comissão da questão artística, que trata de dramaturgia, tem uma comissão que chama comissão de anteparo, para situações internas do grupo.





Relatos dos grupos de Teatro de Rua. Local: Galpão Núcleo Pavanelli – Tucuvi – 14/03/2013.  
Fotos de Cristiane Accica.

## César Vieira

Então, trazido esse grande roteiro da comissão de dramaturgia, ela redige o texto, primeiro texto, provisório, já seguindo aquela orientação, seguindo aqueles personagens que eles determinaram, seguindo os conflitos já constantes ali, as cenas que foram chupadas da realidade. A comissão de dramaturgia escreve esse primeiro borrão, isso é reunido no coletivo, é cortado, acrescentado muito pouco, mais cortado, mais mexido do que acrescentado grandes coisas; volta pra comissão de dramaturgia, que redige o texto para montagem. Feita essa montagem do espetáculo, dentro de algumas normas que não são muito rígidas, normalmente se procura que determinadas cenas tenham um autor-diretor: determinado cara vai dirigir a cena um, determinado cara vai dirigir a cena três, procurando se preencher essa lacuna de todo mundo estar trabalhando.

Pronto esse segundo espetáculo, que vem dessa discussão toda, o grupo faz a montagem e começa a percorrer os bairros e a vender convite. Normalmente, ele tem estipulado que ele fará cinco espetáculos nos bairros populares, pro público popular e fará cinco espetáculos pro público classe média. Em função da resposta do primeiro público, do público popular, embora se escute também o público classe média, o espetáculo vai atingir a sua forma mais ou menos definitiva. Já passou por duas mutações, ele estabelece a terceira mutação e vai para os bairros. Da discussão desses bairros ele modifica e fica mais ou menos uns seis meses com o espetáculo, só fazendo sábado e domingo, aí ele faz uma grande avaliação já em cima de opiniões do pessoal do bairro. Faz uma grande avaliação, corta a peça no que ela deve ser cortada ou foi discutido entre nós e ela fica em cartaz, normalmente, de oito a dez anos.

*A Cobra vai Fumar* é o atual espetáculo nosso, 90% musicado, com uma grande parte de músicas de domínio público, outras compostas pela gente, mas muito em cima de personagem histórico. Castelo Branco, que depois veio a ser Presidente da República, era o Comandante do Estado Maior da Força Expedicionária Brasileira, caras que foram mortos porque os americanos determinavam que aquela parte do exército brasileiro atacasse uma montanha dos alemães que



estavam lá cima. Só que os alemães estavam lá em cima com metralhadora e os brasileiros, obedecendo a ordens, tentavam subir e eram fuzilados. Fatos históricos bem interessantes e mostrando principalmente o conflito de ter uma ditadura no Brasil e os brasileiros morrendo na Europa, lutando contra outra ditadura. Com esse espetáculo que a gente está montando, a gente espera ficar no mínimo mais cinco anos; e sofrendo as mutações que ele vai sofrer. Está com cinco apresentações, tirando Porto Alegre... no total, dez apresentações; agora ele começa ser discutido para ser modificado.

**Marcos Pavanelli**

**Núcleo Pavanelli de Teatro de Rua e Circo – São Paulo/SP**

Eu percebo, na trajetória de vocês, que vocês faziam mais em espaços alternativos, em salões, dentro da Igreja e, quando o movimento do teatro de rua começou paquerar o TUOV, vocês embarcaram de cara; foi um dos grupos que deram a maior força porque já estavam aí há muito tempo. A pergunta é a seguinte: o que mudou, o que muda, ir pra praça apresentar o espetáculo? Essa estrutura, ela serve? Serviu igual ou teve que fazer algum ajuste e como foi isso?

**César Vieira**

Nós fomos pro bairro com cerca de trinta pessoas com o *Corinthians meu amor*, com toda a inexperiência que existia da nossa parte e que existia na realidade cultural brasileira. A gente, nos bairros, com estandartes de escola de samba porque funcionavam nas escolas de samba; só que, quando chegavam lá, eles eram muito pesados pra gente estar se exercitando e o espetáculo tinha muita fala, muita conversa, muito monólogo. No decorrer da experiência, a gente foi notando o que funcionava, o que não funcionava e o que ia ser mudado, porque a praça é coração do povo. Logicamente você vai estar naquele lugar fazendo um espetáculo e sabendo o que pode ser aproveitado em benefício da linguagem, do que aquele espetáculo quer dizer e o que deve ser colocado de lado e, logicamente, toda aquela nossa visão de teatrão foi caindo por terra. O uso da luz, a prefe-



rência de fazer à tarde porque a praça seria melhor: se é feito a noite como é que você vai usar essa luz, como é que você vai instalar essa luz? O problema do bêbado: o cara entra e dá uma girada cantando e dançando, ele pode intervir no que a peça está sendo mostrando, mas a gente procura integrá-lo naquele negócio até colocar fora.

No *Barbosinha futebol clube*, como é que a gente resolveu esse “problema”? Era um jogo de futebol, a gente já sabia que o cara ia entrar, um ou outro, dois ou três, e quando eles entravam o juiz de futebol expulsava o cara com o apito e ele fazia numa boa porque ele fazia parte do jogo. Muitas vezes, talvez, ele pensasse que poderia voltar depois. O cachorro, têm vídeos inteiros nossos: dois, três cachorros assistindo o espetáculo de pezinho, quietinho. Não é todo cachorro que vai se adaptar ao teatro de rua, então, nós vamos aprendendo, trocando experiência e o grupo foi assumindo esse caráter de hoje. Não é o grupo que vai fazer teatro popular, são artistas populares em cima de um tablado exercitando a sua arte para o seu público.

### Licko Turle

E você forma os atores? O TUOV é uma escola?

### César Vieira

Não é esse o objetivo. No decorrer do tempo, as pessoas, ou seja, os estudantes, vão adquirindo todas as necessidades de fazer o espetáculo. Ou seja, tem que pôr a dicção, colocar a voz lá embaixo, tem toda uma postura cênica. A gente não tem como objetivo formar atores, mas, logicamente, a pessoa vai se transformando com os nossos exercícios, com a participação em espetáculo ela vai se transformando em um ator, principalmente um ator popular. Pra te dar um exemplo: nós temos uma menina que começou com a gente no bairro do Jaraguá, a Priscila. Ela tinha quatorze anos, nós passamos por lá e ela falou: “Como é que eu faço?”. Aí responderam: “Aparece aí amanhã”. No dia seguinte ela entrou e tinha uma necessidade, já entrou em cena no segundo dia que tava lá. Essa garota muda do bairro do



Jaraguá para Suzano, que era muito longe. Ela morava com a mãe, uma senhora de cinquenta anos que acompanha a filha porque a filha vinha pro Olho Vivo e tinha que voltar quase cinco horas da madrugada, muito perigoso, ou até teria que dormir no Olho Vivo, que também não é muito confortável. Então, essa mãe, que chama Margarida, foi assistir os espetáculos para esperar a filha e, de repente, na hora do café, estávamos sentados e ela passa cantando uma música da peça que ela já tinha assistido umas dez vezes. Aí eu falei: “O que você tá fazendo?”. Ela respondeu: “Estou cantando essa música, adoro essa música”. E eu: “Canta outra”. Então ela cantou outra, eu falei: “Amanhã você começa!”. Ela está lá já faz oito anos. E é uma atriz, eu diria que é uma atriz, embora não seja o objetivo. Agora, não dá para colocar o cara cru lá na frente porque ele não vai ter a altura que têm outros caras, que têm quarenta e sete anos de grupo; não é um asilo também! (risos).

### **Calixto de Inhamuns**

E a encenação, como é que vocês resolvem? A direção do espetáculo a colocação do espetáculo na rua...

### **César Vieira**

É variável. Eu dirigi algumas peças, outras eu encenei, outras foi o próprio Cícero que dirigiu, e tudo em cima de uma coisa que a gente faz: a facilidade de compreensão que o espetáculo tem que ter com o público que nunca viu teatro. É a mesma coisa que fazer um espetáculo do Brasil em um festival mundial de teatro onde você tá falando: não é da compreensão da maior parte do público. Então você vai ter que se socorrer da mímica e, quando se socorre da mímica, quando você está fazendo um espetáculo com o público que nunca viu teatro, vai adquirindo uma série de macetes. Falar coletivo em um espetáculo de uma hora: nas cenas finais o público tá puxando o coletivo junto com a gente, tá falando, tá cantando no coletivo sem ninguém puxar. Quando você volta no sábado e domingo seguinte,

eles estão cantando, especialmente as crianças, música da peça que eles assistiram. Tudo isso é em cima do que que a gente trabalha: do circo, da capoeira, do futebol. Você vai encontrar todos esses condimentos em uma peça, o uso da arte popular tomada no seu todo, não no folclore em si, mas do que o camelô faz na rua, como ele conduz para aquele público ficar assistindo. Tudo isso nós usamos nas cenas o mais simples possível. Tem a vantagem que o nosso ator e a nossa atriz popular já trazem tudo aquilo da própria casa. Ele pode ter saído do Recife, de Salvador, com um ano de vida, mas pegou pela mãe cantando, pelo pai contando histórias; tem toda uma forma de contar histórias que é o nosso objetivo, nós somos contadores de história. Ele sabe contar aquela história e a gente transmite isso na encenação; e isso vai funcionando até onde a gente vê que interessa e depois cortando até onde a gente vê que não interessa. Todo o trabalho de montagem da peça é cima daquilo que eu já falei: diretores de pequenos grupos encenando aquela cena. Nós temos atualmente nove cenas no espetáculo, só temos seis diretores, porque dois se repetem - eu não sou nenhum deles, depois eu vou fazer a alinhavação total do espetáculo.

### **Leonel**

#### **Cia de Madalenas- Belém/PA**

Vocês fazem uma avaliação geral depois que vocês apresentam, identificando alguns entraves, algumas cenas que, de repente, não ficou bacana, não ficou legal? A quem cabe mudar a cena, ao coletivo, os dramaturgos ou o diretor do espetáculo, no caso você?

### **César Vieira**

No caso, essa cena é corrigida ou modificada - não vamos chamar nem de corrigida - pelo cara que está dirigindo aquela cena. Se o negócio não consegue sair ou o cara não se adaptar, daí vai pro coletivo. Mas é raro, porque o pessoal já tem uma experiência, embora não seja o cara de 47 anos, é um cara com 10 a 15 anos de grupo, mas



que começaram lá com a gente. Douglas, por exemplo, começa com 12 anos. A menina Priscila começa com 14 anos e tá lá. O importante é por que que estão lá. Por que que eu quero fazer teatro? Por que que eu quero fazer teatro de rua? Por que eu quero fazer teatro popular? No subconsciente, ou no consciente, é porque eu quero colaborar com a transformação social dessa porra desse país. E qual é a minha arma? A minha arma é o teatro, bem feito, agradável e com conteúdo.

### **Fernando Ávila**

O Romualdo tava falando isso hoje: que a gente prepara os atores do ponto de vista técnico, ele fica preparado do ponto de vista técnico, mas e o conteúdo? Às vezes falta e os grupos vão se desfazendo.

### **César Vieira**

Mas é o seguinte, se chega um cara da escola de arte dramática, onde já passaram vários pela gente, e se você o soltar com o domínio da técnica convencional que ele já tem, vai destoar dentro do grupo, ele vai falar com uma postura X, Y - nada contra, hein!, só estou aqui fazendo reportagem, não estou abominando - ele vai ser estranhado pelo grupo, ou, então, você tem que desmontar o cara, usar o que ele já aprendeu, boa postura, dicção e etc, mas não usar o convencional pura e simplesmente. Tem crítico de teatro que nunca foi ver um espetáculo em bairro porque é muito longe e, segundo, porque as cadeiras são duras, fazem doer a bunda. Então, a gente tem que analisar isso também. Como eu vou trabalhar com o cara que vem da escola de arte dramática, como ele vai ser recebido? E sem colocar que a escola dramática não interessa, interessa, sim, mas dentro da nossa forma de fazer teatral.

### **Licko Turle**

Como é que você desmonta esse cara que chega prontinho, como ele vai trabalhar?

## César Vieira

Dentro do contexto e do exercício que ele vai entrar nessa cena. Têm cinco pessoas em uma cena, entre atores e atrizes em uma cena, você vai rodar com esses caras o tempo todo até aquela cena ficar pronta. Intuitivamente ele se adaptou a ela, você fala pra ele: “O negócio seu é maravilhoso, talvez a gente use em um monólogo, mas aqui não dá” . Isso tudo é muito diplomático.

No trabalho voluntário, se você não puxar o cara para o tesão; “qual é a minha bandeira?” É o tesão, se você tirar o tesão, caiu a bandeira e o cara fica fora. A gente tem que voluntariamente trazer o cara, senão ele vai embora. No tempo da ditadura era outra coisa, você tinha um inimigo comum, então todo mundo estava combatendo aquilo, era mais fácil, por incrível que pareça. Falar isso é até piada, podia nem estar aqui, mas estou, né, entendo tudo desse jogo... brincar, muito mais o jogo, o gosto de estar fazendo aquele ensaio, tesão de estar fazendo aquele ensaio e pensar também que tem um lanche, senão nós temos que vender pra classe média, porque tem que ter lanche.

## Junio Santos

### Cervantes do Brasil – Natal/RN

César, essa desconstrução não tem que ser constante? Porque, depois que a gente tá no grupo, em uma cena, nós, artistas, atores, muitas vezes achamos que já estamos com uma coisa pronta. Então parece que todos os personagens são quase do mesmo jeito e você começa a usar seu corpo da mesma forma e os elementos da mesma forma. Acredito que é importante que a gente se desmanche sempre, desconstrua sempre, pra poder estar construindo sempre de acordo com aquilo que é o coletivo, que é a ideia, que tá gerando em volta. A gente até brinca muito: como é fácil, como é bem mais fácil, determinadas horas, depois de um tempo que você tá dentro dessa roda, girando 360 graus, voando, e não tá mais andando, tá flutuando em cima dessa roda; como é mais fácil você pegar qualquer espaço, porque, quando você faz em espaço aberto, você pega uma praça grande, uma praça pequena, um corredor, uma vila, você começa ter



uma noção do seu tempo muito maior do que o palco do teatro, muitas vezes estabelecidos. Essas coisas que as pessoas dizem que são teatro na periferia, casas, pastorais, elas não estão, são de vários tamanhos também. Se você vai lá pra dentro, parece que você fica muito mais à vontade e, quando você sai de dentro pra fora, você se fecha, porque um é muito aberto e o outro é muito fechado. A cena de amor no palco tá próximo, tá na mão. Na rua você pode estar distante: eu posso tá nessa ponta; ela, naquela outra; e a gente estar aqui, no maior tesão - né, meu amor, tá sentindo?

E não vai funcionar lá em cima do palco. Então eu acho que a gente tem que estar se desconstruindo muito. Eu estou com alguma dificuldade, estou há 16 anos sem entrar em cena, assim, fazendo personagem; só por trás, dando pitaco, tocando violão, brincando com os meninos lá e tal; e agora eu vou fazer um personagem. Então, eu tenho que desconstruir um bocado de coisas da época que eu fazia um personagem, que foi um mil quatrocentos e sessenta apresentações, só ele. Quer dizer, eu tenho que desconstruir, senão vou lá voltar com o Pedro Malazarte do mesmo jeito, mesmo sabendo que não dá: a barriga não deixa o tempo não deixa, não tenho mais aquela leveza em saltar, em dançar e pular. Então eu tenho que me moldar esse personagem aqui, tanto que, eu estou criando com o pessoal, eu tenho que parar o espetáculo a cada vinte minutos pra eu poder respirar.

### César Vieira

Na praça você joga muito mais com a comédia do que com a tragédia. Vários espetáculos nossos... acho que alguns de vocês assistiram o *Sepé Tiaraju*, que era um índio Guarani que morreu lutando contra espanhóis e contra portugueses. Tinha toda uma cena em que a peça estava sendo ensaiada e que o índio era assassinado, morto de tortura, e entra um pessoal carregando aquele cadáver no meio do público. Porra, nós paramos e dissemos: “como é que vai ser a reação desse público?”. E aí só tem um jeito, pagar pra ver! E funcionou mil vezes mais do que a nossa cabeça pequeno-burguesa achou que não iria funcionar. A cena final desse espetáculo mais recente nosso

é praticamente um hospício. Você põe dez atores fazendo gestos de loucos e mímicas de loucos, mas tendo que passar o que a gente quer, o conteúdo daquilo. É muito difícil também, isso não vai dar certo; acontece que deu. Aí você chega em um bairro até o cachorro fica fazendo mímica.

### Romualdo Freitas

Será que é essa coisa, a dramaturgia de rua que a gente anda falando, que é o que é? Vou tomar como exemplo um espetáculo que a gente fez em um espaço alternativo. Então, vamos montar o Heiner Muller, o *Mauser*, não tem nada a ver aquela linguagem louca, e como é que faz isso na rua? Era tão difícil de decorar o texto, que nós instituímos o ponto. Já que você vai fazer na rua, não interessa mais a dramaturgia que está escrita, porque, como a gente opta por não usar amplificação vocal, então eu tenho que conseguir fazer o espetáculo sem falar mais o texto; porque aquela pessoa que está lá não sei onde, ela pode não estar ouvindo o texto. Então eu tenho que me basear em elementos que façam com que ela leia o que eu quero mostrar. Somente depois é que a gente se preocupa com o texto. Não te preocupa com a segunda roda, não, te preocupa com a primeira. A primeira roda, ela tem que ouvir legal, o resto tem que ver e ler o que a primeira tá ouvindo. Quem tá só vendo tem que estar entendendo a mesma historinha, e às vezes a gente achava que a pessoa não tava entendendo. Aí, depois que acabava o *Mauser*, eu chegava lá pra última pessoa e dizia: “vem cá, esse ator meu tá dizendo que tu não entendeu só porque tu tava longe, o que é tu achou da peça?”. Aí ele dizia: “foi um sangue só”. E era exatamente isso que a gente tava querendo mostrar, é um *front* de guerra. Quem conhece *Mauser*, é um cara dizendo que vai matar e “não quero mais usar as minhas mãos”. Então, como é que o cara vai entender sem estar vendo? Eu vou lá e dou um banho de sangue no cara. Além da palavra na dramaturgia, tá a mímica, a ação; não interessa se tu tá ouvindo mas se tu entendeu o espetáculo. Que informações culturais, intelectuais do texto tu tens ou não pra impulsionar tua leitura eu não sei, mas eu vou te dar umas dicas.



**Giancarlo Carlomagno**  
**Oigalê- Rio Grande do Sul/RS**

Eu queria falar uma coisa, que o César falou também, do *Sepé*, “vem o cortejo, uma puta música”. Eu queria que tu falasse um pouco sobre isso, sobre a música nessa dramaturgia da rua, a importância da música para o trabalho de vocês. Eu acho que até falei pro Cícero que marcou muito pra mim a forma que vocês continuam fazendo isso; o Hino Nacional, não sei se foi em Porto Alegre ou em São Paulo que eu vi, que ele começa todo mundo formal, lá em cima daquele palco... foi em Osasco, foi em Osasco! Enfim, marcou para mim demais, e depois vira um samba aquele Hino Nacional, mas eu queria que você falasse um pouco sobre isso. A gente tá se repetindo algumas vezes, enfim, acho que é importante a gente ouvir um pouco disso, essa questão da música no trabalho da rua de vocês nessa dramaturgia.

**César Vieira**

Desde o primeiro espetáculo, o grupo trabalha com música, no *Evangelho Segundo Zebedeu*, inclusive com toda uma música com conotação nordestina de época, modificada e adaptada para aquele momento de rua. Era um circo, nós tínhamos um circo, então nos não iríamos fazer em frente o circo só porque era fora. A gente fazia dentro do circo. Já no *Corinthians meu amor*, que é o início de como usar essa música a favor da integração do público no espetáculo, uma coisa que surgiu intuitivamente depois - a gente analisando dois, três anos depois: quando você puxa uma música conhecida e que diga o que você quer dizer, o que você quer passar, isso funciona tremendamente.

Nós tivermos a sorte de encontrar esse caminho, de trabalhar com música já pronta, mas eu diria que 60% é criação nossa - geralmente, letras no coletivo ou minha e música de um maestro nosso que está com a gente há 20 anos, que é o Zé Maria Giroldo, professor de matemática e um músico totalmente integrado no que nós queremos fazer. A compreensão do espetáculo é sempre ajudada pela música, seja criada pela gente ou de preferência já uma música pronta para puxar o público. Não que necessariamente todo teatro popular vai ter



que estar cantando só músicas conhecidas de carnavais antigos, mas tem a criação nossa. O grupo se esmera em que o pessoal seja cantor, não necessariamente grande cantor, mas no coletivo muito ensaiado; porque é o coro grego, a música faz o papel do coro grego. Cícero, quer falar alguma coisa?

### Cícero Almeida

Legal essa colocação. A música surge lá nas pesquisas também primárias, quando nós saímos a campo. O contexto social, personagem, a moeda da época, o fato ocorrido, algo forte impactante, isso são subsídios que, quando nós trazemos pra música, a gente começa a tirar uma linha, uma melodia, e a música serve também como subsídio para o ator, não só de identidade pro público, de ele entender a função do espetáculo. A música preenche uma mudança de cena... você quer explicar... rompeu ali a dramaturgia em estar fazendo uma mudança de cena, entra com a música com todo o contexto. Ela não deixa o público perder o entendimento da peça. Daí entra outra cena e a música faz essa ligação, e pro próprio ator também. Ele precisa de subsídios para aprofundar naquele trabalho, naquele personagem que ele tá interpretando, então a música é muito importante pra nós em cena.

É através dela que você, por mais que você esteja com um personagem, mas através da música que joga uma força emocional. Se você quer jogar um drama, ou até mesmo o cômico ou uma cena de conciliação, a música prepara, ela abre esse espírito de todo mundo, seja do público seja dos atores. Então ela é muito importante nisso. E ela é participativa no coletivo também, vem das pesquisas, onde todo mundo contribuiu, e a comissão musical - mais uma comissão que você tava perguntando - cabe também fazer esse estudo da música. Primeiro a gente vê até as músicas de época, que nem o César citou, «mamãe eu quero»... Mas também, o grupo trabalha muito mais a criação da música mesmo, mas nada impede da gente ver conceitos. O bacana do trabalho da dramaturgia no coletivo é que todo mundo simplesmente não se sente contribuindo com aquele trabalho, ele se sente parte daquele trabalho e isso é rico pra pessoa, por isso que ela



sai a campo, por isso que ela participa das comissões, por isso que ela contribui com a direção direta.

Às vezes, foi falado aqui: como é que se resolve alguma coisa de cena e tudo mais? Às vezes a direção vai testando algumas coisas e os atores também vão respondendo. A resposta do público, a resposta dos atores, faz com que a direção mude, altere, ajuste, encoste mais alguma coisa. Então, têm diversos macetes que vão fazer da dinâmica coletiva, junto com a direção, todo esse processo de dramaturgia. O coletivo é muito participativo: vem pro coletivo e vai para as comissões, as comissões jogam pro coletivo, deliberam, experimentam, testam, vai para rua, volta, critica, e aí? «Eu acho que essas cenas as pessoas não reagiram, não sentiram, não tocou o que a gente queria passar», «a pessoa veio perguntar depois porque eu falei aquilo?» Não está passando entendimento, a gente faz uma discussão coletiva, a direção percebe muito isso. Às vezes a direção é que percebe primeiro, então a gente tem que trabalhar mais.

Às vezes a gente publica, têm as publicações da dramaturgia na íntegra, mas, no decorrer do tempo, que a gente vai montando, algumas cenas vão caindo pro espetáculo não ficar muito pesado, muito tempo, duas horas. A dramaturgia do Olho Vivo, do *Zebedeu*, que é a guerra de Canudos, é linda, você faz na íntegra duas, três horas, mas, se você vai para uma rua, um público dinâmico às vezes cansa. O público perde, não fica até o final, então você tem que enxugar a dramaturgia e fazer o funcional. O importante é que chegue nele e ele entenda através da dramaturgia junto com a encenação, com os conceitos musicais, com o figurino; passe aquilo que ele tem que receber do teatro, aí funcionou!

### **Calixto de Inhamuns**

Se não tivermos mas nenhuma pergunta pro César, nós vamos seguir com a discussão da dramaturgia, nos aspectos da encenação, texto, direção e atuação. Qual é a estrutura que nós usamos pra nos relacionar com o público? Quais são as nossas experiências individuais? Exatamente o que o César fez aqui, esse relato que ele fez. E

vamos pensar que, na rua, parece que a encenação é mais importante que o texto e que a atuação também tem uma grande importância. Como é que o ator edita o texto pra se relacionar com o público? A ideia é provocar troca de experiências de realidades totalmente diferentes, é um estudo prático de como é que nós resolvemos as nossas dificuldades. Eu estive no Arneiróz e pensei: “ainda tem gente que acha o teatro importante”. As rodas tinham no mínimo 500 pessoas. Aqui em São Paulo não é assim. A gente fala que teatro de rua tem que ser multifacetado porque têm muitas interferências; mas depende do local que você tá falando. Lá no Acre já não é assim. A rua é o espaço da liberdade. Vamos discutir esse espaço e fazer o exercício de falar sobre o nosso trabalho? Já ouvimos os mestres e agora vamos pra prática, pra tentar nos ajudar nessa compreensão e não falar só das pingas que a gente toma, mas dos tombos que a gente leva. E vamos observar que teatro é um processo, é dialético, é uma transformação constante. Quando o Amir fala do Édipo Rei, em não fazer literatura, é isso! A gente não tem que ver como literatura, aquilo é um grande momento de humanidade e onde fizer comove. Os gregos fizeram isso muito bem. Então vamos lá, vamos conversar e principalmente adquirir experiência dos outros.

### **Amir Haddad**

Como eu fui citado, fico muito satisfeito, ontem falamos muitas coisas, mas principalmente sobre arte pública, então não me aprofundi no Tá na Rua. Talvez nenhum grupo de teatro presente, ao olhar do expectador, uma ausência de dramaturgia tão grande. A impressão de que não tem dramaturgia no Tá na rua é a coisa mais discutida. Então, se a dramaturgia dá certo na rua, o espetáculo dá certo, com a diferença que não é a mesma dramaturgia. Cada saída que o grupo faz é um espetáculo novo sobre o mesmo assunto, porque a dramaturgia se transforma. Mas a questão da dramaturgia, o que amarra os acontecimentos é essencial. Eu acho que essa conversa que você está propondo, esta reflexão de todos nós, de cada grupo de teatro, de que maneira está se apresentando na rua, o que é a dramaturgia



de rua, o que é a dramaturgia do ator, todas essas pessoas que estão falando, são de extrema importância. É um momento importante para a nossa vida. A gente está em um momento de dar um salto de qualidade grande, então não há salto se não há essa reflexão. Acho muito bom que vocês conversem.

**Chicão Santos**

**O Imaginário - Porto Velho- RO**

Acho que são quase os anos que eu carrego as experiências que vocês vivem; eu acho que isso é importante, principalmente, num país que a gente não tem tradição nem continuidade. A memória desse país é muito relegada, então, estar diante de vocês, aqui tem todo um trabalho já quase cinquentenário, é muito importante. Eu gostaria que você apontasse o que não deu certo, se teve alguma coisa que não deu certo, que foi uma frustração. E outra coisa que eu quero falar, sem colocar nada em xeque, é um cuidado em não trazer o teatro velho pra nossa discussão, em não nos colocarmos com essa fragmentação do teatro, porque, pra mim, dramaturgia é tudo junto sem separar o que é a dramaturgia do ator, do texto, etc.

**Marcos Pavanelli**

A proposta do II Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua não é criar o manual básico do teatro de rua. É a gente poder se encontrar, conversar sobre uma coisa que nós não damos conta porque nós não estamos satisfeitos. Temos muitas dúvidas, até porque a gente não sabe ainda o que é essa dramaturgia. Quando nós montamos os nossos espetáculos, sempre temos que nos adaptar às praças. Não vamos montar uma cartilha do teatro de rua, mas conversar e deixar registrado tanto esse momento como nossas dúvidas, nossas frustrações, principalmente pras pessoas que chegam. Não estamos aqui pra fechar nada, é tudo aberto.

## Licko Turle

Será que é possível a gente pegar a semiologia teatral fechada pra caixa e trazer para o teatro de rua? Como é que bate isso pra nós, se isso é signo de um teatro que nós colocamos que não nos interessa? Até que ponto nós queremos ou não trazer o rei pro teatro de rua? Isso é natural, nós estamos em processo de transformação. Como é que se discute isso, essas palavras, esses conceitos, sem trazer o teatro velho? Acho que esse é um grande começo, que nós temos um desafio - já conversei com o Pavanelli e é isso mesmo, é separar mas juntar tudo.

## Chicão Santos

E só complementando, vou colocar uma questão aqui e me reportar a um dos espetáculos. Eu queria saber quem foi o diretor do Tigre, um personagem que fez tanto teatro de rua no Rio de Janeiro? Qual é o diretor do Homem da Cobra? Qual é o figurinista do Homem da Cobra que faz uma roda, mantém uma roda ali durante duas horas vendendo uma porra de uma banha de um peixe-boi que não existe, vendendo um negócio que é de lá da Amazônia, que ele não sabe bem onde fica? Ele fica duas horas ali, numa roda de 360 graus, mantendo aquele público ali, fiel, sem direção com essa dramaturgia, que é a dramaturgia desse espaço aberto, sem nenhum elemento desse. Então, assim, para instigar mais também a gente.

## César Vieira

Você perguntou de decepções. Decepções no teatro nada menos do que é o que a gente sofre com decepção na vida. Quando você trabalha com ator popular, popular mesmo, durante cinco, seis anos, por uma série de motivações, o cara mudou da cidade, o cara teve um problema de doença na família e ele para. É uma puta decepção! Mas tem que substituir esse cara. Ele foi criado aqui, mas trouxe os seus informes, ajudou a nos modificarmos e caminhararmos. Aprendi uma coisa: quando a gente está no início da participação social, a gente



quer mudar o mundo, depois de um certo tempo a gente já fica contente se o mundo não mudar a gente. Ou então aquela coisa: o cara era comunista e agora é casado! (risos). A gente descobre que a decepção vem em seguida de alguma alegria, sempre vem em seguida; um outro cara que entra, um cara que vem te ensinar que mudou todo o seu esquema. Uma pergunta que eu faço pra vocês e faço pra mim mesmo: um show jogado em uma praça, o cara fica cantando com um violão, uma orquestra sei lá o quê, uma bandinha, ele consegue prender aquele público o tempo todo, o público é menos flutuante do que o nosso, por quê? Qual o tempo de duração do espetáculo popular em um lugar popular? É uma coisa que eu não sei ainda, porque o público muda. O público é itinerante, uns vieram para aquele espetáculo os outros estão passando com a namorada, vão pro trabalho; tem que fazer alguma coisa, ele está passando ali ele não veio para ficar ali. Nosso espetáculo, por exemplo, a gente discute muito. Ele quer dizer alguma coisa, nós estamos contando uma história e não pode passar de uma hora e meia, uma hora e dez. Ele pode passar fazendo com que uma boa parte do público perca aquilo que a gente quis dizer e é importante que a gente coloque questões, não solucione porra nenhuma, se coloque questões.

Alegria a gente tem quando a gente descobre que aprendeu alguma coisa. Então tudo isso a gente tem que pensar e repensar. Nos encontros como esse é que surge essa puta interrogação. Alegria mesmo é você olhar e falar: o artista do povo está fazendo espetáculo com a nossa colaboração pro seu povo. Melhor resposta que essa eu não teria da grande satisfação de estar trabalhando com o teatro popular há quarenta e oito anos; é aí que a gente encontra soluções pro teatro e pra vida. Uma reunião como essa me lembra 68. O que é 1968? É quando a juventude do mundo inteiro se levantou para dizer: chega! Foram trucidados, foram mortos, mas tentaram. E vocês estão tentando, com mais possibilidade do que os caras de 1968.





Espectáculo Saltimbembe Mambembanco. Grupo Rosa dos Ventos - Presidente Prudente/SP.  
Foto de Luiz Paulo Valente.



## **Relatos dos grupos história - memória – reflexões – teorias – práticas**

**Fernando Ávila**

**Grupo - Circo Teatro Rosa dos Ventos**

**Presidente Prudente/ SP**

O César mostrou o modelo matemático que eles fazem; eu achei isso muito legal de levar pra Prudente, pra conversar com o grupo. Só que acontece também um monte de coisa. Desde o começo do Rosa dos Ventos, a gente nega um monte de coisa, a gente não tinha muito saco para nenhuma conversa fiada. Os espetáculos nossos saíam meio bagunçados, vamos dizer assim. Sempre vêm os modelos, e eu penso na nossa história, o que a gente faz. Mas a gente acaba também tendo um modelo. A gente pensa muito nas coisas que a gente faz. Como nós vamos fragmentar? Ou então, que tipo de técnica é a nossa?

Porque é tudo técnica mesmo! A piada do carvão na geladeira, a piscada que eu dei ali, pro Gian, pra ele entrar e me ajudar a contar a piada, pegar o trouxa, é uma técnica que a gente usa na rua, no co-



tidiano dos espetáculos.

Então essas técnicas acabam enriquecendo, mas pra construção da cena acaba sendo uma pequena técnica e uma pequena coisinha que você vai fazendo. A hora que você vai falando com o microfone girando, aquilo é uma marcação de cena com um megafone, então são pequenas técnicas que a gente tem no cotidiano que nos ajudam a montar a cena. O nosso drama é dizer quais são esses pequenos macetes. A gente vai fazendo isso sem querer, vai separando as cenas, vai descobrindo os macetes, põe até nome nas cenas. Pra montar o espetáculo a gente vai fragmentando, vai trabalhando pouco a pouco. Quero terminar dizendo, que independente do modelo matemático adotado pelo grupo TUOV, o legal é a maior quantidade de pequenas ações cênicas que você consegue montar a cena pra ela ficar super eficiente. Esses pequenos macetes que são muito legais de pensar independente do modelo matemático adotado.

### Calixto de Inhamuns

O que acontece é o seguinte, não adianta pensar que a gente faz um teatro longe de qualquer outro teatro. O teatro começou na rua, foi pra dentro do espaço, voltou pra rua, sempre esteve em espaço alternativo. Arte tem artesanato. Nem todo artesanato é arte, mas toda arte tem artesanato e a gente tem que falar em cima do que ele falou. Em cima do que ele falou, do nosso artesanato, como é que nós resolvemos isso?

O meu sonho era descobrir por que existem essas obras de arte, por que Édipo está inteiro até hoje. *Fuente Ovejuna*, se montado, emociona as pessoas até hoje, isto tem uma estrutura, tem um artesanato.

Então, tem uma coisa que está na moda, que é a dramaturgia do ator. O ator tem um papel fundamental no teatro, qual é a estrutura que ele usa para conversar com o público? Como ele se prepara para envolver aquele público? Pode ter certeza que o homem da cobra tem uma estrutura dramática que está muito boa, pode ter certeza que ele entende de arte popular, ele chega lá, coloca uma cobra, nós sabemos que não tem uma cobra e ficamos uma hora esperando a cobra (risos).

**Vitor Pordeus**  
**Universidade Popular de Arte e Ciência**  
**Hotel da Loucura - Rio de Janeiro/ RJ**

Tem uma experiência que a gente está desenvolvendo no Rio de Janeiro que talvez possa ajudar aumentar as dúvidas, que é a doença psiquiátrica.

A gente desenvolve experiência de teatro de rua, eu fiz Tá na Rua e sou formado pelo Amir e sou médico também. Trabalhando com medicina comunitária e com o espetáculo comunitário da maneira que o Amir propõe, que é esta coisa construtivista radical que está o tempo inteiro acontecendo, apresentando as pessoas, trazendo elas, a gente atua para trazer o outro. Fomos parar dentro do hospício no Rio de Janeiro, e tem uma coisa que me impressionou muito que é quando a gente começa a brincadeira, quando a festa se instala e a gente vira no santo, nesse momento os malucos entram.

Os malucos entram, falam poesia, contam história. A gente viveu isso lá no “Ocupa Nise”, é um processo inconsciente, a gente consegue fazer isso e não sabe por que direito, mas a gente faz alguma coisa que liga essa coletividade, deflagra um processo coletivo e ali a gente se emociona, chora, a gente cura. Nós estamos testemunhando isso. A Dra. Nise da Silveira, que trabalhou no mesmo hospício onde eu trabalho, já havia descrito isso, documentado muito profundamente.

Estamos vendo caso de recuperação de doença psiquiátrica, esquizofrenia grave, doente grave que começa a sair do hospício, dançando e cantando, sem programa nenhum, somente fazendo teatro, improvisando. A Dra. Nise fala que o improviso faz emergir conteúdos do inconsciente coletivo, ela mostra que paciente após paciente, quando ele é pintado sem direção, ele é colocado para se expressar sem direcionamento, sem marcação, esses arquétipos emergem e fazem a gente se mover, reúne a comunidade, liga o negócio. Então a gente tem tido experiências muito positivas.



**Amir Haddad**  
**Grupo Tá na Rua**  
**Rio de Janeiro/RJ**

Melhora o ator! O louco ajuda o ator porque o que o ator tem mais medo é de ficar louco, ele já está no meio dos loucos então se sente em casa!

Interessante isso mesmo e, à medida que o cidadão se expressa, ele se organiza. Então, uma outra coisa que a gente traz na cabeça é que o espetáculo organiza o mundo, não é o mundo que organiza o espetáculo.

Então, o espetáculo é uma tentativa de organização mais que perfeita das relações que se estabelecem entre o coletivo e particular. Quando a gente consegue isso e trabalha com uma dose de liberdade grande para que o inconsciente se manifeste, é muito importante.

Às vezes o doido entra em um espetáculo e ele está em crise psicótica e sai do espetáculo organizado. As vezes tá bêbado e sai sóbrio da cena. Então, tem aí alguma coisa, uma qualidade nisso tudo que a gente faz e talvez a gente nem saiba direito, mas talvez aponte pro futuro. Quando o espetáculo organiza o mundo, finalmente vai compreender, vai querer entender finalmente que o espetáculo é utopia, é a possibilidade do ser humano se entender nem que seja por cinco minutos. O espetáculo bate ali e provoca dentro do cidadão uma possibilidade de esperança inacreditável. Então, o espetáculo é a utopia representada.

Vendo esta discussão sendo feita aqui, eu penso que não se discute o teatro brasileiro com essa profundidade que está sendo feita aqui. Têm explosões, têm transgressões, têm coisas assim, mas uma reflexão verdadeira não existe. Eu acho que em nenhum lugar do Brasil hoje tem gente tão interessante discutindo tantas coisas, mas em cima de uma militância, de uma prática. Nenhuma discussão aqui é teórica. Tudo que nós estamos falando aqui é em cima do que nós fazemos. Então, nós estamos militando, estamos na prática e avançar por aí é bom. Não há possibilidade maior de chegar no fundo do espetáculo, nesse sonho de perfeição moral que o espetáculo significa pro ser humano, sonho de organização, de celebração perfeita que o

ser humano entra em contato consigo mesmo ao ponto de sair dali definitivamente transformado. Isso, se nasce, se existe, só pode nascer daqui e dessa forma de trabalho que a gente faz e no abandono das coisas tradicionais.

### **Cenopoeta em ato**

*O espaço cosmo e visão*

*O corpo solto no ar*

*Um avião que quer pousar*

*Sem campo de aviação*

A leveza ali é tanta

Que o tempo de si esquece

O corpo do chão amolece

A gente sente se espalha

Um pretexto uma vontade

O contexto que se abre

A síntese que se constrói

Em diálogo e alegria

A fantasia o devaneio

A alma livre que voa

O ser que se diz à toa

A criação que daí flui

de Ray Lima, por ele mesmo

**Humberto Lopes**

**Grupo: Quem tem boca é pra gritar - João Pessoa/PB**

O Brasil é um país muito grande e nós somos muito diferentes. Às vezes eu tenho a impressão e a certeza que as nossas diferenças é que nos unem. E eu fico pensando, eu sou do nordeste do Brasil e vim de uma região do teatro de tradição moral. E não é diferente quando a gente começou a fazer teatro de rua há 25 anos atrás. Então, a gente pegava o texto e adaptava. Uma vez a gente tava discutindo o espetáculo que a gente queria fazer; e a gente não escreve primeiro. Primeiro, a gente tem a ideia, o que a gente quer fazer. Eu estava lendo uns textos. “Porra, eu achei esse texto bacana, ele tá dizendo o que a gente quer dizer.” Ele só não serve como tá escrito, mas ele tá dizendo o que a gente quer dizer. Então eu não vou inventar uma coisa que tá ali. Eu cheguei para o Altemar Pimentel (autor do texto) e pedi autorização pra destruir o texto dele. Ele deixou, mas pediu pra gente chamá-lo pra ver durante o processo. Eu tô falando disso porque a dramaturgia pra mim é muito relativa. Por exemplo, a gente não tem nenhuma dificuldade de pegar o texto e de destruir ele e fazer a nossa dramaturgia. O discurso do texto não pode estar dissociado da nossa tradição. Então, o que aconteceu? O Altemar ficava ligando pra mim e eu fui enganando ele; e ele arrumou uma estratégia. Nas quartas-feiras ia lá o grupo todinho, comprava umas bebidas... e eu não gosto de beber (risos), aí ele me chamava, a gente começava a beber e, quando chegava lá pro fim da noite, aí ele perguntava se podia ver. A gente foi embromando e ele só assistiu quando o espetáculo tava pronto. E eu fui conversar com ele. A gente sentou depois do espetáculo com ele lá no galpão e eu perguntei o que ele achou. Ele disse: “*Humberto, você literalmente destruiu o meu texto, mas eu gostei muito de ter visto o espetáculo.*” Quer dizer, a gente fez uma outra coisa, mas a gente contou a história dele, a história que tava no texto. Às vezes eu fico assustado: será que a gente tá trabalhando em cima de uma dramaturgia velha ou não é velha? Às vezes eu fico com receio de falar, porque eu acho que não tem problema nenhum, eu pego o texto do cara, pego meu cavalo marinho, misturo tudo e vou embora.

**Juliano Espinho**

**Grupo Experimental de Teatro de Rua e Floresta Vivarte**

**Rio Branco/AC**

Na nossa realidade, a gente veio olhando algumas coisas, uma delas é a construção da dramaturgia. Fico pensando o que podemos melhorar na construção da dramaturgia. Vou falar de dois pontos. Um é o público que a gente tem uma relação constante, um trabalho na comunidade. O espetáculo *Encantoria* foi construído para essa comunidade, mas ficamos pensando como seria sair do Acre e vir apresentar em São Paulo, outro público, outra realidade. Lá, a gente apresenta em comunidades, em aldeias indígenas onde eles mal falam o brasileiro. Mas, com o nosso trabalho nessas aldeias e com a ajuda dos *Hunikuin*, a gente foi conseguindo entender essa realidade e isso afeta a construção da nossa dramaturgia.

Quando a gente tá trabalhando dentro da comunidade, a gente leva esse trabalho, mas todo mundo sabe qual é o desenvolvimento que está tendo ali, do desenvolvimento social, político, ambiental, da questão indígena também. A gente tá junto e por isso que a gente traz os indígenas. Porque a gente não quer ser aquele grupo que vai lá estuda, estuda e pega os aspectos da cultura deles e usa. Nós vamos puxar junto, porque eles também fazem teatro na comunidade deles, tem um interesse sobre isso. Eles têm a cultura inserida numa forma comunitária, que a cultura deles tem vários aspectos artísticos. E estar junto é estar em todas as pelejas indígenas, contribuindo, plantando e colhendo, ajudando no dia a dia, na luta indígena, na FUNAI ou em qualquer outro lugar que precise de apoio.

Quando a gente vai em outro lugar, é outra relação. A gente tá chegando ali no momento que tem esse trânsito, aí já não é uma relação que as pessoas estão acostumadas ali no cotidiano delas trabalhando, e isso dá uma outra linguagem; que aí entra essa questão da gente estar trabalhando em quadros. No *Encantoria* a gente viu que funcionava porque são pequenas histórias, apesar da linguagem às vezes não bater, mas tem todo um desenvolvimento da questão cênica, da questão das pequenas histórias, da questão da música e das imagens que a gente cria. Ele tem passagens das culturas indígenas e ribeirinha, e por isso tem uma identificação nesses comunidades.





Espectáculo Encantoria. Grupo Vivarte – Rio Branco/AC. Foto do arquivo Vivarte

**Calixto de Inhamuns** - Como foi a experiência de vocês com o espetáculo aqui nas praças de São Paulo?

**Daniele Mirini**

**Grupo Experimental de Teatro de Rua e Floresta Vivarte  
Rio Branco/AC**

Então, isso que eu ia falar, um pouco dessa experiência. Eu acho São Paulo muito corrido, acho o espetáculo muito tá , tá , tá, uma correria assim. Então, pra gente pegar esse ritmo foi na nossa terceira ou quarta apresentação. A gente ia vendo o que funcionava e o que não funcionava ia-se retirando. Mas uma coisa que eu tava pensando com o Bainawá, junto com os *txai*, é que, sempre que a gente ia apresentar, tinha algum elemento da natureza. Quando eu falava de *iuchibu*, a árvore, tirava aquelas flores amarelas caindo, o vento soprava. Eu fiquei pensando, porque são palavras que para o povo são fortes: *iuchibu* – são espíritos grandes, grandes espíritos.



Todas as apresentações pelo Acre foram renovadoras, a gente subiu o rio Jordão, foi a primeira vez que a gente apresentou em uma aldeia, então a gente subiu o rio pra apresentar e demorava quatro, cinco dias pra chegar. Então a gente falou com o cacique e tudo bem. Ele não sabia muito bem o português, mas era a pessoa que mais falava fluente. A gente começou a se pintar e quando a gente começou a nossa maquiagem eles também começaram as pinturas deles. Quando a gente começou, as mulheres ficaram de um lado e os homens ficaram do outro, e um *txai* cacique ficou com um gravadorzinho. No final a gente ficou esperando as palmas, mas eles não conhecem esse código. A resposta deles foi: iuuu! Ihuuuuuu!!! hei hei hei!!! Aí eu pensei: agora eles vão comer a gente vivos. (risos). Então, eles fizeram a dança deles e falaram que estavam mostrando a brincadeira deles. Isso há sete anos. E com essa circulação que fizemos agora em 2013, fomos pra outras aldeias. E a gente tem que se adaptar à floresta. Na nossa circulação pelos seringais, por causa da chuva, a gente não usou som, teve que se adaptar ao clima, teve que se adaptar aos espaços pra aquela comunidade se reunir. Tinha gente que tinha vindo um dia de barco para ir assistir a gente, estavam sabendo que a gente tava lá circulando; essa galera ia um dia de barco para poder assistir o espetáculo. A gente teve que adaptar o espetáculo todo pra uma cozinha, por exemplo, a cozinha da dona Francisca. Teve uma menina que a gente perguntava para ela: “tu gostou?”. A resposta da menina: ela balançava a cabeça negativamente, com uma cara de feliz. E ela estava com um sorriso enorme, mas balançava a cabeça em sinal de NÃO (risos). Então tem muita diferença entre apresentar em São Paulo e apresentar no Acre e eu respeito muito a cultura indígena, quero pesquisar mais e poder montar outros espetáculos com esse conteúdo.

**Caã**

**Indígena da etnia Hunikuin- Rio Branco/AC**

Eu queria começar agradecer o César. Muito obrigado!

Quero explicar o que é *Hunikuin*, que é a minha etnia. *Huni* sig-



nifica cipó, a *aiawuaska* e *Kuin* significa fumaça. O que foi falado hoje aqui, de dramaturgia, a gente vem valorizando isso através do trabalho da comunidade, dentro do nosso ritual e do nosso conhecimento, dos nossos ancestrais. Os rituais, as brincadeiras, as nossa histórias. O entendimento da nossa linguagem, do nosso mundo, nossa forma de expressão. Também porque, nos antepassados, os povos indígenas não tinham contato com a leitura, tinham na forma da prática do dia a dia. Até hoje a gente não trabalha isso, só mais na prática mesmo, do cotidiano. Mas com essa preparação, com a sociedade envolvendo a gente, buscamos também acompanhar esse lado pra entender se esse outro lado e fazer uma junção, fortalecer mais o trabalho. A gente usa esse novo conhecimento que vocês estão discutindo aqui pra gente poder levar nossas apresentações em praça, em escola, em universidades, pra divulgar nossos ritos e nossa cultura e pra quebrar um pouco do preconceito que existe.

A gente faz trabalho não somente no material, a gente faz no astral, com uma conexão espiritual com a natureza, com os animais, plantas, da terra, do ar, da água. Alegria o povo é um prazer e a gente precisa fazer essa interação aqui com vocês. Hoje, a gente precisa garantir a questão da segurança do nosso território, da mãe natureza em geral, a floresta onde diretamente ou indiretamente a gente busca conhecimento pra trazer essa força, pra trabalhar e garantir essa plantação; segurança que a gente tem lá. Onde eu moro, por exemplo, é uma terra que hoje está em situação que há dezoito anos tem essa luta. O que vai fortalecer a luta é o coletivo e muitas vezes o que enfraquece é o individualismo querendo defender só as suas teses.

Só para finalizar, é importante dizer que hoje os povos indígenas têm seus festivais e, indo pelos rios, a gente vê a necessidade de ter intercâmbios continuados para poder dar estruturação à expansão dessas lutas, desses trabalhos, dessa construção, por isso que nós acreditamos muito também que esse intercâmbio vem como uma maneira de estreitar os laços pra cada vez ir se aprofundando mais na cultura dessa região nossa.

**Romualdo Freitas**

**Tropa do Balaco Baco - Arco Verde - PE**

Você falou da memória que a gente não tem da própria história. Eu sou um cara de Arco Verde que morou no Acre quase oito anos. Quando eu cheguei no Acre o pastor Beto Rocha já tinha morrido, um cara do Acre que tentava em vida reproduzir a cultura acreana com o teatro que ele fazia. Antes de eu morar no Acre morei um tempo em Belém; já tava me achando quase um amazom, porque, quando eu cheguei em Belém, eu vi os índios e pá, pá, pá, num sei o quê. Quando eu voltei pra Arco Verde, eu digo: “eu quero ficar um pouco mais na Amazônia e idiota que sou”. Fui estudar a história, então cheguei em Arco Verde e queria encontrar a fina flor da cultura da cultura amazônica... engano total. Quem está morando lá, quem promoveu as correrias contra os índios fomos nós, os nordestinos, quando fomos escravizados da seringa. Então algumas pessoas aqui conhecem o Acre, mas quando eu cheguei lá de primeira eu tomei um choque danado. Eu falava, eu escolhia, eu via o povo da minha idade acreano morando naquele estado mas com o pé e o pensamento na cultura da sua ancestralidade. Era um povo que estava lá na matéria, mas não estava no espírito. Eu tô falando isso pra dizer o quanto é importante este trabalho que o pessoal do Vivarte vem fazendo, porque é exatamente essa geração que está vindo agora, nova, que é a primeira geração de pessoas que são acreanos e filhos de acreanos. Essa parceria é importante porque é o olho que está se abrindo pra este novo entendimento do que é essa identidade cultural que, se esse grupo não está fazendo isso, os outros vão reproduzir no modelo que a gente está dando pra eles.

**Intervalo**

***chamada musical para o retorno***

*Assopra Pajé, pajé assoprou*

*Assopra Pajé, pajé assoprou*

*A força do urubu foi quem me encantou*

*A força do urubu foi quem me encantou*



*O sopro do pajé, voo do beija-flor*  
*Eu venho de longe, venho acompanhado*  
Meus companheiros todos estão armados  
Meus companheiros todos estão armados  
Com sua machadinha, o seu arco e flecha,  
A sua lança e a zarabatana  
Ainda tem a espada onde eu corto as tranças  
Minha espada é a paz, meu escudo é o amor  
Minha espada é a paz, meu escudo é o amor  
O sopro do pajé, voo do beija-flor,  
O sopro do pajé foi voo do beija-flor

por Daniele Mirini

**Adailton Alves**  
**Buraco d'Oráculo – São Paulo/SP**

Eu vou começar falando do Vivarte, que, na verdade, tem uma tarefa. Acho que a rede brasileira do teatro de rua é muito forte, que a gente tem discutido as coisas não em separado; aquilo que o Amir falou de como são potentes essas nossas discussões, porque a gente tem uma discussão em geral técnica, estética, que passa pela ética portanto. Nosso fazer é discutido e ao mesmo tempo tem uma organização política para justamente pressionar o poder público para que essa arte também não fique abandonada. Aí entra a organização e a discussão das políticas públicas, é uma discussão muito ampla e de fato em nenhum outro movimento você vê isso. Então, eu acho que isso é interessante e têm alguns malucos - o Licko, eu sou um deles, o Fernando, a Suane - que tentam reunir e aprofundar essa discussão na academia. E por que o Vivarte? Porque a primeira discussão que tratava de teatro de rua, primeira circulação que eles fizeram, que eles citaram, eu falei: “putz, aquilo que estava conceituado como teatro de rua não cabe ali”. Primeiro que o substantivo “rua”, quando cola no teatro, já dá uma conotação de cidade, e os caras estão no meio da floresta e a rua é uma coisa muito recente, do século XIX, principal-



Palestra com César Vieira. Local: Galpão Núcleo Pavanelli – Tucuruvi – 14/03/2013.  
Foto de Cristiane Accica.

mente a partir das reformas de Londres e Paris, sobretudo Paris. É importante a gente refletir na discussão e também ir produzindo esse material teórico até pra fazer circular as ideias. Mas a teoria tem sempre essa dificuldade que tende a congelar e a nossa discussão, ela é muito viva, ela é muito dinâmica.

Então, tem que ficar atento a isso, não se deixar congelar, tanto que depois eu revi o próprio conceito que eu tinha usado. Todo conceito é uma abstração e tende a ficar congelado. Mas tem essa tarefa! E eu acho que a rede tem cumprido, em todos os cantos a gente tá tentando atacar e, aí, pra colocar um pouco mais de lenha na discussão que já começou que é a de uma outra dramaturgia, o Calixto já falou da dramaturgia do ator, do espetáculo, dramaturgia da organização, que é o espetáculo, não a dramaturgia do espetáculo, mas quando o espetáculo acontece, que o Amir volta e meia volta nessa coisa, mas eu já vi em outras bocas em outras falas também.

O Amir chama de “*circo etéreo*”, que é quando, em um dado momento do espetáculo, surge um outro espetáculo, se emana muita energia em um único lugar, onde a tal da coletividade se encontra; se chega, esse lugar é um lugar não muito controlado. Eu sou mais materialista, mas a gente lida com energia o tempo inteiro e é muito do campo das energias. Volta e meia eu falo isso nas reuniões do movimento de teatro de rua. Tem um poder no que a gente faz e está na base do afeto que é muito grande, que é preciso discutir também, porque quando a gente vai pro espaço o espetáculo já começou e ele começa com a relação que se estabelece com aquelas pessoas e o cuidado com que você vê a relação com o público às vezes você não vê em um espaço fechado. A receptividade que você tem com o público e essa relação com o espaço e com o público vão criando essa afetividade, portanto, uma outra dramaturgia. O lugar tende a modificar aquela pessoa que passa por aquela relação. Como modifica? Se a pessoa ocupa um determinado espaço durante muito tempo ela vai modificar a paisagem musical, mas a nossa relação, o tempo inteiro, com o mundo é a partir do meu olhar.

Eu sempre uso o exemplo de um circo que chega em um lugar. Ele modifica aquela paisagem, monta tudo. Quando ele vai embora,

aparentemente a paisagem voltou a ser o que era, mas, no entanto, quem viu o circo montado não é mais a mesma paisagem, nem antes do circo nem depois do circo. É uma outra paisagem, portanto, você modificou. E a gente faz isso com o teatro de rua o tempo inteiro e essa relação é afetiva porque a maneira daquela pessoa olhar aquele espaço passa a ser diferenciada e ela é fundamental. Eu acho que esse lugar, mais uma coisa pra gente tentar abarcar, esse lugar precisa, volta e meia, voltar a discutir a transformação; e a mudança está muito por aí.

**Hélio Fróes**  
**Nu Escuro- Goiânia/GO**

Vamos começar dos anárgiros. Quando o Amir começou falando, ontem, da generosidade dos anárgiros e tudo mais, a gente acabou de chegar, grande parte, de Brasília, do Encontro da Rede Brasileira de Teatro de Rua e também com um sentimento de generosidade. Fluiu tão legal em Brasília e vindo aqui escutar você falando, escutar o processo do César, do TUOV, ele, com toda a experiência, se coloca a serviço de um coletivo que desenvolve a dramaturgia pra ele escrever. Então, ele se coloca, sabe, não é uma coisa verticalizada. A generosidade com o Vivarte, o pessoal colocando a experiência deles; o Pombas nos recebeu ontem, e também não tem como não falar dos Pavanelli, que são loucos de estarem trazendo gente do Brasil inteiro, um monte de Kombi saindo rodando, se perdendo, pra ir nos espaços, pra conhecer os espaços dos *brothers* aqui de São Paulo. Então, um pepino, que podia ter pego o dinheiro do fomento e dizer assim: “eu chamo o Amir, o Calixto, o César e vamos fazer uma dramaturgia pra gente aqui, pra gente aprender a fazer”. Não, eles querem pepino que junta gente do Brasil todo para estar aqui nesse sentimento de generosidade.

Isso é muito bacana e eu me sinto muito à vontade aqui, mesmo com todas as minhas limitações, mas me sinto à vontade de colocar o que eu penso de dramaturgia; eu quero suprir essas limitações.

A gente acabou de estreiar um espetáculo novo mas ainda está em desenvolvimento. Eu sou eletrotécnico da escola técnica e eu era



monitor de física, participava de olimpíada de matemática... têm essas coisas todas.

Eu gosto de matemática e eu acho que a matemática não nos prende, ela pode ser libertadora, transgressora. Eu acho que o Amir mandou a dramaturgia pra puta que o pariu porque ele dominava, porque, quando ele fala de dramaturgia, fala numa fluência muito tranquila. Então ele tem esse potencial de libertação.

Outra coisa, já indo pra essa questão da matemática: o que o Meyerhold coloca, que todo artista tem que ser um engenheiro no sentido de pensar a construção do espetáculo, de como atingir o público, como os efeitos vão pegar o público, como que o espaço, essa desconstrução do espaço, essa desconstrução da dramaturgia, matematicamente pensada pra ter um impacto com o público. Voltando um pouquinho no Meyerhold, esta questão da dupla referência, essa dupla referência é muito boa, eu não vejo conflito da academia com a cultura popular. Essa dupla referência, essa tensão que é importante para o Meyerhold; então não tem conflito entre o artesanato, nessa tecnologia artesanal, com a tecnologia industrial. Ele não vê problema de ir lá na *comédia dell'arte* beber e no futurismo italiano, nas vanguardas europeias e colocar tudo isso em palco. Essa tensão, esse conflito, e isso é que está movendo muito o trabalho da Nu Escuro hoje em dia, em fazer essa miscelânea. O Adailton acabou de perguntar pra mim se nosso novo espetáculo, *O gato negro*, é comédia ou drama.

Puxa, é difícil de falar, porque é justamente esse elemento de tensão, o que o Humberto colocou ali, o cavalinho marinho com guitarra; é o Shakespeare com suco de laranja. É esse trabalho que é o interessante. A gente, quando vai trabalhar na prática, a gente reflete muito, antes de fazer o que a gente quer dialogar com a sociedade, o que a gente quer dialogar com nossos pares. Isso é fundamental, é oitenta por cento do processo .

Definido isso, o tema, o que a gente quer dizer, vai se definindo a estética e o processo. Até o processo dramatúrgico é definido pelo tema.

Um dos nossos espetáculos trabalha com memórias. É a história da mãe do Tuim, da mãe da Isabela e da mãe do Abílio, atores do grupo. A gente pegou e fez um personagem só através dessas memó-



rias. Conta a história do rural, da roça, das mulheres que foram pra cidade - e as três não sabiam ler, toda essa questão - sofreram vários assédios físicos e sexuais; e a gente vai colocando isso no palco. Esse espetáculo é praticamente todo narrativo, já o outro trabalho é um épico dramático com personagens e tem dezessete anos de vida, e essa formação agora tem dez anos juntos. A gente não se aguenta mais de olhar um pra cara do outro. Quando a gente está escrevendo, é uma escrita muito coletiva, sempre com roteiro de bate e volta. O que a gente quer fazer, o que a gente vai falar, o que a gente fez nos outros espetáculos, o que a gente não experimentou que quer experimentar nesse, então a gente vai lá definindo.

Na dramaturgia fomos colocando os elementos, os recursos que os atores têm e a gente vai se apropriando disso também, vai colocando desafio para este ator, coisas que o Junio colocou, esse desafio de não ficar se repetindo. Outro elemento que a gente quis colocar, que a gente quis trabalhar, porque a gente vinha da farsa do *Cabra* muito forte, fazendo dez anos agora o espetáculo que a gente mais rodou; a gente não queria trabalhar com farsa. Aí o que a gente fez? Construímos personagens com a idade deles e, no *Cabra que matou as Cabras*, a gente trabalhava muito assim, com esse elemento carnalizado, o homem fazia mulher, a mulher fazia homem... Nesse, a mulher faz personagem de mulher e homem faz personagem de homem, pra ter essa coisa um pouco mais no âmbito dessa veracidade, ficar mais aparente um pouco, mais distante da farsa, que era o que a gente estava a fim de experimentar. E, desse processo, a gente vai pensando mesmo que ela tenha um elemento de contar uma história, porque a gente acaba contando a história desse processo. A gente vai trabalhando com quadros. Esse aqui vai vir bonecos, tem a hora que a gente mistura essas linguagens, a música vem forte, outro vem um boneco, outro vem as parafernalias tecnológicas que a gente vai enfiando, vai tentando descobrir. Então...esses elementos assim, com a estrutura de seduzir esse espectador flutuante da rua, para ele ir se mantendo.



**Giancarlo Carlomagno**  
**Grupo Oigalê- Porto Alegre/RS**

Eu acho que tem uma coisa que tem nos aproximado - pra mim, pro nosso grupo tem sido importante - que são esses encontros, são muito intensos. Pra mim são sempre intensas essas trocas, essas conversas e isso me enriquece muito, me traz uma energia extra para voltar pra casa e continuar trabalhando e tudo mais.

No Oigalê, a gente começou a pensar em fazer um teatro voltado talvez pro nosso universo, pra nossa aldeia. Quando a gente saiu, eu fui morar fora, o Amilton foi morar fora, e aquela velha história: a gente olha com outros olhos a nossa cidade quando volta. Pensamos: por que pegar um autor de fora ou alguma outra coisa se a gente tem coisas legais aqui, têm coisas que a gente quer falar, têm coisas que nos aproximam e tal? E estamos tentando até hoje a velha história do regional, tentar transformar isso em uma coisa mais universal onde as pessoas se identificam independente do sotaque ou não. Mas a gente queria que tivesse o nosso sotaque e a gente continua nessa viagem.

No início, parece que a gente tinha mais certeza, escolhia uma lenda e ia viajando até escrever um texto, essas coisas pareciam mais claras. No último processo a gente viajou tanto, pesquisou tanto, pegamos tanto material, que a gente ficou completamente confuso, a gente não sabia de onde partir, não sabia o que fazer com tanta coisa e como fazer - e parece que entramos em crise total, não andava. Em alguns momentos tivemos uma iluminação; ali, os amigos ajudando, indicando... Tivemos a figura do Luís Alberto de Abreu, que comprou a ideia de vir trabalhar com a gente e de olhar toda aquela confusão que a gente tinha.

No processo de montagem do espetáculo *O Baile dos Anastácio*, fomos pra fronteira e desde de 1999 a gente vem nessa viagem que se mistura. Na verdade, a nossa ideia era buscar a ideia do regional, da cultura gaúcha, e isso se mistura muito com as coisas dos CTGs (Centro de Tradições Gaúchas) hoje, que estão espalhados. Por tudo quanto é lugar do mundo tem um CTG, mas que tem uma outra história, uma outra visão, de certa forma, se transformou então, tem uma série de regras. Enfim, se transformou em um outra história

e a gente busca uma ideia dessa cultura pampeana de uma região específica também do Rio Grande do Sul, porque não é todo o Rio Grande do Sul que é assim. Tem influência de alemães de italianos, poloneses e tem essa mistura do índio com o espanhol, com o português, com o africano que ficou naquela região ali pampeana, fronteira com o Uruguai e Argentina. Então, a gente foi inicialmente a treze cidades e ficamos quatro dias em cada cidade. Fizemos um pseudo-questionário da nossa cabeça, achando que aquilo ali era o máximo, e saía igual loucos na cidade super pequena de quatro mil habitantes até cidades um pouco maiores, de cem mil habitantes, cento e vinte mil habitantes e tal; um bando de loucos sentando e escutando as pessoas responderem essa pergunta: “O que é gaúcho pro senhor?”. As pessoas falavam as mais diversas coisas. A gente queria saber sobre aquela culinária que, de certa forma, a gente já conhecia, nós somos todos filhos de pais que são do interior. Nós não somos do interior, nós somos da capital, somos de Porto Alegre. E, de todas essas cidades que a gente foi, conhecia a comunidade mais próxima, enfim, pegamos tantas coisas, foram oitenta livros, setenta e duas horas de gravação - a gente não tinha a mínima noção do trabalho que dava - e trinta e duas mil fotos já selecionadas. A gente não sabia por onde se achar. E aí foi legal porque surgiu o Abreu nessa história, uma pessoa super generosa, com uma puta experiência e ele sempre dizia pra nós: *“Vocês têm que escrever. Vocês que inventam essa porra, como é que eu vou escrever? Eu tô lendo aqui, mas vocês que têm que escrever!”* A gente ia pra casa, escrevia, escrevia, ficava tudo uma merda, nada funcionava, era tudo horrível; o Abreu voltava, eu dizia: “puta merda eu não tenho nada”.

Então ele foi vendo a nossa angústia... e realmente a gente não conseguia, estava em crise total. A gente tinha um senso comum de que era um grande baile; e isso é um fato histórico em uma cidade que a gente passou. Era um baile de trinta dias. O estancieiro descansava de dia e festeava à noite; no outro dia, comia e... bebida de novo, mandava carnear uma rês e nisso - fato histórico - morre uma filha dele, mas ele continua o baile e queria casar a outra filha. Inclusive, no fim, ele ficou pobre e teve que dar todo o gado dele pro bolicheiro que abastecia a festa durante os trinta dias. Aquilo, pra nós, ficou na cabeça



de todo mundo. Isso é, isso pode ser, mas enfim, esse senso comum a gente tinha mas não conseguia desenvolver. O Abreu pegou essa bagunça que a gente tava e organizou. Fez um roteiro que pra nós estava mais próximo da forma com que a gente sabe fazer, ou tava mais acostumado ou mais seguro pra fazer. E normalmente a gente faz com bastante tempo: seis meses, sete meses do processo; e a gente tinha três meses, dois meses e meio, a gente estava desesperado.

Enfim, ainda estamos sofrendo bastante, ainda estamos em processo, a gente fez só vinte e cinco desse espetáculo. Os nossos espetáculos ficam em repertório. O *Negrinho do Pastoreio* ta fazendo dez anos agora em 2013. Agora a gente quer voltar a essas cidades, essas treze cidades, e quer mostrar o espetáculo pronto. A gente nota que cometeu vários erros, mas isso faz parte.

Tem outra coisa que é a música. A música é super importante pra gente. Desde o início, sempre quis fazer a música ao vivo, não sabia tocar porra nenhuma. Hoje tá um luxo, a gente aprendeu um pouco, toca até cavaquinho, e continuamos insistindo com a música ao vivo, de pontuar, ela faz parte da nossa dramaturgia, ela conta, ela muda cena, ela faz entreatos, ela ajuda bastante nesse pensamento do espetáculo.



Relatos dos grupos de Teatro de Rua. Local: Galpão Núcleo Pavanelli – Tucuruvi – 14/03/2013.  
Foto de Cristiane Accica.

**Junio Santos**  
**Cervantes do Brasil - Natal/RN**  
**Movimento Popular Escambo Livre de Rua**

Nessa discussão de dramaturgia, eu não sei como é que eu comecei a escrever alguma coisa. Acho que foi um pouco é forçado. Não tinha ninguém pra escrever e a gente já estava cansado também de ficar fazendo só adaptação. Então, quando a gente viu essa dificuldade em 1991, nós resolvemos, no segundo escambo, dividir os núcleos e delegar tarefas. Um ia discutir dramaturgia de rua e sair com o texto em três dias; como era um negócio muito complexo, botamos só cinco pessoa. Outro grupo ia discutir uma encenação ou direção, a gente ainda não sabia o nome desse troço, não; vai discutir como é que vai encenar, como é que vai buscar um teatro dentro dessa cidade que é na rua. Essa história teria que ser entregue pra ser apresentada aos demais grupos por um grupo que faça a pesquisa.

Apareceu um amigo, que não está mais entre nós, e disse: “olha eu queria também criar um grupo de produção. Nós vamos formar um grupo de produção e vamos produzir o espetáculo”. O grupo maior ficou de ator, era cento e cinquenta. Os atores vão todinho pra uma sala, mostrar como é que vai fazer um com o outro.

E sai um roteiro, aquela coisa de cinema mesmo: ele entra, dá dois passos, levanta a cabeça e grita: “me dá salgadinho!”. E a produção disse: “rapaz, seria legal se, quando ele fizesse isso, o pessoal tivesse comendo fruta”. E a produção consegue cestas de frutas enormes. “Quem vai entregar as frutas?” Vamos pegar o povo da cidade, são as bacantes, nada melhor que estar pulando com as frutas. “E agora como nós vamos fazer os figurinos?” A produção começou ir atrás. A gente precisava de pelo menos umas quarenta senhoras, todas de preto. Pensamos: “vamos pegar as mulheres do clube dos idosos, vamos pegar a banda tocando uma marcha fúnebre lindíssima, que toca no mundo todo, do grande mestre Felinto Lúcio”. Então, sai o cortejo desde o início da cidade, o povo da cidade fazia o espetáculo, os atores que faziam o papel já estava na mina e esse povo ia levando os outros pra lá.

Os atores todos, tanta gente, eram cento e cinquenta mais



ou menos, eu não contei. Eu não olhava nem para trás. Fiquei com medo que não viesse ninguém - nessas horas você não olha pra trás. Aí, quando chega aquela multidão e entram as frutas, e o espetáculo cumpriu ali uma função de reflexão, as pessoas choravam pelo fim da mina e pela incapacidade de continuar tendo dinheiro porque aquela mina era quem sustentava a cidade.

Ali eu disse: “puta, eu vou começar a escrever!”. E fiz um bocado de besteira, escrevi um bocado de besteira; e tava há uns quinze dias em casa sozinho, não tinha ninguém, porque você só pensa quando não tem ninguém. Aí, eu tava pensando e digo: *“rapaz, eu não escrevi nada, por que é que tem meu nome nesse negócio que eu escrevi se tudo que eu fiz aqui foi o que eu escutei dos outros? Eu não inventei porra nenhuma, tudo isso aqui eu já vi em algum canto, alguém me contou e eu guardo a história na cabeça, aí eu vou lá e faço uma cena. Vou retirar meu nome desse troço todinho, eu não quero mais o meu nome nisso, não quero meu nome em música, não quero meu nome em mais nada.”*

Eu quero viver desse teatro sem estar preocupado com o meu nome. A minha mulher disse que eu estou doido e eu acho que estou, porque eu passei por um processo de transformação, eu tinha que largar alguma coisa, então vou largar a vaidade porra, que se foda! Tinha que largar porque eu via as pessoas largando tudo e buscando sentimento, buscando afeto, buscando encostar no outro, encostar o corpo. Eu vi uma crente entrar em uma roda dizendo: “mulher, você é crente, saia daí que isso é coisa do diabo!”. Ela disse: “do diabo não, que eu to curada!”. Eu tô feliz porque, pra minha felicidade, não vai ser a minha vaidade, a minha felicidade, vai ser que a gente tá nesse mundo, dessa construção desse mundo; é a coletividade feliz e esse teatro, ele é feliz quando faz chorar. Ele não só é feliz quando ri, não, a rua não é só lugar de comédia, não. A rua é lugar de teatro que envolva, que agregue, que conte a história do outro e que escute a história do outro, as mágoas do outro, que brinque com os sentimentos seus e dos outros.

Só pra fechar, a gente tem um presente que muita gente não consegue ter, muitos nossos estão aí, nesse momento, brincando com seus teatros, com esse país a fora. Os assentamentos estão contami-

nados dessa peste, jogaram os vivos nos assentamentos, lá dentro os caras estão transformando a própria reforma agrária que não chega, a reforma agrária cultural mesmo, no teatro muito presente. A nossa felicidade é viver e conhecer como um mestre é de verdade; esse cara é pra se passar o dia inteiro sentado, calado, escutando, eu não fico às vezes nem com coragem de falar porque ele já me disse tudo que eu queria dizer de uma forma tão bela, tão bonita e é com quem eu aprendo de verdade. Eu não aprendo teatro com o Amir, eu aprendo vida o tempo todo, ele tá me dando vida, vontade de fazer e dizendo: “aprender faz cócegas, porra!”. E como você ri como você aprende, quando você descobre uma coisa que você aprendeu, você pesquisou, você buscou, dá uma felicidade! Aí vem toda a nossa relação com Ray, que é uma relação muito forte, com sinceridade, e também aqui com São Paulo - não é porque eu estou aqui, mas vocês sabem muito bem, muito afetivo com São Paulo. Uma relação que a gente foi chegando - se estranhando, porque nós fazíamos um teatro muito diferente, como diz meu conterrâneo lá da Paraíba, o Humberto, a gente faz um teatro bem diferente. Quando a Dani fala que ficou surpresa com a velocidade do teatro de São Paulo, eu fiquei surpreso com a lentidão do teatro em São Paulo - porque lá, no nordeste, a gente joga pingue-pongue, nem a gente entende o outro; vamos falando assim, o cordel, na galopada - e gente não vai conseguir fazer nunca mesmo, porque a palavra começa a empurrar, a gente caga se fizer mímica. Cada um é de um jeito!

Aqui, vemos que esta oportunidade que nós estamos tendo provocada - vem o Calixto com essa defesa ferrenha da sua função como dramaturgo, taí a importância do dramaturgo, a abertura de todo aquele espaço que ele tem na internet para que a gente possa lançar e ninguém manda texto para Calixto. Têm poucos textos de autor de rua lá. Conhecer tudo isso nos fortalece pra caramba e a gente tem que ter uma responsabilidade enorme de levar isso aos que não têm essa oportunidade. Não pode ficar só entre a gente, nós não podemos achar que esse prazer tem que ser só nosso, tem muita gente também precisando escutar e viver tudo isso que a gente tá vivendo.



**Simone Brites Pavanelli**

**Núcleo Pavanelli de Teatro de Rua e Circo – São Paulo/SP**

De tudo que foi conversado hoje, pra mim fica muito forte que o nosso trabalho, o nosso espetáculo, com todo preparo, com todo cuidado que cada um tem, é um pretexto pra estabelecer uma relação de afeto com as pessoas na cidade. A minha questão é esta cidade de São Paulo, o tempo dessa cidade. O que acontece nessa cidade é muito rápido, não são os espetáculos que a gente faz que são rápidos, mas é essa civilização que a gente vive que é um tempo absurdo.

Quando eu penso que eu quero fazer espetáculo lá no Saco-lão das Artes, na Brava Companhia, tenho que prever que eu demoro duas horas pra chegar até lá. No Núcleo Pavanelli aí, têm um ator que mora em Osasco e outro que mora em Santos, e demoram duas horas pra chegar aqui. Aqui no galpão, no Tucuruvi, a gente demora mais um tanto pra arrumar as coisas, pra carregar o carro pra chegar até lá, pra descarregar, pra montar. Enfim, a nossa questão, sempre além, muito além do preparo técnico do ator e da dramaturgia, é como a gente manter o tesão de ser uma quadrilha sempre muito afetiva entre nós, pra estarmos afetivos, abertos e arejados com o outro. Porque, quando a gente vai pra uma praça com este espírito arejado, a gente tem que fazer a leitura do local onde a gente chega, pra entender que lugar é esse. Esse lugar também tem um tempo. Às vezes a gente marca de fazer apresentação, por exemplo, quatro horas e, por causa de toda a nossa vida e de tudo que acontece antes, a gente não consegue chegar muito tempo antes da apresentação, e aí o tempo que a gente tem até o horário da apresentação não é o suficiente pra aquecer o nosso afeto. Então, esse tempo da cidade, ele está tão introjetado na gente, tão interiorizado, que a gente chega e às vezes vai na porrada. Mas por que mesmo a gente tem que começar o espetáculo naquela hora? Qual o respeito que a gente tem que ter com o horário marcado? A gente tem que ter um respeito com o horário marcado ou com o nosso afeto e com o tempo que a gente necessita para se estabelecer na praça? Parece muito contraditório.



## Casa d'Oráculo - Buraco d'Oráculo Vila Silvia - São Paulo/ SP

Esse espaço se chama carinhosamente Casa d'Oráculo porque aqui é a nossa residência, a minha e da Lucélia e, na outra casa, do Adailton e da Selma. São duas casas que têm um quintal nos fundos, onde nós construímos esse galpãozinho e também têm o quintal aberto que nós usamos. Então é um espaço privado que existe há 3 anos.

A ideia do espaço aconteceu com a preocupação de ter um local pra ensaiar e guardar as coisas do grupo. Nós sempre tivemos parcerias com espaços públicos, mas ficávamos na dependência da disponibilidade dos horários deles. Com a Casa d'Oráculo nós pudemos melhorar o nosso trabalho e a gente trabalha praticamente todos os dias. No momento, estamos desenvolvendo aqui o projeto Narrativas de Trabalho II - Ópera do Trabalho, que é a construção de um espetáculo que parte do tema da precarização do trabalho. Nós ministramos oficinas nesse espaço e também o usamos como local de estudo dos integrantes do grupo, estudo musical, por exemplo. Nesse projeto, cada integrante do grupo está aprendendo um instrumento. Nós abrimos para a comunidade participar das oficinas e dos cafés culturais. Também é um espaço pra hospedar parceiros e pra receber projetos de parceiros, como este Seminário. Isso é fruto da Rede, estamos aqui em mais de 60 pessoas, cada um de um lugar do Brasil - e conhecemos todos.

Edson Paulo  
Buraco d'Oráculo

Dia 15/03/2013 a prosa continuou na Casa d'Oráculo



Relatos dos grupos de Teatro de Rua. Local: Casa d'Oráculo – 15/03/2013.  
Foto de Cristiane Accica.



Relatos dos grupos de Teatro de Rua. Local: Casa d'Oráculo – 15/03/2013.  
Foto de Cristiane Accica.

**Fernando Cruz**

## **Teatro Imaginário Maracangalha - Campo Grande/MS**

Nós somos um grupo com uma média de 15 atores. O nosso trabalho é feito todo na rua, trabalho produzido, pesquisado todo na rua. Nós temos uma sede faz uma ano, uma sede fechada, e ocupamos várias praças onde foram construídos os trabalhos anteriores, e a sede ajuda a abrigar os trabalhos de pesquisa, leitura, vídeos, materiais do grupo e tal. Mas, na verdade, a prática se dá na rua. Essa prática na rua, nós estamos percebendo que o ator pra rua muitas vezes tinha uma relação distante da rua: está ali na rua mas não está comunicando, não está com a rua, está para a rua, para apresentar para a rua e não com a rua. A gente faz um trabalho de relação que é um trabalho de ir pra rua e os atores tinham que abrir mão de alguma coisa sua para poder estarem de fato com as pessoas na rua concebendo a rua como um espaço de um encontro. A gente vai pra encontrar uma multidão, independente porque a pessoa está ali, se ela é pobre, rica, negra, branca, enfim. A rua tem esse todo e não cabe a nós estarmos aqui como julgadores, e sim compartilhar aquilo que nós temos e dialogar.

E, pra isso, o trabalho dos atores é ir para rua conversar com as pessoas e bater papo, essa relação tem que ser de aprender com o outro através do olhar do outro.

E isso não se dava só nos ensaios que se faz na rua em busca do trabalho todo na rua. Mas se dá também na busca do ator como ser humano e não do ator como ser iluminado, divinizado, não. Ele é mais um trabalhador que está na rua, ele não chega ali iluminado por nada, pelo contrário, ele é mais um trabalhador que tá na rua também e eles vão tentar estabelecer um diálogo com a rua.

E é tudo isso que os atores têm pensado: a busca de relações abertas com as pessoas e aí trazer uma história. Vai no ponto de ônibus, para em um boteco, a gente trabalha com uma relação muito grande com o boteco. Boteco é tudo! - onde as pessoas saem de casa e vão se encontrar, então é o melhor lugar para encontrar as pessoas e também é no boteco que elas vão bebendo, conversando e vão soltando mais.

Então, essas histórias vêm para o grupo e a gente vai convi-

vendo. O trabalho que a gente tá fazendo, paralelo a esse que vai estreiar, é um trabalho de mais de um ano de pesquisa da história do bairro. A gente vai nas casas das pessoas, nas portas das igrejas, nos pontos de ônibus; cada ator individualmente vai atrás das pessoas para poder conversar e quebrar essa barreira de querer simplesmente apresentar. Essa relação é bem mais séria do que simplesmente apresentar o espetáculo e a gente leva algumas questões em conta, que é: o que nós vamos conversar com as pessoas através do espetáculo? O que a gente tem pra falar? Então a gente parte de questões que sejam comuns à que está na rua. Alguns espetáculos abordavam a questão do comércio de religiões; outro, a questão de extermínio de trabalhadores, de indígenas, especificamente os guaranis-kaiowás, no Mato Grosso do Sul, de maneira que isso possa dialogar em qualquer lugar que a gente vá. Nessa busca do que fazer, tem toda uma construção de trabalho, porque a gente não trabalha com o texto pronto. Por exemplo, o trabalho *Tekoha*, sobre o extermínio de índios. Nós fomos construindo o trabalho com o grupo e capitulando o que era mais importante, os principais acontecimentos que pudessem falar de impunidade, com o tema central de toda a pesquisa, impunidade.

Para criar a situação dos personagens, nós partimos de falas reais, assim como esse trabalho que a gente tá montando agora, e essas falas reais muitas vezes elas não estão na boca do personagem. Então, tem o relatório da FUNAI, de 1982, quando eles inauguram a primeira missão evangélica, tava lá no relatório uma série de questões que vira fala de personagem; a gente vai adaptando. Na verdade, a gente não deixa de criar um texto, na verdade não cria nada de novo, simplesmente dá vida a depoimentos e leituras que a gente vem colocando na primeira ou na segunda pessoa, ou na terceira pessoa, que sempre tem o narrador também, o narrador-personagem.

O trabalho que nós estamos montando atualmente é sobre a obra do poeta sul-mato-grossense da década de 30 e 40, um poeta modernista que escreveu toda a chegada da modernidade no Pantanal de Mato Grosso do Sul, Corumbá, e a chegada das indústrias de minério para destruir as montanhas, que até hoje elas estão lá, a Vale do Rio Doce e outras, várias empresas, não é?

E ele já falava sobre isso e se tornou um escritor maldito por



falar justamente sobre extermínio de negros e a favelização do Mato Grosso do Sul, daquela cidade. Nós fomos pesquisar a vida do autor e nós não achamos praticamente nada. Então, nós tocamos a obra que de fato era o olhar dele, e a peça é uma sequência de poemas. Esses poemas são conversados como diálogos, de tão realista que eles são. Parecem que são personagens, mas, na verdade, são poemas simplesmente, só estão em uma outra voz, e aquela voz que tava era a voz da população, para o povo exterminado: desempregados, moradores de rua, negros, índios; tudo que era maldito daquele período e que também não é diferente do país hoje. Então, nós fomos em busca de apropriar essas vozes e colocá-las através dos personagens. E também não têm nome os personagens - é como no *Tekoha*, que todos os atores fazem o Marçal de Souza em vários momentos da peça, todos os atores são o sujeito da peça em determinados momentos, onde todos são trabalhadores em determinada situação. São anônimos como a maioria dos trabalhadores do país.

Mas eu acredito que a dramaturgia em si é tudo aquilo que a gente estava falando ontem. Ela é do ator, ela é do texto, ela é da cena, é tudo uma coisa só, na verdade. Agora, pra ela acontecer, precisa de um grau, de um grau que dialogue com a rua. Esse grau está justamente... como nós trabalhamos com um mínimo de elementos, de objetos, cenário, enfim, com estrutura de bambus vazados que sobem, são várias coisas, detalhes, panos, casacos, o que vale é o discurso, a ação do ator, e esta ação, ela tem que ser verossímil, pelo menos para dialogar com a população. Então, a problemática que a gente coloca também é questionada pelo ator, onde aquilo interfere na sua vida. O ator está na rua para fazer uma troca e essa troca tem que se dar de fato, é essa energia que tem que movimentar o grupo. Pra isso a gente busca algumas referências, como os trabalhos de pesquisas de Wilhelm Reich, que, a meu ver, veio muito a contribuir com a questão da armadura do corpo, o corpo resistente; então o trabalho de quebra de couraças através dos jogos, das leituras do Reich e algumas relações políticas também, que passam por fundamentações anarquistas e sociológicas e isso tudo - tentar dialogar não só com uma fundamentação filosófica, mas tem que estar dialogando com tudo que está à nossa volta. O ator não tem que ter pudor de olhar o que está em volta, tem que dialogar

com o carnaval, tem que dialogar com a festa do santo que passa, com o craqueiro que passa, tudo é uma manifestação cultural também - e todas elas são manifestações e rituais tanto quanto o teatro. Por isso essa identificação do teatro, quando ele vai para a rua e acontece na rua. Esse encontro só se dá à medida que estamos em uma relação de afeto entre os pares e trocado o olhar com o público.

Então, tudo isso é pensado para o espetáculo. Acredito que a dramaturgia seria só esse corpo que é o ator, e os atores agora são elementos que vão colando em cima, vão sendo incorporados que nem a nossa roupa. Agora eles têm que ser harmônicos no sentido de beleza, e não de combinação pela combinação. Aquilo tem que dizer algo também, nada pode estar de graça ali. Esse estudo da textura, da forma, da cor, do volume, tudo que se tem pesquisado, tudo que está na rua é o que vai compor finalmente o espetáculo. Depois que começa a se apresentar ele ainda tem um ano pra ser alterado, porque ele ainda não está pronto, até ele ficar no formato; aí é mandar, mandar, mandar ver. Tem que ter muita troca pra isso acontecer e nós temos que estar desarmados.

No teatro de rua a gente chega e não sabe quem vai parar para olhar. Uma pessoa que vai para rua, ela não sabe nem quem ela vai encontrar, então, na verdade, isso é um encontro e, para haver um encontro, a gente tem que estar desarmado pra pensar nessa perspectiva. Não somos mais, não somos menos, somos diferentes, mas que pode crescer e transformar alguma coisa.

## **Arte**

*Do buraco negro iminente*

*À percepção sensível*

*Do ser em sobressalto a superar-se*

*Pelo salto imortal divino mítico*

*Eis me diante do abismo*

*E me faço ponte*

*Eis me diante do abismo*

*E me faço ponte*

*Da sede que flagela e mata*



Às matas que preservam as fontes  
*Da morte que enterra e some*  
À vida que ressurge aos montes  
Eis me diante do abismo  
E me faço ponte  
Eis me diante do abismo  
E me faço ponte  
Do que percebo e torno percebido  
Do visto e lido nas entranhas  
Da faca lanho corte da libido  
Aos muros que a liberdade estranha

de Ray Lima, por ele mesmo

### **Calixto de Inhamuns**

Já que ele falou de ponte, eu vou fazer uma ponte. Ele citou Reich, e eu quero dizer que, na década de 60, a gente trabalhou muito isso no teatro, teve uma pessoa que trabalhou muito isso, que foi Eleni Guariba. Ela foi assassinada pela ditadura e até hoje não encontraram o corpo dela.

### **Chicão Santos**

#### **O Imaginário - Porto Velho/RO**

Depois da intervenção cirúrgica do Ray, eu tô justamente pensando nesse abismo que sobrepõe o nosso dia a dia, tudo o que a gente faz.

Em Rondônia eu trabalho com teatro há muito tempo, desde 78 que eu estou trabalhando. Mas, com esse grupo agora é mais recente, O Imaginário. Nós temos oito anos, quase oito anos de trabalho, e a gente vem fazendo algumas investigações. Umas bem sucedidas, outras pessimamente sucedidas e por aí vai. Mas uma coisa que nos





Relatos dos grupos de Teatro de Rua. Local: Casa d'Oráculo – 15/03/2013.  
Foto de Cristiane Accica.



fortaleceu muito nos últimos anos foi buscar esse diálogo com a cidade, e que também já está velho também, isso a gente tá vendo já tá passado e a gente quer estabelecer uma outra relação. Então, discutir esse teatro que a gente faz, discutindo esse público, a cidade, a gente avançou um pouco, ou muito, e a gente quer ampliar essa discussão.

Em 2008, quando nós levamos um tropeço muito grande, a gente queria fazer Willian Shakespeare lá no Amazonas, em Porto Velho. A gente queria trabalhar o *Rei Lear*, entramos de cabeça. Na época, contratamos a Bya Braga, de Minas Gerais, para fazer esse trabalho com a gente. Levamos mais uma pessoa, Nivia Magno, da AMOC, do Rio de Janeiro, pra fazer a questão da mímica corporal dramática, que era uma coisa que ela queria trabalhar. A ideia dela inicial era trabalhar a visão feminina desse *Rei Lear*, e eram três mulheres em cena. Potencializou um processo super bacana, em cima de memórias, e foi um negócio que não deu certo, não deu certo, não funcionou enquanto resultado que a gente esperava sair dali; o espetáculo não deu nada certo e colocou a gente em uma situação muito profunda, isso foi em 2007. A gente ficou sem grana, a gente não tinha sede ainda, sem nada. Não estava devendo mas foi aquele abismo. Então, uma atriz foi trabalhar na TV, a outra engravidou e a minha esposa, que era uma das atrizes, a terceira atriz, e nós falamos: “puxa, agora só tem uma solução, é a gente sair atrás de uma história pra contar”. E fomos! Ficávamos um dia na praça observando, olhando o movimento - e nada, não via nada. Tinha gente fazendo crochê, fazendo renda, e a gente olhando. Um certo dia a gente falou: “vamos fazer uma caminhada pelos trilhos, lá tem a ferrovia que foi construída”. E nós fomos caminhando pelos trilhos e, de repente, a gente olha pra trás e vê uma senhora em uma janela em uma casa, ela levanta a mão e faz bem assim, como dando um tchau diante daquela imensidão. Ficamos olhando um pra cara do outro, e pensamos: “vamos contar a história das mulheres que vieram pra cá na época da construção da estrada de ferro”. E começamos a investigar. Fomos subindo e, mais ali na frente, tinha uma poetisa, a Nilza Menezes, e ela falou que tinha um problema. Das quarenta nacionalidades que vieram pra cá, só foi permitida pelo construtor uma nacionalidade trazer as famílias,

que eram os barbadianos que vinham das ilhas ocupadas pelos ingleses. Ela nos deu três livros e aquilo foi inspiração pra gente começar essa investigação; e depois enveredamos pelo rio também. Tinha a presença das nordestinas que iam pra lá, os seringalistas enchiam os barcos, na costa nordestina, de mulheres, levavam e trocavam pelas bolas de seringas: “então tá aqui uma mulher pra você, mas você tem que produzir duzentas bolas de seringa, não produzindo, no final do mês eu venho aqui e recolho a mulher”. Uma questão humana muito forte essa relação e a gente não encontrava nada para esse diálogo da mulher. A mulher não tinha essa fala na literatura pouca que nós encontramos. E fomos buscando nas memórias das tacacazeiras e construímos o espetáculo que chamou *Filhas da Mata*, que inicialmente era *Ponto de Fuga*. Construímos *Filhas da Mata*, era a base dessa nossa pesquisa, e fizemos um investimento de 180 reais, que era o que a gente conseguiu reunir e virou diversão.

O ano passado também resultado de uma pesquisa que nós fizemos sobre “cameloturgia” e oralidade. Nós saímos de Porto Velho e fomos até Manaus. Nós colocamos os atores, que eram os investigadores desses fragmentos dessa história dos trabalhadores, e também observando essa questão da cameloturgia ao longo do rio - lá nós tínhamos uns batelões que saíam de Belém, e o cara vinha fazendo o escambo, a troca, tipo: trazia o açúcar, trocava pela castanha - e era um movimento muito interessante pelos depoimentos que nós colhemos essa cameloturgia na beira do rio. Então a gente tinha dois focos: no Rio de Janeiro, a Cia Será o Benedito, pesquisando a cameloturgia do povo que estava ali na praça; e a gente pesquisando também a cameloturgia dessas pessoas que vinham com os batelões ao longo do rio. E resultou em um processo que nós fizemos com o Léo Carnevale, dia 19 em Porto Velho e dia 21 em Manaus. Uma cena também não está bem construída como espetáculo, então a gente vai apresentar como cena, que é o varadouro, e a gente descobriu que os caminhos lá eram o rio, os trilhos e a própria picada lá no Acre, onde eles chamam de varadouro, que é o caminho que se abre no meio da floresta. Depois disso surgiu também uma proposta em fazer o *Trem Invisível*, que era justamente abordando o outro lado dessa história das pes-



soas que foram pra lá construir a estrada de ferro. Foram quarenta nacionalidades, representada por cinquenta mil pessoas, dentro do clarão de floresta construir essa ferrovia. E eles eram enganados, eles recebiam uma proposta de ir pra América e acabavam desembarcando em Porto Velho, dentro de um clarão de floresta.

A maioria das nacionalidades, inclusive os indígenas, foram todas dizimadas, porque não tinham o costume, e caíram dentro de um clarão de floresta, sem nenhuma proteção, orientação, estrutura biológica mesmo - e o cara ia morrendo. Mas a gente queria contar a história vista do outro lado, de quem já passou. Quando abrimos a nossa sede, aí nós abrimos também uma possibilidade dos jovens, que iam pra lá para fazer oficinas de teatro, se exercitarem teatralmente e a gente começou a construir com eles, baseado nessa linha de trabalho, em cima de memórias, narrativas, oralidade. E nós fizemos a *Ferrovia dos Invisíveis*, que era um espetáculo interessante para o povo de lá, um povo muito ligado a essa história, a origem de Porto Velho, que só existe em função dessa construção que é muito forte nas pessoas.

Nós estreamos ano passado no Festival uma coisa muito boa, pois os jovens, com a energia que eles têm, vão pra cima mesmo; e a gente teve quinze apresentações. Teve um público muito grande - chegou a trinta mil pessoas - e eu acho que não foi nem pela teatralidade, e sim pelo apelo que a história representa. A gente vem trabalhando segundo a linha do ator compositor, uma coisa que a gente já vinha falando; e quando a gente estava em 2010, circulando, descobrimos em uma cidade de Pernambuco um material feito do Matteo Bonfitto, o *Ator Compositor*, desenvolvendo algo na academia sobre o ator compositor. Na verdade, dentro daquele material que ele expõe, vem desde os primeiros pensadores essa questão do Stanislavski, o teatro psicológico, o Brecht, o teatro físico, o teatro quântico; a gente não tinha a pretensão de criar um método. Era um experimento mesmo que a gente foi desenvolvendo, onde a linha de trabalho, a ativação de energia dessa linha de trabalho, as memórias, e negando em determinado momento o movimento, uma coisa meio estranha, e negando também os personagens. Em determinado momento a gente nega o personagem, tem dado certo até agora. Como eu estou falando, é uma

linha de trabalho, não é uma pretensão de ficar uma vida inteira nesse negócio, mas tem dado certo. A gente tem visto e tem humanizado muito a gente, porque cria uma identificação muito grande com as pessoas e, quando a gente começa a trabalhar as memórias, revelar essas memórias que estão com a gente e com as pessoas, parece que cria uma identificação.

Em 2008, a gente começou a organizar um festival que era na Praça das caixas d'água, festival de rua, especificamente de rua. Em 2008, quando nós começamos com a discussão que a gente já fazia da cidade, a gente conseguiu botar oito mil e quinhentas pessoas no festival, com cinco espetáculos e, no último dia, inclusive o Narciso Teles estava lá. Nós fizemos cinco rodas simultâneas e tinha público para as cinco rodas na mesma praça acontecendo simultaneamente. As praças começam a ser recuperadas em função disso, e agora elas começam a ser abandonadas. Fizemos agora umas intervenções na cidade, voltando às praças. Parece uma coisa estranha na virada de governo no Brasil: quando vira a prefeitura, a política atinge a gente mais em cheio, bem na alma, parece que os caras vão destruindo tudo, aqueles espaços públicos que a gente utilizava foi tudo destruído.

Até o ano passado a gente tinha feito desse festival uma possibilidade de encontrar, como a gente faz no Acre, como a gente faz em vários lugares. É o único lugar com possibilidade de a gente se encontrar, porque o custo amazônico nos distancia e impede de promover essas possibilidades de encontro. Até o ano passado ele funcionou como um festival amazônico, com 10 estados, mas esse ano o dinheiro sumiu. A Prefeitura não tem interesse e o estado ainda está devendo pra gente os hotéis do ano passado. A gente conseguiu um residual da Caixa de quarenta mil reais para realizar. Mas mesmo assim ele vai acabar se desconfigurando porque os custos são muito altos. O drama é tanto entre os estados amazônicos como entre os demais estados, fica tudo muito caro na região amazônica. Por isso nós sempre levamos essa discussão, mas o Ministério da Cultura também não reconhece a Amazônia, e todo ministro que entra lá não muda nada. Em 2010 nós avançamos um pouco e agora tudo voltou à estaca zero



## **Junio Santos**

Chicão, vamos propor de fazer no norte e nordeste, não um festival de dramaturgia, mas de dramagonia, porque é uma agonia só! (risos)

## **Chicão Santos**

É, mas apesar de tudo a gente tem uma grande esperança e não estamos chorando, nem parados, estamos articulados e nos mobilizando com os parceiros, e batendo de frente com o Ministério da Cultura. Acho que nós avançamos muito, só de achar que não precisamos do poder público pra construir esse novo mundo. E, só pra fechar, nós achamos que a dramaturgia é o caminhar, é o colorido do povo da praça, é os nossos farrapos. O texto, a sonoridade é o caminho pra encontrar tudo isso, então nós não descartamos a dramaturgia, mas ampliamos para a sonoridade que está dentro da gente, particularizada em um microuniverso que vem até mim.

## **Nada continua como está**

*Nada continua como está*

*Tudo está sempre mudando*

*O mundo é uma bola de ideias*

*Se transformando*

*Nos transformando*

*Abra a cabeça*

*Saia do escuro*

*Não tenha medo*

*Do seu futuro*

*Faça o que sabe*

*Pra se cuidar*

*A vida não pode parar*

*O mundo não vai acabar*

de Junio Santos, por todos

**Leonel**

**Cia de Teatro Madalenas - Belém/PA**

Eu sou Leonel, de Belém, sou da Companhia de Teatro Madalena. Pra mim é um prazer e uma satisfação estar aqui. Eu vim por conta própria, eu queria muito estar aqui, eu queria conhecer as pessoas que fazem teatro de rua. Eu faço parte de uma companhia que não é historicamente uma companhia de teatro de rua, são uns meninos de uma escola de teatro que nos formou para ir para o teatro.

Entretanto, em 2006 aconteceu um fato significativo pra nós, com a história do mensalão. Nós resolvemos fazer um protesto na cidade, queríamos fazer um espetáculo só que não tínhamos grana para fazer o teatro e fomos pra rua fazer o espetáculo. Em 2006 teve a copa também, então, não se falava do mensalão, só da copa!

Nós fomos pra rua denunciar tudo isso, não tínhamos dinheiro e começou dentro de nós, da Cia Madalenas, um micróbio de construir um espetáculo que falasse de nossas angústias, tanto na rua quanto no palco.

Nós levamos praticamente cinco anos pra montar o nosso espetáculo de rua, que é o que está em repertório. E, tanto um quanto o outro, nós sofremos para construir a dramaturgia desse espetáculo. Até então nós estávamos acreditando na versão coletiva, talvez sejamos um dos poucos grupos em Belém que trabalha com versão coletiva. Essa é uma marca da Cia Madalenas, não inventamos nada, aprendemos isso com o pessoal do vertigem e achamos bacana, achamos legal e tentamos experimentar isso no grupo - e ficou sendo uma das marcas da Madalenas. Onde, mais ou menos como foi falado ontem, têm uns núcleos de dramaturgia, uma comissão pra tratar do figurino, todo mundo faz tudo ali. A gente abre a discussão dentro do grupo até chegar a um consenso e dizer como é que vai ser a coisa. Então fiquei me batendo com algumas questões que foram levantadas nos dias anteriores.

Alguém falou que o teatro na rua tem que ser alegre, mas quando eu vejo o Hélio com a caixa de som dele, que possibilita mil coisas, acaba promovendo pra nós uma viagem interna também, que nos transporta para qualquer lugar do universo, através dos efeitos sonoros e, de repente, quando a gente menos espera, tem alguém



chorando. Então eu acho que a rua não é só lugar de alegria. Acima de tudo, pra nós das Madalenas, a gente tem esse discurso de que a rua é um lugar de encontro. Eu acredito nisso, que é possível na rua não só a gente encontrar nosso pares, mas vamos encontrar aquela pessoa que nunca viu teatro e que tem alguma coisa pra me dizer, que vai nos tocar de alguma forma, de alguma maneira, e vai promover uma modificação em nosso próprio comportamento, nosso próprio fazer.

Toda vez que a gente vai começar a pensar um processo, a gente não tem uma cartilha, nós não vamos sair daqui com uma cartilha, vamos pegando o que nos serve; tanto que o nosso primeiro espetáculo de rua, que era um cortejo pela rua, nós escolhemos o percurso que sai do cemitério Soledad, que é o cemitério antigo da cidade de Belém, primeiro cemitério da cidade, até o canto da paz. Quando nós fizemos todas as cenas, não tínhamos chegado nem na metade do percurso, tinha acabado já o percurso, era a nossa inexperiência com o teatro de rua, em não conhecer a topografia do local, a geografia do local, o tempo, o ritmo e tudo mais. Voltamos para o nosso quintal, a gente ensaiava em um quintal pra ver como é que nós resolveríamos isso e, aí, nós queríamos ir no meio da rua mesmo, no meio do carro, parar o trânsito da cidade, e aproveitamos que uns colegas do grupo estavam fazendo uma oficina com o Simione, em Belém, e ele foi assistir o ensaio. Ele nos disse: “*vocês não podem fechar a rua, não podem, vai ser um caos, vocês vão causar um problema*”. Então, concordamos com ele e fomos pela calçada. O cortejo começava com dez pessoas; quando vimos tinham trinta, cinquenta, aos domingos tinham cem, duzentas pessoas seguindo a gente.

Nós trabalhamos com direção coletiva, mas chegamos em um consenso e chamamos uma pessoa para dirigir, pra ter o olhar fora. Ela disse que não tinha condição de reunir nossas quatro histórias porque elas não se ligavam. Então eu propus novamente de fazermos nós mesmos pra ver no que ia dar. E deu o espetáculo *Quero Botar meu Bloco na Rua*.

Quando foi para esse outro, *La Fábula*, que é um espetáculo de rua, queríamos fazer um espetáculo para atingir da criança ao senhor



de oitenta anos. Nós chamamos uma diretora, e queríamos que fosse uma pessoa que conseguisse nos entender nas nossas angústias.

Nós começamos com muitos jogos de improviso e algumas coisas foram incorporadas na cena - o espetáculo estava dando uma hora e trinta. Estava muito longo e era alegre, porque a gente achava que ele tinha que ser alegre, mas nós entramos em uma crise de novo.

Por que o espetáculo tem que ser alegre na rua? E este tem sido o norte para um projeto que a gente está discutindo, para discutir a cidade de Belém, mas principalmente o grau de não participação política na cidade da população e de alienação realmente. Ficamos em uma crise doida: se íamos dar conta de tocar as pessoas na rua pra discutir um problema tão sério; a politicagem na cidade de Belém; a roubalheira. Então pensamos em levar para o palco, pras pessoas comprarem o ingresso, entrarem e sentarem. Eu, particularmente continuo achando que tem que ser na rua.

A gente trabalha hoje na Madalenas com três espetáculos de repertório: dois de sala e um de rua. Todos eles têm uma característica comum: são funcionais, porque nós penávamos muito com isso. Trabalhamos com o princípio da dramaturgia pessoal do ator, onde cada um constrói a sua história e a partir daquilo a gente começa, então, a criar um roteiro. Muitos colegas nossos que estão na Licenciatura falam que é a dramaturgia do atuante - o que é isso, Calixto, eu não sei!

No nosso projeto de rua, vai ter um grande cortejo pelas feiras, vai ter *rock and roll* e diálogo com a cidade. Nós queremos discutir o tecido da cidade e as pessoas que vivem nessa cidade. Quais são essas questões emblemáticas da cidade? Como é que nós, do teatro, podemos discutir com eles uma tomada de iniciativa pra mudar de verdade. A gente sabe que a batalha não é fácil, a gente sabe disso. Eu me renovo quando eu vejo as pessoas na rede, quando eu vejo a iniciativa dos grupos; coisas que a gente só consegue encontrar aqui, com quem é igual, cara. Eu penso assim, a dramaturgia vai se construir dentro desse processo, dentro do que a gente quer fazer, que agora é a questão da alienação do povo de Belém. Em linhas gerais é isso.



## Junio Santos

O que nos liga muito nesse movimento é que a gente não sabe muito bem quem é novo, quem é velho. A gente não pede o RG de ninguém nem quer saber o tipo de teatro que a pessoa faz. É como diz o ditado: onde houver um casal de Belém vai haver um presépio. (risos)

Se tudo como dizem já foi feito e dito  
*o que nos resta senão, ralar no infinito!*

de Ray Lima, por William Rodrigues

## Suani Correia

### Palhaços Trovadores - Belém/PA

A gente percebe que os grupos de Belém, salvo alguns, têm essa relação muito próxima e conversam muito sobre os modos de fazer, sua poética, dramaturgia, e a gente também, nos Palhaços Trovadores, um grupo que já tem quinze anos. Eu estou a dez anos no grupo e sou uma aprendiz.

No grupo tem a figura do palhaço; e tem essa discussão de que palhaço é circo e não é teatro. Mas a gente se intitula um grupo de teatro e que trabalha com a linguagem do palhaço. Desenvolvemos também outras técnicas circenses como malabares, acrobacia, e é assim. Eu ouvi o César falando um pouco de estrutura, de como eles conseguem montar os espetáculos. A gente não tem uma forma de fazer. Tem um espetáculo que surgiu em um bar, quando a gente tava conversando sobre várias coisas e surgiu o tema amor. É um espetáculo que a gente tem, que fez ano passado dez anos, chamado *Abobalhão*, que traz vários quadros sobre o amor, traição, amor à primeira vista. E têm também outros trabalhos que nós escolhemos montar. Por exemplo, têm dois trabalhos do Molière, *O Doente Imaginário* e *O Avaro*, que a gente intitulou de *O Hipocondríaco* - a gente achou mais popular e, pra quem não conhece o texto do Molière, talvez tivesse uma maior aproximação. No caso do *Avaro* a gente chamou, na nossa adaptação, como *O Mão de Vaca*, e esse espetáculo é bem

interessante e dá pra falar um pouco do processo de montagem. A gente tem a figura do diretor artístico e todos nós contribuimos para esse processo, seja para adaptar o texto, quando tem esse texto. No caso desses dois clássicos, a gente trabalhou o texto mais rígido, mais clássico, mas o nosso espetáculo, em questão de roteiros, a gente vai através de improvisação e vão surgindo as falas. A gente vai resumindo, vai falando, vai surgindo o corpo do espetáculo.

No caso do *Mão de Vaca*, a gente resolveu trabalhar com essa questão do processo colaborativo. Na teoria você vê esse processo colaborativo que a gente abriu para as pessoas contribuírem, além dos atores, chamamos uma pessoa de fora para trabalhar com a cenografia, nosso figurinista, que é o Aníbal Pacha, e abrimos para a população interferir no nosso processo. A gente postava na internet vídeos, trechos, e a gente pedia a colaboração das pessoas e íamos para a praça fazer os ensaios abertos, para as pessoas irem lá assistir e contribuir. E foi bem legal porque realmente, durante o processo, a gente discutiu até que ponto ia conseguir inserir a colaboração do público.

Às vezes a gente fala que vai ouvir o outro, mas, na prática, na realidade do processo, a gente sabe que todo processo não é cem por cento fácil, sempre têm as dificuldades. Percebemos realmente que a gente conseguiu inserir o público nas colaborações, nas sugestões, no próprio nome, no caso o *Mão de Vaca*, foi uma sugestão do público. Colocamos uma enquete na internet com três nomes e esse ganhou.

Então a gente tem essa dinâmica de partir de improvisações e vão surgindo algumas ações. Vamos moldando pra montar os nossos espetáculos e falando um pouco da questão de dificuldade, porque palhaço é essa cultura subversiva, não é limitado, não é um ser todo certinho. Em 2006, no caso do *Hipocondríaco*, no início do processo foi uma cagada, porque a gente se via durante o processo e não conseguíamos avançar na construção do espetáculo, porque a gente, sempre, meio que ficou refém do texto. E o nosso diretor falava assim: “cadê o palhaço de vocês? Eu quero ver a energia do palhaço de vocês, eu não quero que vocês fiquem presos ao texto, quero que vocês se libertem, vamos brincar, palhaço é um brincante, ele é alegre, tem que estar brincando com o texto; pode estar falando uma coisa super



trágica, mas ele traz essa leveza para passar essa mensagem”.

E aí foi que a gente entrou nesses questionamentos: será que eu sou palhaça mesmo? E a gente tem essas discussões no grupo. Eu acho que, quando a gente conversa, isso é amadurecer, aprofundar a poética do grupo. Aí a gente ficou naquela neura, se a gente era realmente palhaço ou se a gente era ator, atriz fazendo palhaço, botando a máscara do palhaço; mas na verdade nós éramos atores. E nós assumimos que somos palhaços, eu sou palhaça!

Aproveitando uma ideia que o Leonel falou em relação a esta questão do regional, eu não digo que o nosso grupo é um grupo regional, mas a maioria dos nossos espetáculos - têm no nosso repertório treze espetáculos - e aí a gente não fala que é regional, mas sempre traz termos regionais, elementos da cultura paraense, amazônica, exatamente para englobar a questão da cultura.

Sobre o modo de fazer, também a música é muito forte no nosso grupo. A maioria do grupo toca um instrumento; toco um instrumento bem básico de percussão, mas a música é bem forte nos nossos espetáculos. Geralmente apresenta um personagem que a gente está mostrando ali inicialmente, as músicas são de domínio público, como cantigas de roda, mas a maioria é compostas pelos integrantes do grupo, a maioria do nosso repertório musical era de um ex-integrante do grupo.

Eu acho que espetáculo de rua, a gente tem essa estrutura de usar música, então, eu acho que não difere muito de uma poética urbana de dramaturgia de um grupo que tá no Rio ou em Porto Alegre. Eu acho que, se a gente for falar dos elementos que compõem o teatro de rua, poderíamos apontar pra música, mas sem fechar.

Pra finalizar, nós somos um grupo que está sempre em treinamento, a gente tem uma experiência que a gente resolveu inserir a partir de uma vontade de montar um espetáculo chamado *O menor espetáculo da terra*, que a gente resolveu trabalhar com boneco e usar a generosidade do palhaço. O grupo nasceu da rua, é um grupo de teatro de rua, mas a gente apresenta em qualquer lugar, espaço alternativo, igreja, teatro fechado também; somos quinze palhaços no grupo. É uma palhaçada o coletivo de palhaço! Na verdade, somos soberanas

no grupo, as mulheres são oito, e sete homens. Tem a diretoria, depois de um tempo de trabalho a gente tem uma sede, vai fazer três anos que a gente conseguiu uma sede. O espaço não é oficialmente nosso, o espaço pertence à Santa Casa de Misericórdia. Nós fomos atrás, nos informar de quem era aquele espaço, e descobrimos, quando em contato com a Santa Casa de Misericórdia, que eles nem sabiam que tinham aquele prédio que estava caindo aos pedaços. A gente alertou e puxou para gente; o presidente na época, em 2010, o Maurício foi bem solícito, conversou com a gente e fizemos um comodato, ou seja, tem um tempo determinado.

Essa sede é chamada Casa dos Palhaços, não é enorme, gigantesca, mas a gente consegue ensaiar; tem uma biblioteca. Eu sou coordenadora da biblioteca e eu acho o máximo isso. A gente faz os nossos treinamentos, as nossas reuniões. Depois de um tempo a gente começou a amadurecer nesse sentido administrativo, não só ficar nesse embate do artista, mas também o administrativo, que é importante; e a gente vive de apresentações também em SESC, a gente vai pra praça também, e os editais FUNARTE e mais alguns.

**Vanessia Gomes**

**Teatro de Caretas - Fortaleza- CE**

Eu sou do grupo Teatro de Caretas, de Fortaleza, e queria agradecer e reforçar a importância desse encontro, falar da relevância de um grupo de teatro que já veio algumas vezes para São Paulo para encontros, pra trabalhos. Mas esse encontro ainda é muito particular porque nós estamos falando sobre os processos - e eu acho que a temática da questão da dramaturgia é muito pertinente a ser tratada.

Compreendendo que essa é uma forma construída a partir de conversas ou leituras que a história do teatro brasileiro, esse teatro de palco, está constituído, a partir do registro escrito dos textos teatrais, então a gente tem muita história do teatro a partir desses textos. O teatro de rua não percorreu essa trajetória, desse registro da escrita, então a gente tem poucos registros da história do teatro de rua, pelo menos a partir do olhar da escrita.



O que acontece é que, hoje, eu percebo que a gente têm outros mecanismos, registro de imagens, de fotos, de gravações da escrita, que a gente já começa a entrar na academia; e têm outros formatos. Mas eu vejo que é importante a gente estar discutindo aqui, que é a questão da experiência. Ninguém está começando do zero, sempre teve alguém que começou antes de nós. Então a experiência dos outros é de extrema relevância pra gente. Pensando nisso, o grupo de teatro que eu trabalho, em Fortaleza, se debruçou em buscar a memória do nosso grupo e essa memória está ligada exatamente a pessoas que percorreram o grupo e que hoje também aqui estão. O nosso grupo, a gente identifica a história dele se iniciando nos anos 70, quando o diretor de teatro que eu trabalhei durante quase dez anos, que é o Oswald Barroso, pesquisador e teatrólogo, era de um grupo chamado Grupo Independente de Teatro Amador, Grita. Algumas pessoas do grupo foram presas na época da ditadura, foram torturadas, tiveram que sair do estado, e ele foi uma dessas pessoas.

E esse grupo era muito próximo a esse que é do formato de trabalho do César Vieira, tanto que o José Carlos Matos, que foi presidente da Confenata, era desse grupo também. Era grupo que já saía desse palco e ia pros bares, ia pra rua, era “pinico sem tampa”, que chamavam lá; trabalhavam em cima de caminhões.. e essa história nos foi repassada. Algumas pessoas que são do grupo ainda hoje começaram nesse grupo, a gente trabalhou de 1992 mais ou menos até 2004; a gente era desse grupo. Um grupo de teatro de palco, mas que fazia pesquisas e manifestações tradicionais. Sempre pesquisava vaqueiro, religiosidade popular, mas sempre trazendo diversas questões, sempre fazendo espetáculo de palco. E a gente teve essa formação e, com o tempo, as pessoas que estavam dentro do grupo resolveram criar um grupo de teatro de rua por todas essas inspirações das pesquisas feitas *in loco*, muito no interior do estado. Só que o grupo iniciou como um grupo de intervenção social. A gente fazia intervenções junto com movimentos populares. Então trabalhou muito com a galera das áreas de risco, trabalhou muito com o pessoal da área de saúde popular. E aí, o que acontece nessa construções que eram intervenções? A gente não tinha o procedimento de um texto que era escrito de alguém. Pegávamos uma música ou tínhamos uma

ideia de intervenção e montávamos com três pessoas normalmente e apresentávamos em espaços fechados, salas de associações, auditórios. Trabalhamos muito com o pessoal das igrejas. Nessas idas a esses locais, a gente já fazia algo que agora, quando a gente busca na memória, a gente já tentava desconstruir aquele formato do espaço do palco, no auditório ou em uma sala, que a gente se constitui e fazia as coisas meio que no meio das pessoas, porque nós fomos construindo muito o nosso trabalho através dessa desconstrução.

Depois de um tempo, mais ou menos em 2002, 2003, a gente começa a criar cenas educativas; compreende que isso é resultado de um contexto histórico social, onde tinha uma demanda grande de atividades sociais, devido ao governo. Como tinha muito recurso que vinha do exterior para a educação, pra saúde principalmente, então as ONGs tinham muita grana. Elas conseguiam pagar para a gente fazer apresentação. Então criamos muitos espetáculos que eram temáticos, nesse formato de encomenda. Em 2004, a gente assume o nome Teatro de Caretas, que até então a gente chamava Grupo de Intervenção Social Teatro de Caretas. Entendemos que Teatro de Caretas dava para o grupo essa personalidade, intervenção dessa careta que era nossa inspiração e que ainda hoje é uma das questões das manifestações. Então a gente teve também, nessa história, o período de 1998. Lá no Ceará houve um projeto chamado Teatro de Rua Contra AIDS. Esse projeto, na verdade, é o detonador de diversos grupos de teatro de rua do Ceará. O objetivo primeiro desse projeto era educar os artistas, tinha um princípio de prevenção dos artistas, identificando que a questão da AIDS nos atingia primeiramente por diversas questões. Então, essas formações de teatro de rua, elas aconteceram recorrentemente, muitos grupos surgiram daí; nós tínhamos formações, encontros, seminários, textos de rua e tudo mais. Foi bacaníssimo!

Depois desse período o grupo entra na questão do processo colaborativo. Em 2007, pegamos um texto entremeio do Gil Vicente, que chama *Todo Mundo e Ninguém*, do texto chamado *Auto da Lusitânia*, e resolvemos fazer um estudo da parte desse entremeio. Primeiro a gente ia pra praça sem texto, sem mote, sem nada, só com uma peça que a gente escolhia; ia para o meio da praça e começava



a improvisar com as pessoas. A nossa ideia era criar todo o espetáculo na rua, foi muito difícil. Depois a gente decidiu pegar um livro que chama *Histórias Politicamente Incorretas*. Eram histórias infantis, tipo dos três porquinhos, onde na verdade eles queriam pegar todas as casas, construir e que as pessoas pagassem por essas casas. A gente pegava essa história e ia pra rua com ela, sempre trabalhando com as pessoas, que é o princípio ativo do espetáculo, era montar o texto teatral que o público estivesse o tempo todo dentro. Depois a gente criou partituras físicas com solos, pra não chamar monólogos, mas eram solos; a gente trabalhava mais corporalmente do que com fala. Depois disso a gente começou a se encontrar, assistia a cena do outro e depois de um tempo a gente viu que estava entrando em um abismo, mas a gente precisa ter uma história construída com diálogos. Então, a gente decidiu fazer esses personagens se encontrando, e isso aí já tinha o mote da história do *Auto da Lusitânia* do Gil Vicente, porque o texto tinha as questões que a gente ia tratar, que eram as questões relativas a corrupção, relativas a egoísmo, relativos a colaboração. Então a gente pegou essas cenas, começou a construir e daí viu que sozinhos não conseguiríamos. Então convidamos um dramaturgo de fora do grupo, mas que era próximo a nós, que a gente conhecia e tal, e ele vinha assistir os ensaios, escrevia e depois voltava com a cena e a gente executava. Nesse momento, a gente começa ver os filmes do Sérgio Bianchi - aí a nossa inspiração já passa a ser o Sérgio Bianchi com os filmes dele. A gente cria um espetáculo que chama *A Farsa do Pão e Circo*, que ainda hoje está no nosso repertório, que trata de artistas populares que chegam em uma praça para apresentar seus números. Aí tem a quebra-coco, o vendedor de sorriso, um adestrador de cachorros, tem uma atriz que faz o cachorro; e no meio da história eles matam o cachorro, eles começam a bater nesse cachorro porque ele estava com raiva e no meio do espetáculo há uma virada, a gente passa a fazer o circo da vida real e esses personagens se transformam. Um policial manda “ninguém” se ferrar porque ele é “todo mundo” e aí tem um bispo, que também manda “ninguém” se ferrar e, por fim, tem uma dondoca. Eu sei que esse espetáculo é muito rico pra gente porque foi com ele que a gente acabou saindo de Fortaleza.

Então a gente passa um tempo com esse espetáculo, faz ou-



tros espetáculos chega no que é hoje pra gente muito rico que é fazer uma pesquisa *in loco*, o grupo inteiro, sobre as máscaras presentes nas manifestações tradicionais do Nordeste. A gente fez um recorte de alguns locais, que foi Pernambuco, pra questão do cavalo marinho; Maranhão, para ver os Kazumbas; na baixada fluminense; e também no Ceará, no interior, que tem uma cidade chamada Jardim onde, na semana Santa, todo mundo fica encaretado; e tem também Canindé, que tem os risadas de caretas.

Então a gente levou cerca de oito meses indo pra Fortaleza e depois voltando, passando um tempo nos locais, o grupo inteiro; levava o cara pra documentar tudo com imagem, levava o cara que fotografava, ia com músicos, os atores, o nosso orientador de pesquisa, um cara de extremo rigor nessas pesquisas, muito aprofundado. Começamos criar uma metodologia de pesquisa para a criação do espetáculo que queria fazer. Nós fomos em busca das comunidades e isso nos tocou mais profundamente do que a gente imaginava - foi algo assim transcendental mesmo. Tem que ter muito respeito por essas manifestações, por entender que essas manifestações, os mestres podem nos levar e trazer pra gente, enquanto ator de rua, esses mecanismos de como é que lida com o público, esse diálogo que você tava falando. “Eu estou aqui com você, eu não estou aqui trazendo uma obra, bonito, falo bem e você me engole”. Não! Ele vem trazer as pessoas para cá. Como a gente estava em busca das máscaras tradicionais, a gente fazia oficinas, com eles, de fazer a máscara e depois a gente via essa máscara sendo usada e usava também as máscaras, com essa questão do sentido.

Quando a gente voltava pra Fortaleza, fazia algo que chamava resultado sensível, que era o que a gente chegava, passava um dia e no segundo a gente se encontrava na praça, botava as máscaras e ia fazer alguma improvisação. A gente tentava fazer um registro que dali surgisse, o que tinha ficado do nosso corpo, evitava ficar conversando sobre aquilo e fazia. Então a gente fez toda essa pesquisa e aí chegamos em um ponto que era fazer o espetáculo. Convidamos um dramaturgo pra escrever o texto e começamos a ensaiar, fizemos várias apresentações, mas não deu certo. Ontem, quando o Calixto



perguntou quais foram os fracassos, eu acho que esse foi um grande fracasso. Chamava *Uma Casa Solta no Ar*, a gente não se sentia bem de fazer, apesar do cara que escreveu ter propriedade dramática para fazer aquilo, de entender o que é fala, o que é pesquisa, de saber o que é a máscara, não dava certo, na praça não funcionava. A gente propôs de guardar esse espetáculo e fazer outra coisa, fazer o mesmo procedimento, do resultado sensível. A gente vai pensar em todas as coisas que sentiu nessas viagens e montar um *Cortejo de Caretas*, que foi o que a gente trouxe pra São Paulo. Pra gente é uma grande experiência passar por esse processo todo. Hoje, a gente continua fazendo os espetáculos - *A Farsa do pão e circo* e continua com o *Cortejo de Caretas* - e, nesse debruçar sobre a questão da memória, resolvemos fazer um espetáculo que a gente tinha feito há dez anos atrás, que aí já é uma nova experiência nessa questão da dramaturgia. Resolvemos remontar um texto que o tema é a questão da violência que continua existindo contra a mulher, contra a criança que seja, e aí a gente pegou esse texto que chama *A Casa da Mãe Joana*, que foi criado pelos atores do grupo. O texto já tem alguns elementos de antes, mas agora têm novos elementos. Os processos colaborativos, a gente nota que eles agora se consolidam, porque a gente consegue, dentro do coletivo, do grupo, discutir e discutir, pensar em algo, mas pensando sempre a favor do espetáculo. Então eu acho que quando a gente retira essa coisa de aqui tá o dramaturgo, aqui tá o diretor tal, aqui tá o diretor tal, você tira um pouco dessas coisas, desses egos, que tem que preservar a fala, a escrita do cara e é muito difícil porque, em determinados grupos, as pessoas não estão preparadas pra isso. Essa retomada, pra nós, está sendo muito rica, começamos a fazer intervenções novamente. Fizemos uma, sobre a ditadura militar, com poesias: são os comícios relâmpagos, que na época aconteciam. Mas as nossas referências sempre estão nessas manifestações, por entender que a presentificação que está contida nessas manifestações, pra nós, do teatro de rua, elas são importantes, porque a gente vive aquilo que está acontecendo, a gente entende que tem que estar junto com as pessoas da rua.



Cantoria na Casa d'Oráculo. Local: Casa d'Oráculo – 15/03/2013. Foto de William Rodrigues.

### **Simone Brites Pavanelli**

Eu quero pedir licença pra desorganizar o aparentemente organizado. Parece que a gente não tá cabendo nem dentro desse espaço nem dentro do nosso discurso. São muito importantes os nossos relatos, principalmente pra percebermos que, de uma forma ou de outra, eles são parecidos e que todos nós estamos preocupados em fazer um trabalho que converse com o povo, com a classe trabalhadora - e nós nos colocamos também como povo, como classe trabalhadora. Então, vamos também lembrar dos pontos em que chegamos ontem, da ancestralidade, do afeto e pensar de que forma a gente pode fazer um levante e chegar na alma do povo. O Calixto sempre fala que teatro é um grande momento de humanidade, então, que momento é esse que estamos vivendo? Pra fechar, ontem o César disse que nós queremos na verdade ajudar na transformação do mundo! Só isso que a gente quer! Viva!

*Venha pro Engenho de Dentro, pro hotel da loucura*

*É nós que vamos mostrar que o mundo tem cura*

*Secura se sana com água*  
*Mágoa, o remédio é ternura*  
*Temperos e mais temperos*  
*Salsa, cebola e coentro*  
*Festa no Engenho de Dentro*  
*Viva Nise da Silveira*  
*Entre nessa brincadeira*  
*Entre nessa brincadeira*  
*É a porca com os pintinho, a galinha com os leitão*  
*É a porca com os pintinho, a galinha com os leitão*  
*Amo o amor, odeio odiar*  
*Amo o amor, odeio odiar*  
*Tô no Rio de Janeiro, não sei quando eu vou voltar*  
*Me leve daqui pra lá*

de Edu Viola, por ele mesmo

### **Vitor Pordeus**

Evoé! Evoé, bacantes! Evoé! Só Dioniso pra vir nessa terra restaurar os ritos ancestrais e levantar o espírito comunitário, a saúde pública. Se não é isso aqui, não é lugar nenhum. Nós somos produtores de conhecimento, a academia tá morta, nós ocupamos a alma humana, a periferia da alma humana, o lado escuro e sombrio, a loucura que está em todos os lugares. O que nós estamos fazendo aqui é arte pública, é corpo a corpo. As experiências que vão se repetindo mostram a mesma coisa, são os nossos ancestrais, a luta dos nossos ancestrais que produziram saberes, dos quais a gente vai descendendo e vai vendo como é que se faz a luta. O teatro pra mim é a melhor medicina que existe, nós somos a peste!

No Rio de Janeiro, nós estamos pensando, como desafio, sustentar essa universidade de rua, essa universidade que produz saúde pública, que trabalha com a medicina popular, com a cultura dos nos-

sos ancestrais, com as medicinas que foram acumuladas no nosso país e o teatro, que pra mim é a melhor medicina que existe. Nunca tive tanto resultado clínico bom, nunca me senti tão útil na vida e nunca me senti tão prestativo para a sociedade quanto eu estou sendo agora. Esta medicina que não tem pacientes, só tem impacientes. Atores trabalhando juntos, seres humanos criadores.

**Adriano Mauriz**  
**Pombas Urbanas- São Paulo - SP**

E dessa catacumba vai sair muitos Pombas, Buracos, Caretas,  
vai sair muito teatro de rua!

**Intervalo**  
**Chamada musical para o retorno**

Vamo, minha gente, que uma noite não é nada.

Vamo, minha gente, que uma noite não é nada.

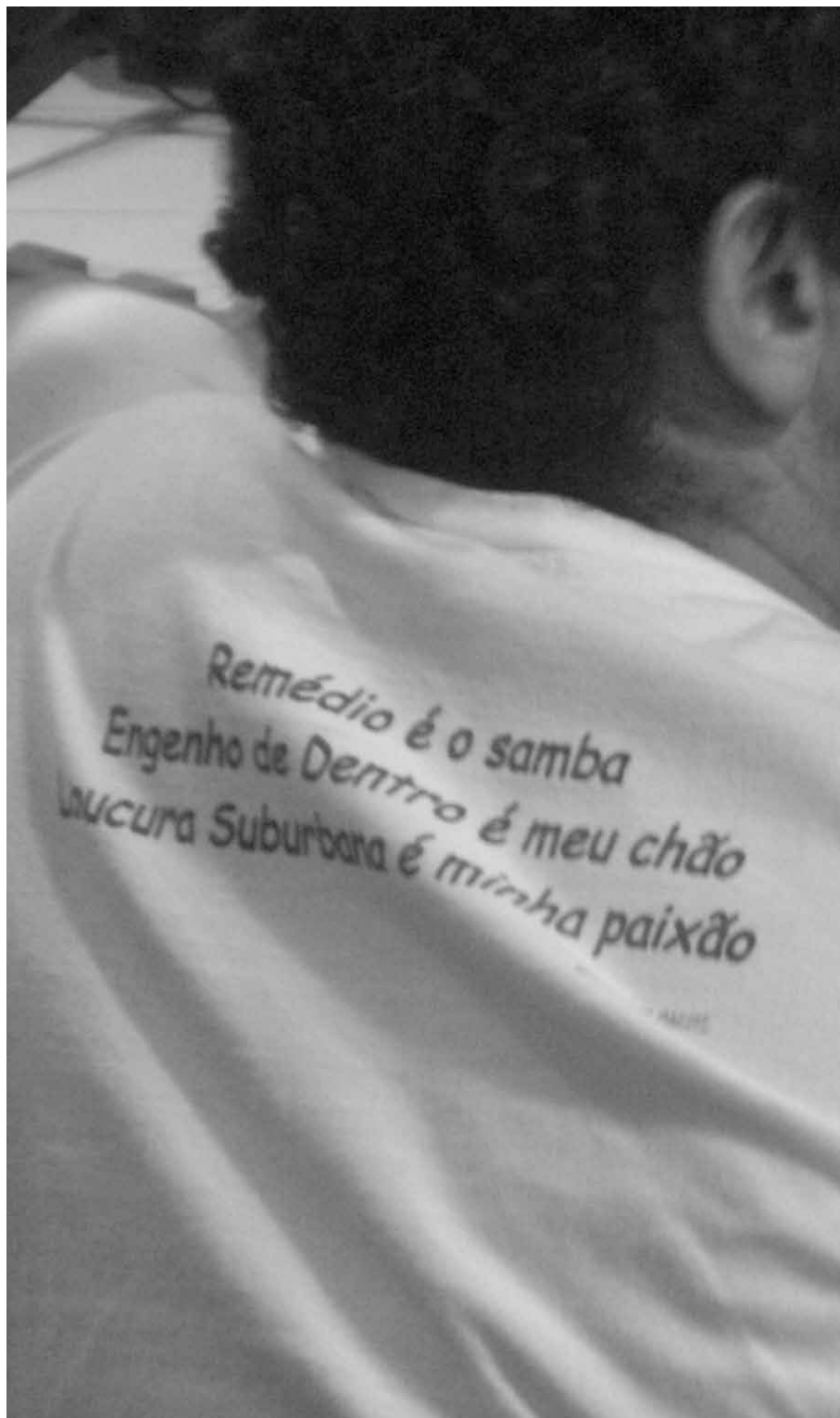
Oi quem chegou foi Xucuru, no romper da madrugada.

Oi quem chegou foi Xucuru, no romper da madrugada.

Eu quero ver se nós acaba, com resto da empereitada.

Eu quero ver se nós acaba, com resto da empereitada.





Vitor Pordeus na Casa d'Oráculo – 15/03/2013. II Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua.  
Foto de Cristiane Accica.

## Humberto Lopes

Na realidade nós não somos um grupo de atores. A aparência é de um grupo de teatro, mas nós nos denominamos cientistas porque a gente faz um tipo de teatro e a dramaturgia está muito ligado a isso. A gente tá procurando alguma coisa e, quando acha, abandona e vamos procurar outra coisa. Há 25 anos passamos por várias montagens. A gente não está pesquisando a cultura popular, não está pesquisando as raízes nordestinas, nós estamos procurando festas populares e festas nordestinas e, como festa, a gente trabalha por vários caminhos. E o cavalo marinho é o que a gente tá mais pesquisando hoje.

Nesses tantos anos que nós fizemos espetáculo, surgimos com a questão de fazer teatro de rua. Ontem tava lá, em conversa com o Pavanelli, quem diria, nunca pensamos em chegar nisso aqui. Nós somos uma geração de grupo de teatro de rua. Mas, no nordeste, nós estamos numa geração quase que no mesmo período - e depois uma geração nova de grupos de rua que estão aí trabalhando, que é muito bacana.

Nesse processo de espetáculos nossos, a primeira preocupação: como nós vamos propor uma festa que a gente vai conversar sobre desapego, sobre sentimentos, sobre amor, sobre carinho, sobre ternura? Como nós vamos fazer isso se nós não temos nada disso? A gente tenta nos trabalhar, tentar compreender isso e impactar isso. Eu só acredito no que a gente quer fazer se a gente também fizer, porque senão fica assim: eu digo, você faz e eu não!

Normalmente um espetáculo nosso, para construir, leva dois anos, no mínimo, porque o primeiro processo é do que nós vamos falar, pra quem nós vamos falar e se a gente detém isso que vamos falar. Então, se a gente vai falar de amor, de festa, de alegria, que é isso que o teatro que a gente está fazendo se propõe, nós temos que ser alegres, festivos, amorosos, porque senão não faz sentido. O primeiro ano de trabalho é para a gente chegar no ponto que a gente vai propor, ou seja, a gente quer propor alguma coisa, a gente vai ter que chegar nela primeiro.

O processo da dramaturgia, no nosso caso, varia de acordo com o que a gente quer fazer, porque, na realidade, no final, tudo que a gente tá propondo é uma grande festa. E numa festa você senta em



uma mesa, você se embriaga e você fala de amor, de desilusão, de sofrimento, de política, você fala de tudo numa festa - e o que a gente tá procurando é uma grande festa.

Eu acho que esse espetáculo que a gente fez, *Cancão, Malazarte e Trupizupe*, no momento que a gente fez, têm três anti-heróis; a identificação nossa com os anti-heróis é muito grande, porque os nossos heróis são filhos da puta, ladrões e sacanas. Então isso é muito bacana e preconceituoso. Na busca destes anti-heróis, alinhávamos aquilo que queríamos dizer, porque dá pra fazer a identificação direta com o público.

A gente compreende um pouco o nosso público, há uma necessidade urgente de sobrevivência decente e esta festa tem que tratar dessas coisas. Numa festa, se trata de tudo, se fala de tudo e não se perde a alegria e o prazer de estar na festa. Tanto é que é uma festa que, no final do espetáculo a gente oferece cerveja e a gente oferece para desconstruir o momento teatral e construir a lembrança festiva.

A gente tem uma seda própria, o que nos permite trabalhar sem muita dificuldade. Caminhando em João Pessoa, a gente viu uma ruína e o dinheiro que era pra montar uma peça. Nós desistimos automaticamente e compramos a ruína, passamos nove anos para reconstruir a ruína que fica no centro histórico. Quando fomos montar o *Malazartes*, optamos por um processo de construção de personagens e, como o texto tratava muito do dia a dia, queríamos falar um pouco da questão da Igreja. Como o texto tratava de assuntos muito próximos queríamos distanciar um pouco, porque a gente tem uma preocupação de estabelecer o jogo, ou seja, aquilo é viável. Decidimos construir personagens a partir de animais, depois disso nossa ideia era montar um pouco de dramaturgia, pegar um texto e destruir aquele texto e construir um espetáculo. Resolvemos fazer um Shakespeare e fazíamos questão de arrumar confusão com a academia porque nós vamos botar um Shakespeare a partir das matrizes que a gente trabalha, mas que vão ter uma estrutura corporal e uma forma de reagir muito próxima disso. A música não é para embelezar o espetáculo, continua contando o espetáculo e o espetáculo nosso tem um pouco dessa velocidade que eu tô falando. Se você for longe, pronto, perdeu, já foi!



As cidades mudaram, ficaram muito barulhentas. Tudo está muito barulhento e a gente quer fazer barulho também! A ideia do espetáculo é assim, todos nós acordamos um dia na Inglaterra, na época de Shakespeare, a gente foi sequestrado, abduzido; aí nós fazemos o espetáculo lá, com a modernidade. Essa é a ideia. A música renascentista vai cair em Odair José, Arrigo Barnabé e vai passar pelo *Heavy Metal* - e por aí a gente vai trabalhando. Que porra isso vai ser, eu não faço a menor ideia, mas a gente está trabalhando isso porque, na verdade, o que a gente quer não é música, é alguma coisa que a gente tá chamando de “antimúsica”; e toda a construção corporal é a partir dessa antimúsica.

Pra fechar, o Cavalinho Marinho é utilizado no nosso trabalho, como o Maracatu, o Coco de Roda e o Coco de Embolada, na construção da energia. Há muitos anos a gente vem trabalhar com a construção de uma energia pra ação de rua, a construção da energia e do espetáculo na rua. E essa construção passa por folguedos, porque esses folguedos estão muito baseados em raízes, ou seja, muito fincadas no chão. Queremos construir personagens que se plantem feito árvores. As posturas do Cavalinho Marinho, por exemplo, são usadas como inclinações para se voltar, para que o personagem esteja de costa mas que não pareça estar de costas.

Nós estudamos máscaras e estamos trazendo a triangulação que é feita da máscara, transformando isso pros pés no espaço cênico; trabalhamos em forma de triângulo, onde toda a movimentação se dá nessa forma triangular. E a velocidade tem muito a ver com a gente mesmo, é muito ligeiro e é intencional. Queremos fazer um trabalho que não esteja na rua, e sim que seja a rua, que tenha velocidade, que tenha o ritmo, que tenha o cara que passa correndo e tenha o cara que tá de preguiça indo pra casa. Essa é a ideia, é isso que a gente está querendo fazer e é isso que a gente ousa chamar de dramaturgia.

**William Rodrigues**

**Circo Teatro Capixaba- Serra do Caparaó/ES**

Nós começamos, com Bernardo Cantador, com espetáculos brincantes, né, no nosso estado do Espírito Santo. Em cada espetáculo





Relatos dos grupos de Teatro de Rua. Local: Casa d'Oráculo – 15/03/2013. Foto de Cristiane Accica.

nosso, a dramaturgia está ligada à comunidade ou à cidade ou ao lugar que a gente está vivendo. Agora estamos em um lugar têm três anos, mas antes, moramos um ano em Vitória, um ano em Vila Velha e outro ano na Serra. Então, em cada lugar vamos pegando referências locais, bebendo na fonte daquele lugar, daqueles mestres que estão ali. Fizemos um trabalho, que foi o *Passageiro Onze*, que era nos pontos de ônibus; aquela insatisfação de ficar esperando, horas, o ônibus chegar e tal. Nós montamos um espetáculo maravilhoso, com palhaços antigos, e aí que eu fui beber nessa fonte dos palhaços, aprender, e fizemos vários espetáculos de palhaços, que me fez sobreviver muito anos.

Eram clássicos, roteiros banais ou simples, maravilhosos que nos deram oportunidade de aprender, de refazer, de remontar o *Palhaçando* e o *Pequeno Circo e Outras Criaturas*; e fizemos também o *Drama de Orfeu*. Chegamos no Acre, encontramos a Ligia Veiga, uma pessoa maravilhosa, convidamos ela para ver o espetáculo e ela falou: “o espetáculo é uma merda, vamos fazer tudo de novo”. Drama mesmo! Então acreditamos nela e montamos um drama na rua, fazendo as pessoas chorarem. Foi ótimo. Até que não aguentava mais

fazer aquele drama e então mudamos. Fomos para Serra do Caparaó e encontramos nossos vizinhos lá, índios guaranis que estavam em uma situação difícil e fizemos a pesquisa do *M'borayu*, no museu do índio, no Rio de Janeiro. Fomos na aldeia várias vezes, pegamos várias leituras, vários livros do Paraguai - buscando essa história que, a princípio, foi a serra do Caparaó -, os mitos, e nós chegamos na cosmovisão, na cosmogênese guarani, a gênese guarani, o surgimento do Universo, através do *M'borayu*, esse espetáculo que nós ainda estamos fazendo. Depois, tivemos o prazer enorme de um casamento, uma residência artística com o Junio Santos e com Ray Lima, que foram morar lá com a gente. Isso foi maravilhoso! Foi uma abertura importantíssima pra nós, de tudo que nós estávamos fazendo. Lá tem uma escola e fomos pra lá com esse tema da escola, foi fantástico! Invadiram a escola que não estava aberta para nós em momento algum. Se vamos pra feira, já é outro tema, se vamos pra rua, de porta em porta, ouvindo histórias das pessoas da Serra do Caparaó. Isso, para gente, nos faz respirar, viver; são essas pessoas maravilhosas que a gente encontra e pode fazer esse cruzamento da arte com outros artistas de outros lugares, de poder estar junto. Eles nos ofereceram isso, proporcionaram estar junto com eles, brincando de poder errar milhões de vezes e é isso que nos faz ser o Circo Teatro Capixaba hoje: essa abertura e essa brincadeira gostosa. Eu gostaria que o Junio e o Ray falassem um pouco sobre isso, o *Pé de que tem*, que é nosso espetáculo que tá aí.

### Poemia do mundo

Eu quero  
dizer poesia a céu aberto  
sem me preocupar se é errado ou certo  
P O E M A T I Z A R  
e não só  
pro ble ma ti zar  
o universo

de Junio Santos, por Ray Lima



Ray Lima  
Pintou Melodia na Poesia - Fortaleza/CE  
Movimento Popular Escambo Livre de Rua

Eu creio que essa foi a tona desse encontro e que é também a tona desse caminho. Ontem a gente tava falando que esse exercício lá no Caparaó deu muitas coisas; teve um material que foi distribuído, muito bonito, e é síntese de um pouco que a gente viveu. Mas ontem eu dizia que essa nossa dramaturgia, nosso teatro, nossa arte, que hoje eu chamo de “cenopoesia” - e aí, nomear é uma maneira da gente identificar o caminho que a gente tá levando, nomear não significa também fechar as portas pro outro que quer renomear, que quer acabar com aquilo, mas é uma maneira de você marcar. Dizer: alguém passou por aqui e viveu alguma coisa, e isso ajuda as outras pessoas, que vêm muito depois, a trilhar por ali ou se desviar por não querer passar por aquilo de novo.

Cenopoetas que, atiçados pelo cenopoeta Willian Rodrigues, no centro de Vitória, deixaram a posição de expectador, ocuparam o espaço e acabaram se arranjando, construindo o seu próprio ato dentro do ato cenopoético *Pé de que que tem*. Aí está uma singularidade da cenopoesia. O cenopoeta não é, ele acontece sempre quando se propõe ir ao encontro do outro, dialogar, interagir, realizar a tradução cultural, produzir a síntese dialógica resultante desse encontro.

Nesse caso, ele e ela, que entraram, que estavam na praça, na roda, para compor, completar a cena do ator, eles não entraram pra isso, eles não entraram para substituir o dono da situação naquele momento do espetáculo, que são os atores, treinados, trabalhados, planejados para resolver o espetáculo. Não! Aquelas pessoas foram motivadas e entraram para construir o seu próprio ato, eram pessoas comuns diante de outras pessoas comuns, porque não eram personagens que estavam ali, eram homens, cidadãos, pessoas. Independente da ação do cenopoeta que os provocou. Isso porque, na cenopoesia, não há histórias para contar, não há uma lógica estrutural de um texto, de uma narrativa pronta a seguir e personagens para representar. O que há são atos para se brincar, devanear e viver a partir de linguagens, sentimentos, conteúdos, gestos, visões e expressões muito específicas do

repertório dos que os vivenciam, levados por uma vontade profunda, uma energia vital provocada pela conjuntura que se encontram naquele momento. Por esta razão ninguém sai impune de um ato cenopoético

Somente os não animados por incapacidade dos cenopoetas, animadores do ato, ou possuem indiferença absoluta, não sentem, não veem ou não lhe dão importância, não se envolvem de forma nenhuma. Mas aí se trata de uma outra coisa, como diria o ator e cenopoeta José Cordeiro, em linha cruzadas: “só os lacaiois ficam indiferentes”.

Assim, com a vontade, pretexto e o contexto, daí, do repertório humano e existencial, estético e não estético - pois um grito pode não ser esteticamente aceito, mas ainda assim pode se revelar cenopoético dos atores presentes e do espaço em ato. O Junio Santos, por exemplo, criou um Pow! Em um encontro de cultura, o pessoal tava dormindo, ele revitalizou, ele criou o espaço para a mulher continuar conversando e o pessoal, com medo, porque era autoridade, e esse pow poderia ter resolvido a questão.

Então, não se trata de improviso, tampouco de coisa pronta, mas de dialogicidade da escuta, da observação e do arranjo construído durante todo o processo. Cada ato cenopoético, cada momento é tão único e particular como um de cada um, isso certamente foi o que aconteceu.

Saber ler esses olhares, falas, gestos, sotaques, energias, reações, estranhamentos, desejos e proposições de tais contextos e rearranjar essa engrenagem e traduzi-la numa expressão coletiva e singular e diversa - numa síntese - é o esforço dramaturgico da cenopoesia, mesmo quando parte de um roteiro.

A cenopoesia trabalha com as possibilidades e potências do espaço vivido onde o ato acontece, o que exige dos cenopoeta a capacidade de se permitirem estar abertos, atrevidos, atraentes e atraídos, pesquisadores das potencialidades dos cortejos em que atuam como de suas próprias limitações e potências. Também, todo cenopoeta deve em princípio ser o arranjador de seu próprio ato, sem jamais desprezar ou abandonar o que se passa com seus parceiros e arredores.

Então a história vai ser construída a partir dessa tua vontade de querer conversar com o outro, de sair da história do outro, de saber da



história do mundo; e se preparar para isso, de certa maneira. Todo mundo tem um repertório humano, todo mundo tem saberes acumulados e, a partir desses saberes, dessas competências, dessas habilidades, você vai pra rua e vai pra qualquer lugar, vai trabalhar, você vai pra festa. Então, não se trata de atores, se trata de pessoas, de seres humanos que querem interagir, que querem intervir nessa loucura toda que é a sociedade que a gente vive hoje. E, como intervir em uma sociedade que é amorosa, que é violenta, que é justa para alguns, injusta para muitos, e que está passando por uma prova de transformação muito grande? E como fazer essa leitura, que mundo é esse? Que mundo a gente tá querendo? Então, a dramaturgia, a arte que a gente faz é a dramaturgia, é parte disso, é uma das partes. Como é que a gente faz para dialogar com isso, pra denunciar as mazelas do mundo e anunciar esse mundo novo? Como fazer essa leitura, como captar, como ser antena, como captar os ruídos do mundo, desse caos e a gente ser capaz de anunciar algo que está por vir? Me parece que, ao observar o que está rolando no mundo, o que está acontecendo nas praças, nas ruas, nas cidades, nas casas, nos territórios urbanos e rurais desse país e do mundo; a gente extrair daí o nosso quinhão, que é a nossa arte.

A gente começa a dizer como as pessoas querem uma relação horizontal; a gente também está discutindo isso no nível da linguagem. Então, hoje, uma linguagem sustentável é aquela que não explora a outra, é aquela que respeita a outra linguagem. Então, na cenopoesia, música é música, teatro é teatro, a poesia é poesia, a dança é dança, e como é que pode juntar essas linguagens para conversar? Esses repertórios, quando a gente junta as pessoas pra falar, a gente fala a partir dessas possibilidades humanas que temos no conjunto das pessoas, ou um cenopoeta pode agregar várias linguagens a partir disso.

Massa

Massa de modelar

Massa de manobra

Massacre

de Ray Lima por Buraco d'Oráculo

## Canção do ofício oficioso

*E bem aqui nessa ópera  
É vista a questão do trabalho  
Eu já não posso mais esperar  
Pra mais valer o que eu valho  
E nessa rua, nossa casa, nosso jogo  
Vamos falar de uma relação contrariada  
Um paradoxo, um dogma complexo  
Onde aquele que merece muitas vezes não tem nada  
Com esperança, muita fé e alegria  
Nossa luta precisa de um sustentáculo  
A Consciência, união e atitude  
Vão mostrar que o povo é polvo e que confia no tentáculo  
E dá trabalho pra montar uma opereta  
São tantas coisas pra botar num espetáculo  
E ainda tem gente que azucrina nós artistas  
Com tanto xingamento que não cabe no vernáculo*

Relatos dos grupos de Teatro de Rua. Local: Casa d'Oráculo – 15/03/2013. Foto de Cristiane Accica.



*Pra reverter esse discurso oficioso  
Para mostrar que esse sistema é um obstáculo  
Vamos pra rua pensar junto com o povo  
Arteiros trabalhadores do Buraco do Oráculo  
Se tem dinheiro, porque não é teu?  
Tu olhe bem o buraco que se meteu  
Te tratam feito capacho, que aconteceu?  
Tu olhe bem o buraco que se meteu  
Muita comida no prato, mas não é meu  
Tu olhe bem o buraco que se meteu  
É tanta corrupção, que será que se...  
Tu olhe bem o Buraco que se meteu*

de Tony Edson, arranjos de Éric D'Ávila e Buraco d'Oráculo

O fundamental é se a gente consegue se comunicar, se a gente consegue perceber o que a humanidade tá passando de importante e o que vem por aí; se a gente é capaz de sentir esse ruído; se é capaz de sentir aquilo que não está legal e por que não está legal; se a gente é capaz de sentir se as pessoas não estão se entendendo muito, se as pessoas não estão se comunicando legal, se as pessoas estão brigando, se as pessoas estão se atritando, se estão adoecendo e por que não se constrói e por que as pessoas não se comunicam. Por que que elas não estão vivendo legal, por que elas sofrem tanto, por que há tanta angústia, por que tem gente ganhando dinheiro em cima dessas angústias em nome da religião, em nome de Deus?

Então, me parece que a grande preocupação de estética, pura e simplesmente, se a gente tá fazendo bonito ou feio, é o impacto que essa arte que a gente faz tem na vida das pessoas e na nossa própria vida, já que - o Junio diz - nós não somos, não levamos arte pro povo e não estamos onde o povo está, já que a gente é o próprio povo, porque a gente não vive tão legal assim e porque a gente não tem todas as condições do mundo para fazer a nossa arte.



Então me parece que a gente tem que reverter esse processo, a partir dessa compreensão. Quando o Escambo surgiu, em 1989, a gente saindo do Rio de Janeiro, eu me lembro que tinha saído de uma reunião - “você não vai simhora, vamos aqui” - todo mundo querendo fazer carreira na universidade e a gente saiu - o Lico, estudei com ele, mas ele já estava terminando - e a gente saiu pro sertão do Rio Grande do Norte; e a partir dessa ideia de sair de uma carreira universitária pra ir pro meio de onde eu vim, que era a região dos potiguaras da Paraíba, dos índios potiguaras, Bahia da Traição, Paraíba, aquela região ali, eu fui pro sertão e lá não tinha água, não tinha absolutamente nada. E como desenvolver um discurso dramático, como desenvolver uma arte que pudesse, não salvar ninguém, dar conta daquilo, mas que pudesse despertar nas pessoas a vontade de querer mudar aquela própria situação? Em vez de a gente ficar preocupado que a arte dê conta do mundo, talvez fazer essas revelações de como o mundo pode dar conta de si mesmo, como ele pode reverter processos desafiantes, desafiantes, a situação limite, como dizia Paulo Freire.

Se eu estou na situação limite, no buraco negro, como é que eu saio disso? Me parece que a arte pode ajudar nisso, nessa possibilidade. Acreditando nisso é que a gente começou a brincar com as crianças e discutir essa dramaturgia caminhando pelos rios, pela areia dos rios secos. Não tinha água nos rios, vamos discutir a seca caminhando sobre o rio, sobre aquele leito de areia e pedra. Por que que se foi e por que isso se repete? Tem teatro? Não, mas eu quero fazer teatro. Quer mesmo? Então vamos para as pedras, vamos discutir, a pedra pode ser teatro. Que teatro vamos fazer aqui?

A dramaturgia veio junto com isso, a dramaturgia, assim como a pedagogia, como outras “gias”, ela pode vir a partir dessa reflexão: de que saídas poderemos ter no momento histórico que a gente está vivendo. Essa arte que a gente faz, do Escambo, a gente tem essa referência, ela tá muito ligada a processos vitais, não mortais. Ela pode discutir a morte também, mas a gente não perde muito tempo, vamos discutir processos vitais, como sair de determinadas situações, que tá morrendo gente, que tem gente matando, que tem gente morrendo, tem gente fudendo alguém. Então como é que a gente sai disso? E



qualquer coisa que a gente fazia a gente ia discutir isso no meio da rua com o povo. Era o poema do brejo que o menino escolhia e ia ler na rua e eu ficava espantado: “porra tu vai ler esse negócio?”. Tu tá entendendo essa porra? “Pô, eu vou ler, gostei, é bom demais esse negócio” - então vamos pra lá, e ia discutir isso na rua com a população.

E esse processo é talvez uma grande dramaturgia, porque é a dramaturgia que vai se refazendo no tempo e no espaço na história da cidade, do bairro, do lugar onde você está da rua onde você está. Essa dramaturgia tem que ter também, como se diz na saúde, atenção básica. E diz que os problemas mais sérios se resolvem no hospital e os problemas mais sérios se resolvem na conversa da equipe de saúde com o povo, sobre que saúde eles querem, por que eles estão vivendo daquela maneira e por que eles adoecem e por que não ficam bons e por que não constróem um ambiente melhor para viver e por que estão daquele jeito.

A dramaturgia tem que passar por isso, me parece que a dramaturgia de Ésquilo, de Sheakespeare e, principalmente, de Eurípedes, que foi discutir uma submissão ao esquema controlador dos mitos gregos para controlar as opiniões, para controlar os arqueiros que se revelavam dentro de uma chamada democracia relativa e muito questionável, que tinha escravos e que a mulher não podia falar e que é endeusada até hoje; o Eurípedes vai lá e vai começar a questionar isso. Então é um cara que também foi perseguido por isso, assim como muitos outros em algum momento da história humana. Então a gente tem que começar a ver em que pé nós estamos, o que nós estamos vendo, o que estamos enxergando dessa história - e nossa arte surgiu desse processo. Senão a gente cai na história de começar a contar histórias que foram contadas e recontadas muitas vezes e que está deixando a nossa história pra trás, tá deixando de ver, enxergar e denunciar aquilo que está impedindo de a gente fazer História, histórias consistentes, histórias que vão estruturando uma nova História.

Então, não basta denunciar, não basta estar discutindo as angústias, mas a gente tem que fazer esse esforço nessa arte popular, conversando com o povo, aprendendo com ele a fazer essa dramaturgia, aprendendo com ele a brincar de pensar, aprendendo com ele a

filosofar e a descobrir quais são as saídas para o mundo que a gente tá vivendo. Me parece que o desafio da nossa dramaturgia é essa. E por isso ela tem que ser livre, por isso ela tem que ser recriada toda hora, por isso que ela tem que ser coletiva, por isso que ela não tem que estar agregada a nenhum grupo, a nenhum iluminado, porque alguém vai saber dizer por que ele está sofrendo, onde está a sua dor. Me parece que um dos problemas mais sérios da saúde no Brasil é que a maioria não sabe dizer onde está a sua dor. Ele não conhece sequer o funcionamento do seu corpo, então como é que a gente vai trabalhar a nossa arte? E me parece que esse é o desafio.

### Vitor Pordeus

Meu mestre querido indicou algumas questões que me interessam muito, que é a questão da saúde pública, da saúde das coletividades e da questão mitológica. Parece que a nossa luta é simbólica e política, de produção de símbolos e de perturbação política dessa ordem que é a ordem de Penteu, a ordem do opositor. Eu aprendi, trabalhando com os esquizofrênicos no Engenho de Dentro e aprendi com a Dra. Nise da Silveira, que a mitologia é a base da nossa expressão. Eu acho que a experiência de todo mundo confirma isso nos relatos feitos aqui, todos confirmam isso.

Então, todas as nossa narrativas, os nossos personagens são mitológicos de alguma forma, remetem a essa cultura ancestral; e na doença mental não é diferente. O doente mental é quase um ator, ele é melhor que um ator, não tem ego, e o ator tem uma dificuldade, que é a masturbação egóica. Todo mundo se masturba e trepa pouco - e é o ego o tempo inteiro. Não se relaciona, não entra em relação, a gente não dialoga, não vive, não se compromete com a vida, não vai pra comunidade, não vai pro hospício. O teatro de rua recupera essa tradição, volta pro lugar onde sempre estive e vai trabalhar com a produção simbólica mitológica.

Qual é a produção simbólica, pelo menos o que aparece, a primeira coisa que emergiu na nossa pesquisa? Primeiro emerge a Nise da Silveira, obviamente que é uma entidade, Nanã, Salubá Nanã,



senhora da lama, da fertilidade, e depois vem o Dionísio, que é a Nize duas vezes. Dionísio é o deus do povo, da cultura popular e se agrada com os cortejos populares, com as festas populares; ele gosta da ancestralidade, traz as memórias das tradições do povo. As mulheres guardam essa tradição, as bacantes guardam essa tradição. Elas enlouquecem quando ele chega na cidade e ele, quando chega na sua cidade natal, encontra o poder político na mão do seu primo, que é Penteu, que é um enrustido, agressivo, opressor. É o chefe do “Choque de Ordem”, é o Eduardo Paes (risos)... e está cheio de Eduardo Paes para todos os lados. Vocês conhecem a história. Ele vai permitir que o Penteu faça o seu exercício de arrogância e deixa que Penteu o prenda no palácio público. Ele convoca as bacantes todas para dançarem a sua honra e dionisar e dançar furiosamente até derrubar os prédios públicos - e o que vai perturbar é a sanidade mental. Dionísio é o deus da loucura, não tem nenhuma coincidência acontecendo aqui, é o deus do teatro e ele vai falar: “Bacantes, vão”. Ele ensandece o líder político e depois, como vocês sabem, ele é destroçado vivo.

Então, nós temos que destroçar vivo o Penteu! É a nossa missão! Ele está prendendo o deus das nossas celebrações, da festa, da alegria e parece que, se a gente fizer esse caminho da dionisação pública, nós não vamos precisar brigar, não vamos precisar ficar falando, debatendo, verbalizando no plano do consciente que é absolutamente falso. Noventa por cento das nossas relações são inconscientes, a gente tá vivendo um negócio aqui que não tem noção do que está acontecendo, mas que tá engrenando e vai incomodando. E quanto melhor a gente dionisar, quanto mais a gente dançar, celebrar, parece que é por aí. Temos condições de trabalhar politicamente no Brasil todo. Olha quantas comunidades estão representadas aqui, imagina o que a gente pode deliberar aqui e partir para uma ação simultânea, coletiva, no Brasil todo e depois bombar de novo junto, depois bombar fora, bombar dentro. Eu aprendi uma coisa que todo mundo conhece: santo de casa não faz milagres. Não adianta tentar falar isso pro Buraco d’Oráculo, tentar fazer milagre aqui em Vila Silvia, porque vocês são santo de casa. Se vocês querem fazer milagres, chamem o santo de fora, olha quanto santo tem aqui - aí bomba lá e bomba aqui, isso é luta política. É corpo a corpo. Nós somos a possibilidade de saúde

comunitária do país, nós somos a possibilidade porque saúde é identidade. Se o nosso povo não tem identidade, se ele não sabe quem é o povo brasileiro - e saber quem é o povo brasileiro não é fácil -, pra você entender o povo brasileiro, tem que rebolar. O povo brasileiro não foi formado de maneira simples, não foi em tempo curto, foi um tempo longo, são muitos séculos, mistura muita coisa diferente. São muitas culturas diferentes e até a gente entender e ter orgulho disso - entender as potencialidades que isso significa na medicina, na ciência, na sociedade, na criação do mundo - eu acho que a gente faz um avanço significativo. E a cultura é quem tem essa responsabilidade. É muita celebridade para pouco humanidade, então, nós somos a cultura da humanidade, a cultura do povo.

### **Nossa história é tão antiga**

Nossa história é tão antiga.

Se eu for contar você duvida.

Desde os tempos de Zumbi,

Balaio e cariris

Nosso povo passa fome.

Sem terra, casa, sem nome

Nascemos nesse país.

De infeliz a esperançoso,

O trabalhador rural,

Dando provas de coragem,

Fé e organização,

Arrebentou cadeados,

Ocupou os descampados

De litoral serrado sertão.

de Ray Lima, por ele mesmo





Calixto de Inhamuns e Romualdo Freitas . Casa d'Oráculo – 15/03/2013. II Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua. Foto de Cristiane Accia.

**Romualdo Freitas**

**Tropa do Balaco Baco - ArcoVerde - PE**

Realmente, depois do que foi falado, não precisava eu falar nada! (risos) Porque tudo que Humberto, Junio, Ray falaram vai desembocar lá em Arco Verde com outros nomes e é impossível ser nordestino e tratar de dramaturgia sem tratar do que é cortejo, do que é estar na rua fazendo cortejo. E essa brincadeira todinha que juntou esse monte de gente me fez refletir em uma coisa: o que menos importa no que a gente tá fazendo é teatro. A gente tá querendo fazer outra coisa, teatro é o que menos importa. Ao mesmo tempo, como é que eu vou falar de dramaturgia se, no meu pressuposto, dramaturgia significa que eu tenho que passar um determinado tempo com o grupo pra poder desenvolver dramaturgia? E eu tenho tempo pra passar com grupo? O máximo que eu passo com um grupo é cinco anos e já tô indo embora; quando o grupo pensa, já tô pra lá.

Agora passei quatro dias da semana passada com o povo dos Pavanelli, brincando que só. Eu tava dizendo a Humberto: “eu tô lascado nessa roda agora”. Porque todo mundo fala da dramaturgia colaborativa. Porra, eu não tenho isso, eu sou dramaturgo, escrevo o texto, chego e digo: “pá, esse o texto”. (risos) A minha maior tentativa é fazer com que todo mundo que vai ser moldado àquele texto se sinta contemplado e diga : “eu participei, aquela fala fui eu que botei”. (mais risos) Ele tem certeza que ele botou aquela fala.

E só pra comprovar exatamente que Pavanelli é o mestre da dramaturgia do cortejo de rua, ele tinha dito pra gente segundos antes: “a gente está ensaiando essa porra há três dias, quando chegar lá no meio da rua, vai dar tudo errado, não vai dar nada certo”. E eu, tentando arranjar, porque era eu que tinha construído a dramaturgia. Cheguei bem no meio da cena, olhei para a mais brava do grupo, a Sabrina, e disse: “será que é agora, a música?”. Quando a gente chegou lá na avaliação, alguém disse: “porra, a gente não cantou o negócio que a gente tinha programado que era música da Tentação”. Isso era fundamental para o povo entender a nossa brincadeira. Agora, nós vamos fazer o seguinte, imagina um bocado de paulista cantando, contando história ena verdade, o teatro não importa, a gente queria



contar a história do índio Galdino, lembrando que era aquele que os universitários queimaram e pensaram que era um mendigo. Mas, no nosso trajeto, tava uma chuva danada e ninguém sabia direito o que fazer e eu que não ia ser o primeiro a arregar!

Sabe quando o cortejo foi funcionar? Quando a gente entrou na sede e começou a refletir que a gente não tinha feito exatamente nada do que a gente tinha programado e que, mesmo sem ter feito o que a gente tinha programado, chegou alguém e disse: “quando a gente passou, aquele garçom, daquele bar que só serve cerveja pra gente, ficou feliz! Ele disse: agora eu sei o que vocês fazem!”. A outra coisa é o seguinte, a gente tem uma técnica que já tá lá, a dramaturgia nos autos populares todos, que é o seguinte: não pode ser longo, tem que ser figura que sai e dá o relato. Se eu for pensar em dramaturgia que eu vou contar, o povo vai embora.

Dentro da Tropa, que é o último grupo que eu estou lá em Arco Verde, a gente resolveu caminhar por uma coisa que foi os autos dramáticos, as danças dramáticas. As danças dramáticas perderam o texto, os autos dramáticos ninguém conta mais. Então, a brincadeira minha é falar coisas curtas, não inventar palavra nenhuma, só dizer o que o povo já tá dizendo, dar voz ao ator - também para ele achar que escreveu o texto - e, às vezes, tentar alguma outra coisa. Agora, a gente tá querendo levar pro público uma coisa chamada *Ode a Brecht* - ninguém pense que é aquela empresa lá, não (risos) -, é uma ode ao Brecht; em Pernambuco porque a Odebrecht é a empresa contratada pra fazer a maior chaga que está sendo em Pernambuco agora. Sucatearam a Refesa, agora estão fazendo a Transnordestina, que corta assim e uma transposição que leva o rio São Francisco de nada a lugar nenhum, que corta assim.

A Odebrecht está fazendo a cruz no estado de Pernambuco. É a cruz do inferno aquilo ali! Eu não sei o que vai dar, mas a gente vai começar a ler textos do Brecht - vamos tentar vai aprender a como transformar aquilo em alguma coisa que o povo acha que foi ele que disse. Botar um Maracatu, um Frevo, a Ciranda ou um Chachado, que é assim, eu gosto muito de brincar com as danças tradicionais. E eu vou pegando as referências que tá lá pra fazer a brincadeira. É assim



que eu gosto de trabalhar.

Se loucura é expressar minha espontaneidade  
E capacidade de sentir o diferente  
Refletir em pensamentos expostos pelo externo  
Prefiro ser, pois sou sim um sem vergonha  
Não me reprimo perante o ridículo  
Se eu sou anormal  
Depende muito o ponto de vista que me olham  
Olhares que refletem a moral conservadora  
Ou alguma base de hipocrisia me enxergam como oposto  
Não consegui alcançar o respeito a cada cena  
Viver, viver e sentir a vida  
Para encontrar a importância dos detalhes  
Extraída da experiência individual de cada um  
Pois todos são importantes para o mundo  
Mas o mundo não é importante para todos  
Muitos jogaram sua simplicidade no lixo  
Esquecendo que o resultado da soma vem do conteúdo de cada parte  
O humano está esquecendo de ser humano  
Tá virando pedra fria e maciça

por Juliano Espinho

### Situação

*esse mundo não é nada engraçado;  
Ricos fingem entediar-se com o mercado;  
o mercado quanto mais nervoso  
tanto mais os pobres nadam em marés;  
o mercado quanto mais nervoso  
tanto mais os pobres nadam em marés de alegria;  
domam suas fantásticas utopias  
com chicotadas de embriaguez sem pão*

de Ray Lima, por ele mesmo



*Rio acima, nada nadadeira  
contra a corrente, rende a beira beradeira  
abas são abas de piramutadas e tambaquis  
transparência líquida, me líquida a razão e o meu coração de traíra  
traída*

E quero ver qual de nós dois morre pela boca  
Na boquinha da noite  
Na boquinha da noite  
Na boquinha da noite

Trecho do poema de Binho, por Chicão Santos

Pancadão do trabalhador  
Você chega aqui sozinho,  
Pode estar desempregado  
Não importa se é burro, lerdo, feio, atrapalhado  
Tem que ter disposição, muita força de vontade,  
O serviço é puxado você vai ficar cansado  
Não reclame ou desanime,  
Pois a vida é assim  
Eles vão te explorar  
Isso nem é tão ruim  
Tudo pode piorar, se chegar o fim do mês  
E você não tem salário, chega disso outra vez  
Põe o pé nesse pedal  
E começa a pedalar  
Se tiver dor na coluna não reclama é normal  
Doze horas sem parar  
Como é que é?  
Trabalha em pé!

Música do espetáculo Aqui não, Senhor Patrão!  
de Simone Brites Pavanelli e Marcos Pavanelli  
pelo Núcleo Pavanelli

***Dar não dói, o que dói é resistir!***

de Amir Haddad, por todos



Vila do Teatro - Santos/ SP. Fotos de Trupe Olho da Rua.



## **A importância das sedes para os grupos de teatro**

Durante o II Seminário, Giancarlo Carlomagno do grupo Oigalê entrevistou os companheiros sobre a questão da sede, do local que o grupo utiliza para realizar seus ensaios, guardar equipamentos e outras ações. Ficou tão interessante que decidimos publicar! Os locais por onde o Seminário passou já ficaram registrados e agora seguem os demais relatos das sedes dos grupos de teatro de rua do Brasil.

### **Vila do Teatro Santos/ São Paulo**

Há cinco anos nós, da Trupe Olho da Rua, procurávamos espaços públicos pra ocupar. E ele estava na nossa frente: uma pequena Vila, com 9 salas e uma rua no meio. Descobrimos que esse espaço havia sido rancharia do Barão de Mauá há mais de cem anos, depois foi controle de zoonoze durante 30 anos, triagem da FEBEM por 15 anos e mais 15 anos sendo albergue noturno.

Percebemos que a única maneira de potencializar esse espaço era não ser só ocupado pela Trupe. Então, quando encontramos Os Panthanas, O Imaginário, de dança e outras pessoas que contribuiriam nesse processo, a gente se fortaleceu e conseguiu travar um diálogo primário com a prefeitura, sempre na chave de que nossa vontade de ocupar esse espaço era maior do que a resposta deles dizendo sim ou não.

Essa certeza fez com que eles legitimassem a nossa proposta. Então, nosso contrato burocrático é primário, o imóvel tem muitos problemas estruturais, mas o coletivo tem o anseio de fazer dele um espaço público não só fechado na gestão. Isso também deu muita força.

Caio Martinez  
Trupe Olho da Rua - Santos / SP

A necessidade da Vila também surgiu da necessidade dos grupos de realizarem seus trabalhos e com um pensamento, de que a contrapartida é esse próprio trabalho. Com a entrada na Vila, a de-

manda que surgiu de acesso a oficinas foi muito grande devido ao fechamento da “cadeia velha”(Oficina Cultural Regional Pagu - Governo do estado de São Paulo). Os equipamentos são estruturados mas não funcionam, como nos morros que existem os galpões mas não têm professores. A Vila centralizou o movimento como sendo da baixada santista toda, e hoje nós estamos conseguindo ter o levante desse movimento, que acaba se concentrando na Vila.

Tem uma coisa interessante que, aqui em São Paulo, a gente se reúne com um monte de gente pra discutir teatro de rua e, quando a gente leva essas discussões pra Santos, a gente fala de arte pública, porque não têm só fazedores de teatro de rua. Então, isso já trouxe pra alguns grupos de teatro de palco não a bilheteria, mas o chapéu, e que também é uma prática da vila. Isso é só um exemplo pra dizer que a gente tem que trabalhar junto.

Os Panthanas de Pathifarias Circenses - Santos/ SP  
Núcleo Pavanelli de Teatro de Rua e Circo - São Paulo/ SP

A Vila tem um trabalho que envolve pessoas do Guarujá, Cubatão, Praia Grande, que é usar aquele espaço que fica na Praça do Andradas, onde se localiza também a Rodoviária, a Oficina Pagu, que é uma outra luta que a gente tá travando, o Teatro Guarani, que é da prefeitura, o Espaço Aberto, que é um teatro particular; e agora tem a Vila. Então, estamos fomentando aquele espaço da Praça dos Andradas, que, até então, não tem uma visibilidade na cidade.

Também conseguimos um espaço pra receber grupos que passem por lá. Já recebemos o Vivarte, do Acre, o Circo da Vinci, da Argentina, os Pavanelli, aqui de São Paulo, que são quase integrantes da casa. E fica o convite a todos os parceiros que estiverem passando e que quiserem conhecer a Vila: podem também aproveitar o espaço da Praça.

Raquel Rollo  
Trupe Olho da Rua - Santos/ SP

Agora nós vamos recuperar um trabalho de cinema, que acontecia na Oficina Pagu e que vai passar a acontecer na Vila. Esse tra-



balho vai levar um outro tipo de cinema, um cinema que não é visto como mercadoria, e que, nesse sentido, caminha junto com a proposta da Rede Brasileira de Teatro de Rua. Então a Vila está agregando pessoas do audiovisual que têm esse pensamento mais libertário, do cinema enquanto arte maior.

Junior Brassalotti

Os Panthanas de Pathifarias Circenses - Santos/ SP

## **Tá na Rua Rio de Janeiro/ RJ**

O Tá na Rua atua em espaços abertos, mas apesar disso a gente precisa - e muito - da sede, do espaço onde você faz reflexões, guarda as memórias, organiza o trabalho que vai ser levado pra rua. O Tá na Rua nem sempre teve uma sede, e foi muito difícil essa conquista. No início do grupo, sempre a sede era cedida, por exemplo, por um grupo de estudantes. Começa a história da sede na Universidade Federal Fluminense, em Niterói, ou seja, do outro lado do Rio de Janeiro, na sede do DCE, onde os estudantes cederam pro Tá na Rua. Então, todos os dias, durante 5 anos, o grupo atravessava de barca pra Niterói.

Quando saiu de lá e foi pro Rio, conseguiu a Casa do Estudante Universitário, em 80, que depois foi demolida. Depois disso, alugou um espaço na Rua do Lavradinho, mas mesmo assim, com cessão temporária de estudantes, sempre teve o risco de ter que sair. Pra você ter uma ideia, teve uma época que guardou-se todo material do grupo no estádio do Maracanã, em um fosso que o Tá na Rua conseguiu. Só que aquela região, quando chove forte, é sujeita a enchente e, numa dessas enchentes, todo aquele fosso encheu de água e o Tá na Rua perdeu todo o material. Até que, em 1991, eu desenvolvi um projeto - eu trabalhava com o Boal ainda - de utilizar imóveis do Estado, prédios públicos abandonados ou de uso irregular, pra que grupos de teatro pudessem utilizar como sede e também revitalizar a Lapa, que era um local bem escuro, sombrio, abandonado. Nós conseguimos, com o governo Brizola e depois Nilo Batista, um conjunto de

prédios, um complexo de seis casas; e eu convidei o Tá na Rua, o grupo do Aderbal Freire Filho, o grupo Hombu, de cultura afro-brasileira. Nós apresentamos o projeto e conseguimos a cessão por comodato. A gente paga por mês um valor, mesmo que baixo, mas a gente paga, e o Tá na Rua se instalou ali. A vida do Tá na Rua mudou completamente a partir desta sede. Já terminaram os 20 primeiros anos e foi prorrogado pra mais 20. Um lugar completamente abandonado e nós o revitalizamos. É lá que nós ministramos oficinas, trabalhamos com a comunidade, e podemos oferecer pra grupos do Brasil. Fica na Avenida Mem de Sá, 35, nos Arcos da Lapa - e, se quiserem dar um pulinho lá, a gente tá de portas abertas!

Licko Turle

Essa coisa da sede é muito importante, o Tá na Rua não existiria se não estivesse bem resolvida essa questão da sede. Eu só posso ser grato a pessoas que direta ou indiretamente me proporcionaram isso, porque eu ocupo há 20 anos uma sala do Ministério da Cultura, do Teatro Glauce Rocha. Desde o Márcio de Souza até as atuais gestões da Funarte me mantêm lá, então isso foi essencial, isso me deu equilíbrio durante esse tempo todo. A outra coisa que é muito importante é que ali, no Glauce Rocha, era nossa sede administrativa, nós não tínhamos uma sede artística, onde nós pudéssemos desenvolver nossos trabalhos de teatro. Depois de muitas peripécias, nós fomos contemplados, no governo do Leonel Brizola, com um casarão velho na Lapa, que era um bairro muito escuro, abandonado; Nilo Batista, que era o vice-governador de Leonel Brizola, achava que a Lapa tinha que ser saneada e que era a cultura que fazia isso. Então convidou alguns grupos pra ocupar 3 casarões velhos que estavam ali na Lapa, aparentemente um presente de grego. Mas foi a melhor coisa que aconteceu na minha vida, resolveu definitivamente o problema da sede e a nossa casa foi a primeira que acendeu luzes na escuridão da Lapa. E, na inauguração, dissemos que aquelas luzes iriam se irradiar pelo Rio de Janeiro e pelo Brasil inteiro, como de fato se irradiou. A Lapa se iluminou, não seguiu no caminho que a gente queria, com um caminho cultural acentuado, ficou mais no lazer, mas se iluminou. Pro



nosso trabalho essa sede foi importante, hoje nós estamos no coração da Lapa, no lugar mais valorizado do bairro. Nós temos a casa em comodato, mudou o governo mas nós conseguimos nos manter. Eu acho que é uma coisa boa. E tem mais uma coisa: o meu trabalho já adquiriu uma respeitabilidade que qualquer tentativa de nos tirar de lá seria uma atitude tola, nosso trabalho é obviamente de utilidade pública, interessa à população. Eu acho que eu tive o apoio necessário, sem isso não teria sobrevivência, nos salvou da esquizofrenia.

Amir Haddad

### **Circo Teatro Capixaba Serra do Caparaó- ES**

Muito tempo nós ficamos sem sede, ensaiando até dentro de apartamento. Mas agora nós estamos morando em uma vila, uma comunidade, uma roça e os nossos espaços são os espaços públicos, o coreto ao lado da igreja e, quando chove, vai pra um barracão que a gente tem, uma casa de madeira no fundo do quintal, que a gente consegue fazer um trabalho menor de leitura, aquecimento.

Hoje nós conseguimos uma casa no centro da comunidade que está abrigando vários coletivos, do circo, teatro, dança, capoeira, que também são pessoas que participam do grupo. Também temos um projeto de permacultura, o desenvolvimento do jardim. Outro amigo, da companhia, fez um projeto de bambu. Mas nós acreditamos que todos os espaços públicos ou privados têm que ser ocupados não só por grupos de teatro, mas por qualquer pessoa que queira fazer um trabalho.

Nós ainda não sabemos como vamos manter esse espaço, estamos buscando soluções e procurando ver as soluções dos colegas. Como nós estamos numa comunidade muito simples, tudo tem que ser gratuito, livre, com ou sem recurso. Nós também estamos pensando que esse espaço vai abrigar uma escola, um jardim da infância com as características Waldorf, que vai funcionar de manhã e, à tarde, as oficinas. Esse espaço também tem uma biblioteca. E essa sede



está nos fortalecendo e favorecendo essa possibilidade de guardar material e de estar também podendo nos comunicar com várias outras linguagens da comunidade, como o Boi e as bandas da região, que tocam, que fazem até o carnaval pra gente. A comunidade tá muito feliz com esse espaço e foi ela quem abriu esse espaço pra nós, do Circo Teatro Capixaba.

William Rodrigues

## **Circo Teatro Rosa dos Ventos Presidente Prudente/ SP**

Vou falar um pouco da experiência dos amigos de Assis, pra depois falar de Prudente. Em Assis, os amigos passaram por uma história muito peculiar, eles ocupavam um salão e estavam pagando o aluguel conforme as suas contratações. Depois de um ano a prefeitura os apoiou pagando esse aluguel. Nos outros anos a coisa foi piorando, problemas burocráticos, emperrou tudo. Eles começaram a pedir outros espaços, inclusive pra Secretaria Municipal de Cultura, mostrando salões que estavam desocupados há muito tempo, não cumprindo a sua função social. Procuraram também, junto à Câmara Municipal, enfim, todos os órgãos, onde eles puderam anunciar essa necessidade deles e ninguém os apoiou. Fim das contas: ocuparam um salão, que está com a posse de um deputado, que eu não sei se é da FEPASA, mas que está vazio, e ele tem vários outros salões que até aluga. E o mais legal dessa ocupação é que deu certo. Até agora eles estão passando pelos processos todos pra poder receber esse salão no nome deles. Eles estão dando um trato no salão e agora estão percorrendo o caminho de ir na prefeitura falar o que fizeram pra poder legalizar isso.

A gente tá torcendo pra dar certo porque em Prudente também têm coisas da FEPASA e, se a gente tiver um salão desse pra gente, vai ser maravilhoso porque a gente faz espetáculos pra comunidade e não cobra nada, faz oficinas com verbas municipais, estaduais ou federais e não cobra nada pro povo. A gente tenta esparramar as coisas que chegam através da gente pela cidade e a gente precisa desse lugar, até do ponto de vista técnico, pra desenvolver nosso trabalho, que é de alta qualidade e que serve a pessoas. A gente tem que ter



uma infraestrutura legal pra poder fazer esse trabalho, pra guardar os carros, ter um escritório. Nós temos que ter ferramentas, amparo, porque a gente entende que cultura, assim como educação e saúde, é um dever do Estado. Então nós precisamos ter um espaço que não seja emprestado, que a gente não tenha que ficar montando e desmontando, porque isso não é um luxo, é o mínimo!

Fernando Ávila

## **Tropa do Balaco Baco Arco Verde/PE**

Pra falar de espaço público eu tenho que falar de outros lugares por onde eu andei fazendo teatro. Em Belém, eu fiz, pela primeira vez, um teatro que tinha uma pegada mais pra praça, era um grupo que chamava Pé na Estrada. E, lá, esse grupo brincava com essa pegada de rua. E também tinha um outro grupo que brincava na rua que era o Cena Aberta, que ocupava o espaço do anfiteatro. Lá eu descobri essa história do teatro na rua e quando voltei pra Arco Verde, 86, 87, encontrei uma reprodução de um povo que não tinha teatro tentando fazer teatro à italiana num auditório do SESC, que você levantava a mão e batia nos refletores; tentando reproduzir uma forma de comunicação teatral que não funcionava na cidade. Então, eu montei um primeiro espetáculo nesse sentido, mas as minhas coisas eram muito grandonas porque eu vinha fazendo na rua e aí não coube. No segundo espetáculo a gente já começou a sentir a necessidade de sair do teatro e ir pra rua. Mas o medo não deixou, então, fomos pros espaços alternativos. Fomos pro Cine Bandeirante, o primeiro cinema da cidade de Arco Verde. Tinha sido ocupado por um supermercado durante um tempo, é propriedade privada, do dono de meia Arco Verde, tava desocupado, e a gente começou a história de fazer um balaio que era um outro supermercado. A gente começou uma campanha de “vamos derrubar um balaio” que coincidiu com a primeira campanha de Lula pra presidente. E a necessidade de instituir o PT em Arco Verde nos levou a fazer essas campanhas de rua. Então o teatro de rua foi entrando na gente como uma necessidade de dizer alguma coisa, no caso, derrubar um balaio (supermercado) pra construir um

cineteatro. Daí foi que a gente começou a brincar e descobrimos esse espaço que era a SAMBRA - exatamente a necessidade de trabalhar o coletivo. Aconteceu o primeiro encontro de política cultural para a cidade de Arco Verde e nós dissemos que tinha que vir todo mundo, o samba de coco, dança, música, artesanato, uns dois pais de santos na cidade; e começamos a definir as necessidades da cidade e, entre elas, a ocupação cultural dos espaços. E foi quando a gente começou o primeiro espetáculo nessa coisa do alternativo, ocupando pela primeira vez, para ensaiar, um galpão e, de lá, a gente descobriu um buraco que ia dar num galpão enorme, em outro, e em outro; e lá ia ser o teatro de Arco Verde e é até hoje. Roubaram tanto dinheiro que o teatro tá embargado e até agora não saiu. E isso começou há 27 anos atrás. Já foi investido uma fortuna nisso e a gente continua fazendo ocupações. E ocupamos esse espaço para ensaiar e para poder criar o primeiro grupo de dança, pra acalmar o pessoal de dança, num lugar que, lá em Arco Verde, chama CECORA. É privatização inclusive da feira, tiraram a feira livre, a prefeitura desapropriou a SAMBRA (Sociedade Algodoeira do Nordeste Brasileiro); agora é o CECORA (Centro Comercial Regional de Arco Verde), que é gerido pela prefeitura. Têm vários galpões agora, depois de 27 anos, vários ocupados com a função para que foram criados, que era comercial, mas nesse comercial tem talvez um dos quatro únicos espaços de arquitetura preservados de Arco Verde, que eram os galpões onde se armazenavam os algodões dessa indústria, que era enorme. E a gente destinou esse espaço pra ser a fundação de cultura de Arco Verde, onde se abrigaria o teatro, uma galeria, um cinema, a sede da Banda Filarmônica, sala de ensaio pra espaços da dança e da capoeira; e tinha duas ocupações que ainda resistem lá, uma venda de hortifrutigranjeiros e uma venda de salvação pro céu, um negócio de católico que tem lá. E a gente não consegue tirar essas duas coisas de lá.

Romualdo Freitas



## **Teatro Imaginário Maracangalha Campo Grande- MS**

Nós temos um espaço próprio que é um galpão num bairro histórico de Campo Grande, próximo ao centro. Lá nos temos salas de ensaio, um bolicho, como a gente chama - que é uma mistura de sebo com brechó -, temos um escritório, copa, cozinha e um local pra guardar nosso material. Na frente do espaço tem uma praça e na esquina tem outra. Nós costumamos trabalhar no espaço e fazer os treinamentos na praça. E, além dessas duas praças, nós ocupamos outras também da cidade. O espaço é alugado, mantido pelo grupo com a grana dos trabalhos, dos projetos, faz um ano. Antes disso o grupo ocupava outras praças e todos os trabalhos do grupo foram montados nesses espaços. Mas com o tempo, pela própria necessidade de organizar o grupo, nós alugamos um galpão, que tem sido muito legal porque, a partir do momento que nós tivemos esse espaço fechado e fixo, dá pra perceber que o grupo teve vários avanços, inclusive o fortalecimento do grupo, que tem hoje 15 pessoas, dez ligadas diretamente e outras que foram se inserindo nos trabalhos do Maracangalha - na verdade têm umas trinta pessoas ligadas ao grupo que não fazem só teatro, mas outras formas de intervenções e outras ações integradas.

Fernando Cruz

## **Quem tem boca é pra gritar João Pessoa/ PB**

Nós existimos há 26 anos, temos uma sede própria. Nós compramos uma ruína no centro histórico de João Pessoa, mais ou menos há 16 anos, e passamos uma média de 8 anos pra reconstruir. Agora tem lá um galpão onde a gente trabalha, e temos essa coisa boa que é não pagar aluguel. Lá a gente dá oficinas e monta nossos espetáculos, fazemos treinamento, e podemos até dormir por lá.

Nós já fizemos vários tipos de trabalho, inclusive no palco, porque somos atores, mas a nossa pesquisa mesmo, ela se dá na rua. A nossa prioridade é tentar desenvolver uma energia a partir das culturas populares, como o Cavalo Marinho, Maracatu, Coco de embolada,

Coco de roda. A construção de uma energia a partir dessas matrizes, não só como reprodução da cultura popular, mas como princípio corporal, pra construção de uma energia pra ser utilizada na rua, na construção dos personagens. Essa prática, junto com uma série de exercícios que possibilite distanciar a interpretação, o momento teatral, do lugar comum, ou seja, pra não ser confundido, pra haver uma identificação da população de que aquilo aqui é teatro de rua, onde existem personagens, dramaturgia, interpretação, encenação. E, nesse jogo, todas as pessoas estão convidadas a participar dentro da compreensão de jogo.

Humberto Lopes

Esse galpão chama Usina de Artes, onde foi realizado um dos encontros da Rede Brasileira de Teatro de Rua. É um galpão razoavelmente grande. Nós somos em onze e temos divisões de tarefas, não só pra organização do grupo, mas dentro do galpão também, a gente faz essa escala de trabalho para as tarefas de manutenção do galpão. Todo mundo se sente um pouco dono daquele espaço porque cuida do espaço. Têm as oficinas de circo, de cultura popular e de percussão, que acontecem na parte do dia e, à noite, temos os nossos ensaios, tanto de repertório como da criação de novos espetáculos. São dois prédios, que a gente derrubou a parede do meio e foi ajeitando pra gente usar, é um espaço razoável. Tem a área de ensaiar, de se alimentar, têm os banheiros, tem um espaço pra tomar banho, e a gente tá vendo ainda como consegue otimizar o espaço. Ele é muito alto e estamos pensando em fazer um mezanino, pra ganhar mais espaço pra ensaiar. Queremos fazer uma grande sala preta de ensaio e que sirva também pra outros grupos que quiserem ensaiar lá.

Mirthya Guimarães



## Teatro Popular União e Olho Vivo São Paulo/ SP

Um espaço, seja ele uma casa, um casarão, um galpão, uma praça utilizável, é muito importante. Se você observar os grupos de teatro que têm sobrevivido, todos eles têm sede, seja ocupada ou pública, mas é muito importante que os grupos tenham um espaço porque os grupos têm uma garantia da continuidade do trabalho.

O TUOV tá lá desde 1982 e agora a gente conseguiu uma concessão pelo prazo de 30 anos, já saiu pela prefeitura. A gente pode pensar em conseguir um dinheiro pra construir, trabalhar mais em profundidade com a comunidade, com a Favela do Gato, mas, ao mesmo tempo, continuar percorrendo os bairros da cidade com espetáculos populares e que digam alguma coisa.

César Vieira

Nossa dede está localizada no Bom Retiro, em São Paulo. Nós temos um conceito de que a sede é o coração do grupo, ela é fundamental, te dá um conceito de localidade geográfica e isso é bacana porque dá uma identidade do seu trabalho. Nós, quando procuramos uma sede, pesquisamos áreas abandonadas, públicas, e encontramos uma área até perto de uma comunidade. E a gente via que jogavam entulho e pensamos em ocupar. Fomos pra Prefeitura fazer a solicitação do uso do espaço e conseguimos autorização pra utilização temporária. Começamos a fazer lá nossas reuniões, ensaios e receber a participação da comunidade. Aos poucos a gente vai percebendo uma transformação do espaço, e de uma integração social que naturalmente vai surgindo. Temos árvores, um galpão rústico por conta dessa identidade com o povo. Lá é um espaço nosso. Do portão pra dentro é o nosso espaço de criação, do nosso imaginário, é o nosso terreiro, a nossa energia. Claro que depois você acaba sendo filho dela e ela, seu filho, no sentido de como manter isso também. Começamos a fazer uma cotização dos espetáculos pra fazer a manutenção da sede. Nós temos também 3 cachorros que moram lá e que cuidamos deles. A sede acaba sendo um ponto de cultura, uma referência, e o poder

público começa também a te reconhecer através de verbas públicas, de programas de incentivo e devolver essa verba pra sociedade em forma de arte.

Cícero Almeida

## **Nu Escuro Goiânia/GO**

A gente tem uma sede alugada, desde 2004. O grupo tem 17 anos e, antes, era figurino na casa de um, cenário em outro e toda vez que ia fazer espetáculo era um caos; além do escritório ficar na casa dos integrantes. Com a sede, a gente conseguiu juntar as coisas, organizar o grupo e ter uma flexibilidade de ensaio, que é muito importante, essa liberdade de criação. Como a gente trabalha com repertório, é muito importante ter espaço pra guardar o acúmulo de material do grupo. A sede também se torna dinâmica porque tem o local de ensaio e o escritório juntos. A intenção esse ano é de buscar um espaço próprio, ou sozinho ou com outro grupo, que é um sonho ter a nossa sede fixa.

Hélio Fróes

## **Teatro de Caretas Fortaleza/CE**

Eu vejo que essa questão da sede é determinante para um grupo, como o grupo se organiza, assim como essa questão de guardar o material e tudo mais. E vejo também a dificuldade que se tem pra se manter essa sede. Como estabelecer esse espaço de permanência? Dividir com grupos, cooperativas são alternativas; e ter propriedade desse espaço é fundamental, porque os espaços, sendo próprios, acabam sendo centros culturais. Esse espaço é a garantia da história de um grupo, porque ele vai guardar a sua história nesse lugar, é a garantia da memória histórica

Vanéssia Gomes



## Junio Santos Cervantes do Brasil

A gente tem no Nordeste uma coisa parecida com inveja ou, quem sabe, a nossa falta de coragem de fazer o que se faz muito no Sul e Sudeste há muito tempo. Nós vivemos praticamente sem sede, quando um grupo tem uma sede ele tá pagando um galpão ou por concessão do estado. E nos somos cheios de casas abandonadas, galpões abandonados, mas nunca tivemos um movimento tão forte que nos fizesse entrar. Temos algumas experiências desses espaços. Vários coletivos entraram num espaço que pertence ao Instituto Federal, que fica no centro da cidade de Natal - e junto tava um grupo do qual eu fui fundador e fiz parte, que é o Alegria Alegria - e passaram 10 anos dentro desse espaço e perderam o espaço porque não sabiam administrar. O espaço foi cada vez se acabando mais. Então nós temos pouquíssimas experiências desse tipo. Agora, no Recife, pra resolver a montagem do *Cafuringa*, a única solução foi alugar uma casa e todo mundo morar junto, mas continuamos alugando, quando ao nosso redor, temos vários espaços abandonados que poderiam ser ocupados e utilizados pelos grupos de teatro. Como nós não podemos fazer isso, nós ocupamos escolas aos finais de semana e estamos achando isso muito pouco. A primeira ideia de ocupar as escolas aos finais de semana era mostrar que a escola não pode fechar, que aos sábados e domingos são os dias que mais a comunidade tem que ir pra escola e que a gente pode fazer um grande almoço pra que os artistas possam almoçar ali com a comunidade e depois fazer um trabalho de limpeza e devolver a escola diferente, uma escola que teve vida.

Agora estamos com uma nova intenção, que é a de ocupar praças em vinte e quatro horas de ação. Esse é um sonho, e que nós vamos realizar em julho lá na Cinelândia. Mas o que nos contenta muito é saber que temos bastante grupos descontentes e que ocupam espaços que são eternamente criativos e abertos, como é o espaço do Oigalê.

Junio Santos



## O Imaginário Porto Velho/RO

Conseguir uma sede era um sonho antigo. A gente já compartilhava com outro grupo a questão do espaço, mas tínhamos o sonho de ter o nosso próprio espaço. A gente cuidava de um terreno há muito tempo, há 13 anos, e, quando a gente arrumou uma grana pra comprar, o cara vendeu pra outra pessoa. Isso dificultou muito porque a pessoa chegou lá e disse que ia construir, mas, pra nossa sorte, ele desistiu e a gente conseguiu reunir aquilo que a gente tinha somado e mais um dinheiro nosso e compramos um terreno. Fizemos um esforço muito grande pra construir e, no ano passado, finalizamos a construção da estrutura e, daí pra cá, a nossa relação com o teatro mudou muito. O espaço potencializou coisas que até então a gente não tinha nenhuma perspectiva, como trazer pessoas pra nossa formação. Então foi muito interessante para a consolidação do trabalho. A gente recebia muito mal os coletivos e, a partir daí, começamos a potencializar. Hoje a gente tem um espaço de treinamento, um galpão que a gente chama de Tapiri. Tem uma biblioteca, cozinha, banheiros e salas de produção. É um espaço muito privilegiado porque é do lado da nossa casa, que facilita muito a logística, a manutenção do espaço. Ano passado nós conseguimos um prêmio Miriam Muniz para a manutenção do espaço; e já passaram por lá mais de 150 jovens fazendo oficinas, estudos. Também pudemos passar a exercitar a questão do circo e hoje lá é um espaço de compartilhamento. O Tapiri ganhou, no ano passado, um prêmio da economia criativa. Nós conseguimos provar que tudo que a gente faz gera também a questão da economia solidária, propicia ao camelô, à família que vai pra rua buscar sua sobrevivência... E agora nós vamos fazer uma caixa cênica e estruturar uma cozinha porque, até então, as pessoas se alimentavam no sol, na chuva, e agora nós vamos oferecer toda potência que o espaço tem, que é um espaço carregado de significados.

Tapiri é casa de celebração das comunidades ribeirinhas, onde as pessoas se encontram pra celebrar momentos importantes da vida. Então Tapiri é a nossa possibilidade de encontro pra celebrar a vida e promover a troca.

Chicão Santos



## Aldeia Cultural Casa Viva Rio de Janeiro/RJ

Eu e o Licko estamos construindo, já há algum tempo, em Tere-sópolis, um espaço que a gente chamou de Aldeia Cultural Casa Viva. Começamos com essa aventura mais ou menos em 2001 e todos esses anos a gente foi construindo, na medida do possível, sonhando com um espaço em que a gente pudesse fazer as nossas coisas e, principalmente, poder compartilhar com as pessoas esse espaço. No encontro da Rede Brasileira de Teatro de Rua em 2011, a gente teve o privilégio de receber vários grupos de teatro ainda num esquema de quebra-galho, pra sentir como é que seria isso, de começar a receber pessoas. Nesse momento, a gente tá na etapa final, que é o acabamento, um espaço pras pessoas dormirem - e faltava um espaço assim, um salão pra poder fazer práticas, encontros sem muito aperto - e é nessa etapa que a gente se encontra. Se tudo der certo, em um mês e meio esse espaço vai estar concluído pelo menos para se poder fazer um trabalho legal com grupos, e a ideia é a gente realmente começar a receber a Rede, receber grupos, enfim, ter um espaço de troca de conhecimentos, de experiências, na medida do possível. Então estamos abertos para começar a usar esse espaço. Nesse momento, que a gente tá fechando um processo de tantos anos e começando a abrir, começa a vir uma porção de ideias de como deixar aquilo um espaço vivo, colocar vida ali dentro. Eu não posso deixar de puxar a brasa pra minha sardinha e, por que não, a gente tentar fazer um encontro assim, como aqui. Fazer um encontro em que foco possa ser a musicalidade para o teatro de rua, que foi o que eu percebi nesse encontro, a presença forte e vigorosa da musicalidade dos grupos, cada um na sua cultura. As experiências que o Hélio trouxe pra gente, com tanta generosidade, o trabalho do Buraco d'Oráculo, enfim, fica aqui essa ideia. Eu tô jogando a proposta agora, antes de começarem os trabalhos da tarde, mais pra tentarmos amadurecer essa ideia, esse encontro sobre a musicalidade do teatro de rua - e que existe um espaço que está disponível pra todos. Obrigada!

Jussara Trindade

Durante o II Seminário tivemos a presença do caricaturista “xxx” que nos presenteou com seus incríveis desenhos. Não poderíamos deixar de agradecê-lo e de publicar, é claro!









# AGRADECIMENTOS

Agradecemos a todos e todas que participaram de alguma forma do II Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua /2013

Adailton Alves – Buráculo D’Oráculo – São Paulo\SP  
Adriano Mauriz – Grupo Pombas Urbanas – São Paulo\SP  
Alexandre Mate  
Alexandre Kavanji – Cia Paulicéa – São Paulo\SP  
Amanda Nascimento  
Amir Haddad – Tá na Rua – Rio de Janeiro\RJ  
Andressa Marci Moraes – Cascavel\PR  
Ariane Veríssimo – Cia. Teatral aos Quatro Ventos – São Paulo\SP  
Aurea Karpov- Projeto Bazar – São Paulo/ SP  
Beatriz Afonso Barros – Núcleo Pavanelli – São Paulo\SP  
Bruna Carolini Biesi – Coletivo Utopia, Paixão y Luta – São Paulo\SP  
Caio Martinez Pacheco – Trupe Olho da Rua – Santos\SP  
Calixto de Inhamuns – Núcleo Pavanelli – São Paulo\SP  
Camila Peral – Os Mamatchas – Presidente Prudente\SP  
César Vieira- Teatro Popular União e Olho Vivo- São Paulo/ SP  
Chicão Santos – O Imaginário\RO  
Cícero Almeida – Teatro União e Olho Vivo – São Paulo\SP  
Cinthia Arruda – Grupo Pombas Urbanas – São Paulo\SP  
Cláudio Henrique A. Pavão – Filhos da Dita – São Paulo\SP  
Cristiane Accica - Núcleo Pavanelli – São Paulo\SP  
Daniele Rodrigues Costa – Grupo Experimental de Teatro VIVARTE  
– Rio Branco\AC  
Danilo Cavalcante – Mamulengo da Folia – São Paulo\SP  
Ednaldo Freire – Fraternal – São Paulo\SP  
Edson Paulo Souza – Buraco D’oráculo – São Paulo\SP  
Edu Viola – Ocupa Nise – Rio de Janeiro\RJ  
Elizete Gomes - Buraco D’oráculo – São Paulo\SP  
Ellen Rio Branco – Filhos da Dita – São Paulo\SP  
Elton – Parlandas – São Paulo\SP  
Emily Meirelles de Souza – Cia Teatral Aos Quatro Ventos – São Paulo\SP  
Esmael Francisco Gaspar – Grupo Circo Teatro Palombar – São Paulo\SP  
Fernanda Azevedo- Kiwi- São Paulo/ SP



Fernando Cruz – Teatro Imaginário Maracangalha\MS  
Fernando Silva de Ávila – Rosa dos Ventos – Presidente Prudente\SP  
Fernando Melo - Coletivo Olho Nu –São Paulo\SP  
Giancarlo Carlomagno – Oigalê\RS  
Gustavo Morales – Duo Morales – São Paulo\SP  
Héber Humberto Teixeira – Buraco D’oráculo – São Paulo\SP  
Hélio Fróes – Cia. Nu Escuro – Goiânia\GO  
Henrique Nobre Orquiza – Grupo Circo Teatro Palombar – São Paulo\SP  
Humberto Lopes – Quem Tem Boca é Pra Gritar – João Pessoa\PB  
Juliano Augusto Silva Costa - Experimental de Teatro VIVARTE – Rio Branco\AC  
Juliana Flory Mota – Grupo Pombas Urbanas – São Paulo\SP  
Junio Santos – Movimento Escambo\CE  
Junior Brassalotti – Os Panthanas – Santos\SP  
Jussara Trindade – Aldeia Casa Viva – Rio de Janeiro\RJ  
Leandro Caldareli- Projeto Bazar/ São Paulo/ SP  
Leonel Ferreira – Cia. De Teatro Madalenas – Belém\PA  
Licko Turle – Aldeia Casa Viva – Rio de Janeiro\RJ  
Luana Gonçalves –Cia. Teatral Aos Quatro Ventos – São Paulo\SP  
Luara Sanches – Filhos da Dita – São Paulo\SP  
Lucas Branco – São Paulo\SP  
Luciano Carvalho- Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes- São Paulo/ SP  
Luciano Draetta- Circo Navegador- São Paulo/ SP  
Luciana Yumi Yara – Coletivo Olho Nu – São Paulo\SP  
Luis Paulo Valente – Rosa dos Ventos – Presidente Prudente\SP  
Luiz Calvo – Cia. Estável – São Paulo\SP  
Marcelo Nobre Orquiza – Grupo Circo Teatro Palombar – São Paulo\SP  
Marcelo Palmares – Grupo Pombas Urbanas – São Paulo\SP  
Marcelo Roya – Núcleo Pavanelli – São Paulo\SP  
Marcos Kaju – Grupo Pombas Urbanas – São Paulo\SP  
Marcos Pavanelli – Núcleo Pavanelli – São Paulo\SP  
Maria Helena da Cruz – Grupo Tá na Rua – Rio de Janeiro\RJ  
Mariana Galeno – Núcleo Projeto Bazar – São Paulo\SP  
Mariana Marinelli – Santos\SP  
Marina Morena – Coletivo Dolores – São Paulo\SP



Mauro Grillo – Coletivo Alma – São Paulo\SP  
Mizael Alves – Núcleo Pavanelli – São Paulo\SP  
Myrthia Guimarães – Quem Tem Boca É Pra Gritar – João Pessoa\PB  
Natali Santos – Grupo Pombas Urbanas – São Paulo\SP  
Natalia Siuf- Grupo Teatral Parlandas- São Paulo/ SP  
Otávio Correia – Núcleo Pavanelli – São Paulo\SP  
Osvaldo Pinheiro – Cia. Estável de Teatro – São Paulo\SP  
Patrícia Leal – Grupo Buraco D’Oráculo – São Paulo\SP  
Paulo Santos de Carvalho – Grupo Pombas Urbanas – São Paulo\SP  
Paulo Wesley - Grupo Circo Teatro Palombar – São Paulo\SP  
Rafael Costa Pantoja – Grupo Filhos da Dita – São Paulo\SP  
Rafael Presto – Coletivo de Galochas – São Paulo\SP  
Raquel Rollo – Trupe Olho da Rua – Santos\SP  
Ray Lima – Movimento Escambo – CE  
Renato Macedo – Coletivo Olho Nu – São Paulo\SP  
Ricardo Big – Grupo Pombas Urbanas –São Paulo\SP  
Rodolfo Elias Minari - Experimental de Teatro VIVARTE – Rio Branco\AC  
Rodrigo Rosa Zanetti – Nativos Terra Rasgada – Sorocaba\SP  
Romualdo Freitas – Tropa do BalacoBaco – Arco Verde\PE  
Sabrina Motta Peixoto – Núcleo Pavanelli – São Paulo\SP  
Samir Jaime – Nativos Terra Rasgada – São Paulo\SP  
Selma Pavanelli – Grupo Buraco D’Oráculo – São Paulo\SP  
Sidney Herzog – Os Panthanas\ Núcleo Pavanelli - Santos\SP  
Silas da Silva Néis – Cia. Teatral Aos Quatro Ventos  
Simone Brites Pavanelli – Núcleo Pavanelli – São Paulo\SP  
Suani Trindade Corrêa – Palhaços Trovadores – Belém\PA  
Taguara de Oliveira – São Paulo\SP  
Telber Victor - Grupo Circo Teatro Palombar – São Paulo\SP  
Thábata Letícia – Grupo Os Filhos da Dita – São Paulo\SP  
Thiago Thalles – Grupo Buraco D’Oráculo  
Tiago Cintra – Núcleo Pavanelli – São Paulo\SP  
Valmir Santana Cruz – Quilombaque – São Paulo\SP  
Vanéssia Gomes - Teatro de Caretas – Fortaleza\CE  
Vitor Poeta – São Paulo/ SP  
Vitor Pordeus – Hotel Loucura – Rio de Janeiro\RJ  
Wendell Medeiros – Trupe Olho da Rua – Santos\SP  
William de Oliveira Rodrigues – Circo Teatro Capixaba – ES



Centro de Pesquisa para o Teatro de Rua Rubens Brito  
Núcleo Pavanelli

Instituto Pombas Urbanas  
Casa d'Oráculo  
Galpão Núcleo Pavanelli  
CICAS



**II Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua  
:: Caderno II ::**

Vivências  
Relatos  
Prática  
Teoria

**:: 2 0 1 3 ::**

# ÍNDICE

Calixto de Inhamuns <b>A dramaturgia no ato teatral</b>	10
Mirthya Guimarães <b>II Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua</b> <b>Uma impressão</b>	23
Alexandre Mate <b>Por entre apontamentos ligados a fazeres e tecimentos pressupostos pela</b> <b>atividade dramaturga.</b>	30
Amir Haddad <b>Arte pública - transcrição de palestra</b>	43
César Vieira <b>A Dramaturgia do Teatro Popular União e Olho Vivo</b>	77
<b>Relatos do Brasil</b>	104
<b>Registro das sedes dos grupos de Teatro de Rua</b>	179

## Rubens Brito (1951 – 2008)

Rubens Brito, ou Rubinho, como todos o chamavam, era um homem que amava, pensava e sonhava teatro.

Na década de 70, quando atuou no Grupo Mambembe, era considerado pela classe um dos melhores comédicos do teatro paulista. Sempre de bom humor, criativo e com presença cênica marcante, era querido e respeitado por todos.

A partir da década de 80, dedicou-se a atividades didáticas e à direção teatral. Foi professor de interpretação em várias escolas, criou uma escola de teatro e dirigiu vários espetáculos.

A partir da década de 90, entrou no mundo acadêmico e, apaixonado pelo teatro brasileiro, para seu mestrado em Artes desenvolveu a dissertação “A linguagem teatral de Artur Azevedo”; para seu doutorado em Artes, a tese “Dos peões ao Rei: O teatro épico – dramático de Luiz Alberto de Abreu”; e se tornou livre-docente na área Fundamentos Teóricos das Artes com a tese de teatro de rua “Princípios, elementos e procedimentos – a contribuição do Grupo de Teatro Mambembe(SP)”. Nos últimos anos lecionou a disciplina Estudos do Teatro de Rua no Brasil: formas espetaculares no Brasil, no Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A sua cabeça inquieta estava sempre criando e desenvolvendo projetos. Foi do encontro dessa cabeça privilegiada com Marcos e Simone Pavanelli que nasceu a ideia de usar um herói popular, Pedro Malasartes, para falar sobre o Brasil. Em cima do seu trabalho sobre o teatro de rua, que virou um livro que está no prelo, foi que pensamos e desenvolvemos o nosso espetáculo.

Rubinho era um homem discreto, inventor como o seu pai, gentil, otimista e cavalheiro. Principalmente, era generoso no conhecimento. Nunca se furtou a ajudar em uma reflexão sobre o teatro e todos os seus trabalhos estão disponibilizados na internet.



Sua inesperada partida nos deixou uma imensa tarefa e uma saudade maior ainda. Saudade das suas brincadeiras, do seu jeito alegre de viver e de sua imensa bondade. O nosso espetáculo é uma homenagem a ele.

Calixto de Inhamuns

Esse texto foi escrito em 2008, para a publicação da primeira edição da revista “A Poética da Rua”. Cinco anos depois, queremos lembrar esse grande parceiro que dá o nome ao Centro de Pesquisa para o Teatro de Rua e que vem soprando no nosso ouvido o último papo que tivemos: “O teatro de rua vai abalar São Paulo!”

E já estamos! Mas por todo Brasil!

*Simone Brites Pavanelli e Marcos Pavanelli*



Rubens Brito no debate na UNIRIO parte do Projeto do Núcleo Pavanelli “Movimento Cidadão Pela Cultura”, 2007.

## Conteúdo deste caderno

Tantas falas, músicas, poesias, afetos e emoções vivenciadas no II Seminário nacional de dramaturgia para o teatro de rua; tarefa quase impossível a de apresentar nesta publicação.

Trazemos aqui dois textos teórico-conceituais sobre o tema dramaturgia: o primeiro de Calixto de Inhamuns, que coordenou este seminário; e o segundo de Alexandre Mate, que palestrou no último dia, no CICAS (parceiro que está presente no cotidiano da maioria dos grupos de teatro de rua de São Paulo) e coordena o Núcleo Paulistano de Pesquisadores, na UNESP, promovendo encontros com desdobramentos significativos para os coletivos paulistanos que vêm se dedicando à continuidade desse grupo de estudos.

Tentamos ser, o mais que pudemos, fiéis à transcrição das falas. A edição teve como finalidade, além da adequação do tamanho dos textos, retirar das intervenções os excessos e as repetições, preocupando-se em manter os sotaques de cada um.

Assim, temos um texto sobre Arte Pública, tema da palestra de Amir Haddad na abertura do Seminário, e outro sobre a dramaturgia do Teatro Popular União e Olho Vivo, baseado no relato de César Vieira.

A proposta de discutir a dramaturgia do texto, encenação, direção e a dramaturgia do ator foi feita a partir dos relatos dos participantes, de forma livre e entrecortada por intervenções cenopoéticas que fizemos questão de registrar, na tentativa de capturar ao máximo o clima dos debates. Também nesse sentido, Mirtthya Guimarães nos presenteou com suas impressões de alguns momentos do encontro e, Giancarlo Carlomagno com entrevistas sobre as sedes dos grupos de teatro que nos pareceram importantes de serem registradas à medida que as sedes dão aos grupos uma enorme possibilidade de continuidade e pesquisa dos seus trabalhos.

Sem mais ardeios, eis o Caderno do II Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua, que faz parte do projeto Centro de Pesquisa para o Teatro de Rua Rubens Brito, do Núcleo Pavanelli, contemplado na 20ª edição da lei municipal de fomento ao teatro para a cidade de São Paulo.

Evoé, hauxe, hauxe, hauxe!  
Núcleo Pavanelli de Teatro de Rua e Circo  
2013



# II SEMINÁRIO NACIONAL DE DRAMATURGIA PARA O TEATRO DE RUA MARÇO 2013

Coordenação: Calixto de Inhamuns  
Realização: Núcleo Pavanelli  
Centro de Pesquisa para o Teatro de Rua Rubens Brito



**LOCAIS**  
Instituto Pombas Urbanas  
Casa d'Oráculo  
Galpão Núcleo Pavanelli  
**CICAS**







Vila do Teatro - Santos/ SP. Fotos de Trupe Olho da Rua.

## A dramaturgia no ato teatral

Calixto de Inhamuns

A palavra dramaturgia, usando a pesquisa do mestre Alexandre Mate, nasce de *drama*, sentido conotativo de ação, e *tourgia*, sentido de trabalho, de tecimento. Portanto: trabalho de tecimento de ações.

Tecer, compor, criar uma estrutura que seja um caminho para a relação de um artista – ou um coletivo artístico –, que tem algo a mostrar, com um público. Uma estrutura de comunicação criada de forma intencional, racional, em que o artista mostra um fato ou um conceito através da ação para alguém, e que cause um prazer estético. Brecht, no *Pequeno órgão* para o teatro, fala que

“O teatro consiste na apresentação de imagens vivas de acontecimentos passados no mundo dos homens que são reproduzidos ou que foram, simplesmente, imaginados; o objetivo dessa apresentação é divertir”.

O autor continua o seu texto, liga o divertimento ao prazer, e isso me estimula a acrescentar que o prazer pode acontecer através do riso, das lágrimas furtivas ou da descoberta do conhecimento. Descobrir, desnudar, fazer com que um público, ao ver as relações entre os homens, mesmo que de distintas épocas ou de classe sociais diferentes, se assombre ao descobrir novidades nas coisas que sempre lhe pareceram familiares: eis uma das principais funções da dramaturgia.



No teatro, a dramaturgia está presente no texto, na encenação e na interpretação. O dramaturgo cria uma estrutura dramatúrgica para contar um evento; o diretor, para mostrar esse evento ao público; e o ator, para se metamorfosear em corpo e mente nas personagens do mesmo.

## A dramaturgia do texto

Em um texto literário ou em qualquer roteiro das artes audiovisuais estão explícitas duas camadas: uma fábula e uma narrativa.

A fábula, onde Brecht e Aristóteles estão de acordo, é o cerne, segundo o primeiro, e a alma da narrativa, segundo o crítico/filósofo grego. Ela é o desenvolvimento de um evento em que estão envolvidos seres humanos, acontecimentos passados ou imaginados, segundo Brecht, e que tem princípio, meio e fim. Um evento, um escândalo, ou uma ideia faz parte do mundo orgânico e é dialético – nasce, vive e morre.

A narrativa é como esse evento, depois de desenvolvido através de uma fábula, é contado. A sua criação é artificial e tem objetivos intencionais. Eu posso desenvolver essa fábula na forma romancada, lírica, ou desenvolver um roteiro para as artes audiovisuais que são dramáticas. A intenção é criar uma estrutura dramatúrgica para que o meu evento, ou fábula, seja recebido pelo público da melhor forma possível.

Ao contrário dos acontecimentos, que possuem meio e fim, na narrativa eu posso alterar essa ordem e colocar o seu meio no fim, o fim como começo, este como fim ou posso suprimir qualquer um desses itens. Enfim, posso manipular intencionalmente a fábula para torná-la mais instigante e interessante.

Entre as várias definições para a dramaturgia, há aquela que afirma ser esta a arte de transformar um evento (uma fábula, uma ideia) que acontece antes na nossa imaginação em uma estrutura composta por eventos que acontecerão imagicamente em determinado espaço, ou meio, e que servirá de elo entre artistas empenhados numa obra artística e um público que vai assistir a eles.

Alguns aspectos são essenciais no desenvolvimento de uma estrutura dramática de um texto. Eles são:

## A NARRATIVA

A narrativa, ou o enredo, é onde está explícita, mesmo que alterada na ordem dos seus acontecimentos ou suprimidas suas partes, uma fábula, que tem princípio, meio e fim. Mas, paradoxalmente, como a narrativa é uma estrutura de comunicação, uma ideia criada com um determinado objetivo, ela se torna dialética e orgânica. Portanto, mesmo diferente da ordem na fábula, ou com supressão de partes da mesma, a narrativa tem:

- começo, em que se estabelece a comunicação;
- meio, em que se coloca o desenvolvimento da ideia;
- e, fim, em que se coloca um ponto final na ideia ou se abre um leque de alternativas para outras ideias.

Na narrativa teatral, dramática, ao contrário do romance, a história não é contada, mas mostrada.

## PERSONAGENS

Segundo Décio de Almeida Prado, “no romance, a personagem é um elemento entre vários, ainda que seja o principal. (...) No teatro, ao contrário, as personagens constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas”.<sup>1</sup>

As personagens são caracterizadas através do que elas fazem, do que falam delas mesmas e do que os outros falam sobre elas, e podem ser:

- arquétipos (as que carregam um mito, uma história própria ou vivem uma experiência além da sua função dramática) e
- tipos (que não possuem um mito, nem vivem uma experiência, mas apenas cumprem uma função dramática).

---

<sup>1</sup> Décio de Almeida Prado. A Personagem de Ficção. Artigo: a Personagem no Teatro. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.



## LINGUAGEM

A linguagem é formada pelos diálogos e pelas rubricas, que têm as seguintes funções:

- nos diálogos as personagens falam, explicitam seus caracteres e expressam as ideias do dramaturgo;
- as rubricas servem para o dramaturgo informar aos que vão montar o seu texto os seus objetivos e ideias para a encenação e a interpretação.

Os bons autores trabalham uma linguagem específica – de acordo com suas origens, situação social e funções – para cada personagem e, no geral, marcam sua obra com seu estilo próprio, sua proposta estética.

## TEMA

É sobre o que estamos falando, é mostrado através de um assunto e, os dois, trazem junto um pensamento. Um exemplo:

- o tema, de ordem geral: a educação no Brasil, por exemplo;
- o assunto é um corte extraído do tema: um aluno bate na professora por causa de notas baixas;
- e o pensamento é o que o dramaturgo pensa, sua opinião a respeito do tema e do assunto.

## ENCENAÇÃO

A encenação do dramaturgo é pré-texto, ele precisa ver o encandeamento dos seus eventos, que mostram a sua história, em um espaço. Ela dá visibilidade ao autor para que ele consiga colocar em um espaço cênico a sua narrativa através de imagens, de situações dramáticas.

1. A narrativa, na forma tradicional, é movimentada por algumas técnicas que sempre estão a nossa disposição, como:
2. um conjunto de acontecimentos, que é sempre a respei-

to de um indivíduo ou de uma coletividade que desperta o nosso interesse;

3. esse alguém ou essa coletividade, o protagonista, quer desesperadamente *alguma coisa*, o seu objetivo, e enfrenta obstáculos para conseguir;
4. esses obstáculos são de difícil superação, mas não são intransponíveis;
5. alguém ou uma força qualquer, o antagonista, está por trás desses obstáculos e tenta evitar que o protagonista alcance seu objetivo;
6. é o conflito entre o protagonista e seu antagonista, motivado por valores morais, que leva a história até o seu final.

A grande função do dramaturgo é organizar os acontecimentos de forma que o público não perca o interesse pelo que está acontecendo e umas das ferramentas mais úteis para isso é o controle do conhecimento. Quem sabe o que está acontecendo ou o que vai acontecer? Algumas personagens? Só o público? Ou todas as personagens conhecem e só o público que não?

Enfim, é a partir desses aspectos, técnicas e ferramentas, usadas sempre de modo intencional; do público que se quer alcançar; dos seus objetivos estéticos e sociais, ou quaisquer outros, que o dramaturgo desenvolve sua dramaturgia, que também é influenciada pela escolha do espaço cênico.

O espaço cênico é um espaço físico onde os atores vão atuar, onde fica também o público, e pode ser um teatro (edifício com palco italiano, elisabetano, de arena, etc.), uma rua ou outras alternativas. Nesse espaço cênico é onde se estabelecem os espaços dramáticos imaginados pelo autor e desenvolvidos pelos encenadores. O espaço dramático é o local criado pela imaginação (do autor, do encenador e do público), onde as personagens vão existir com as suas relações.

São nesses espaços, um físico e outro imaginário, que acontece o ato teatral em que se mostra um conjunto de acontecimentos, onde estão envolvidos seres humanos que agem e falam perante um



público, com a intenção, racional e planejada, de alcançar uma comunicação que cause prazer e reflexão.

Um texto de teatro traz implícito, nas suas lacunas e nas suas alternativas dramáticas, outro texto que será extraído pelos autores da sua representação. E essa representação é criada a partir de uma dramaturgia da encenação.

## **A dramaturgia da encenação**

A música, por exemplo, através do ritmo e do seu desenvolvimento, tem uma dramaturgia própria. Um dia, vendo Amir Haddad dirigindo alguns atores em uma oficina, ouvi uma pérola que cito de memória mesmo incorrendo em imprecisões: “A música tem um ritmo e o ator deve se deixar levar por ele para perceber quando o fim se aproxima”. Essa é a grande função do encenador: criar uma estrutura que leve o expectador a uma aventura mágica, traga conhecimento, prazer estético e que termine exatamente quando o fim for uma exigência do espetáculo, nem antes nem depois.

Portanto, a estrutura dramaturgic, criada racionalmente e intencionalmente, deve ter um ritmo próprio, uma cadência, que vai servir de elo entre os acontecimentos dos espaços dramáticos, os objetivos do coletivo e o público. Afinal, a encenação é um ato artístico em que, a partir de uma proposta estética, o encenador arranja em cena os seus atores através de marcações que nascem de uma situação dramática e de deslocamentos provocados por ações e reações que são representadas por ações físicas. Tudo com o objetivo de deixar claros os acontecimentos com suas contradições e, ao mesmo tempo, provocar o prazer e a reflexão do público.

No teatro de rua, por exemplo, onde o espaço cênico precisa ser dominado e os expectadores, quase sempre, são passantes, e por isso devem ser conquistados, a encenação é mais importante do que o texto. É o encenador que deve, através da estrutura dramaturgic criada para a encenação, mesmo em lugares não agressivos como as ruas das grandes metrópoles, dominar o espaço e estabelecer a relação entre o espetáculo e o público.

Para manter essa relação até o fim do espetáculo, algumas sugestões de Manfred Wekwerth, do seu livro *Diálogo sobre a encenação - um manual de direção*, que podem ajudar:

1. Que conhecimentos e impulsos socialmente valiosos pode suscitar a representação da peça?
2. Qual será a narrativa mais clara e mais sucinta do enredo?
3. Em que situações singulares o enredo pode ser dividido? Quais são os pivôs da ação?
4. Como é a estrutura? Como são as transições?
5. Como podem ser criados, grosso modo, os meios de representação e encenação que salientem o aspecto social dos acontecimentos?
6. Como, aproximadamente, deveria ser a distribuição dos papéis? Precisam ser acrescentados mais personagens? Quais?
7. Como deveria ser o cenário?

São sugestões, ou melhor, reflexões que, segundo Wekwerth, não devem encerrar a discussão, mas sim começá-la.

Depois de o encenador ter estabelecido as suas propostas para dominar o espaço cênico e despertar o interesse do público, é a vez dos atores se prepararem para o seu trabalho, ou seja, criar a sua dramaturgia.

## A dramaturgia do ator

Quando se fala em dramaturgia do ator podemos colocar como ponto de partida o trabalho de Stanislavski, registrado nos seus livros *A preparação do ator*, *A Construção da Personagem* e *A criação de um papel*; o que ele chama de partitura de um papel e é criado a partir da análise do texto teatral.

A análise, tentando resumir as ideias do mestre, é feita, em primeiro lugar, para descobrir o que ele chama de superobjetivo do texto. Por exemplo, em *Édipo Rei*, de Sófocles, segundo algumas análises feitas em alguns coletivos, o superobjetivo seria: “Quero descobrir a





verdade sobre o assassinato do antigo Rei”. Todos no reino, com exceção dos que conhecem a verdade e por isso têm medo dela, querem descobrir a verdade sobre o assassinato do antigo rei para que a peste seja eliminada. Essa vontade, esse desejo vital, é que conduz toda a ação, com suas consequentes reações, faz a narrativa caminhar e a leva para o desenlace final.

Cada ator, a partir desse superobjetivo, deve criar um grande objetivo para seu personagem e, depois, deve dividir o texto, uma grande unidade de ação, em unidades menores, as cenas. Em cada cena tem um protagonista, quem desencadeia ação, e um antagonista, quem reage à ação. O protagonista de uma cena pode ser o antagonista em outra cena e vice-versa. Os dois, ou os grupos, disputam algo, um objeto que pode ser diferente em cada cena e que é o motivador do conflito. Todas essas unidades, aparentemente contraditórias, em que cada personagem tem um objetivo, são parte de um todo e, a partir disso, vão criando objetivos, vontades, que desencadeiam ações físicas.

As cenas são divididas em movimentos; os movimentos, em unidades de ações menores, mas sempre repetindo o processo e descobrindo pequenos objetivos para cada personagem. Esses pequenos objetivos, que desencadeiam ações físicas, seguem o curso do canal, o superobjetivo, que Stanislavski chama de linha direta de ação e que vai dar unidade ao trabalho do ator.

Stanislavski desenvolveu seu método de análise no início do século passado e muita água correu por baixo da ponte. Rapidamente, podemos citar algumas transformações:

1. Brecht aprofundou a função social do teatro e trouxe o público para o centro das discussões. O distanciamento de Brecht, na verdade, traz o expectador para próximo do espetáculo, o aproxima da ação dramática ao invés de deixá-lo distante e contemplativo;
2. o encenador se tornou uma quarta força no ato dramático além do autor, do ator e do público;
3. outros gêneros dramáticos e outras estéticas foram valorizados;

4. o teatro sofreu grandes influências do cinema e de outros modernos meios de comunicação;
5. e, além de outras mudanças, as ciências evoluíram, surgiu a psicanálise, a psicologia e o próprio papel do ator foi reavaliado e visto por outros prismas.

A força do encenador, sua importância no teatro de nossos tempos, além da análise do texto e da nova relação estabelecida com o público, é um dos fatores determinantes para a dramaturgia do ator.

Richard Boleslavski, no livro *A arte do ator*, condiciona a partitura de interpretação à proposta de ação feita pelo encenador a partir do texto. É a indicação do encenador que deve servir de caminho para o desenvolvimento do trabalho do ator. E, para Boleslavski, esse caminho é como se fosse um terço, dividido em seus mistérios, em que cada conta significa um objetivo que desencadeia uma ação. Você reza conta por conta, ou melhor, realiza pequenas unidades de ação, até as partes completarem o todo.

Segundo Anatol Rosenfeld, em *Prismas do Teatro*, no capítulo *A essência do Teatro*:

No teatro são os atores/personagens (seres imaginários) que medeiam a palavra. Na literatura a palavra é a fonte do homem (das personagens). No teatro o homem é a fonte da palavra.

A essência do teatro é, portanto, o ator transformado em personagem. O texto é um bloco de pedra que será enformado pelo ator (diretor). O texto contém apenas virtualmente o que precisa ser atualizado e concretizado pela ideia e formas teatrais.

Diz o mestre Yoshi Oida, no livro *O Ator Invisível: Os atores são marionetes sustentadas e manipuladas pelos “fios” da sua mente. Se o público vê os fios, a atuação não se torna interessante*. Essa é a grande dualidade do ator, ele deve estar controlado pelos fios da sua mente mais os fios da proposta de encenação – todos criados a partir de um texto, ou proposta de texto – e, ao mesmo tempo, estar consciente, controlando a atenção do público a partir de um determinado ritmo criado por uma estrutura, a dramaturgia do ator, criada para dar sustentação aos seus objetivos.



Todas essas novas visões e conhecimentos foram se relacionando, modificando e dando nova qualidade à função do ator, que passou a ter maior destaque no ato teatral. E, como na vida real não falamos nem agimos sem pensar antes, em cena, o ator deve se metamorfosear em uma personagem não só através das ações físicas, mas, também, do seu pensamento. Como o palco não é vida, mas exposição de situações onde o homem é exposto para apreciação de um público, essas ações e pensamentos devem nascer a partir dos objetivos definidos pela equipe responsável pelo espetáculo.

No teatro de rua, onde o ator edita o espetáculo – é cortado; deixa de ser personagem, volta a ser ator e se relaciona com o público; depois, sem perder o fio da narrativa, volta como personagem e faz a emenda –, essa estrutura tem sua importância ampliada. Como um artesão, o ator tece sua rede de proteção, uma estrutura racional e controlada, mas, ao contrário do primeiro, nunca termina sua obra. A arte é artesanato, mas nem todo artesanato é arte. A obra de arte é apenas um passo de um longo processo, o artesanato se finda, é limitado.

## **Bibliografia consultada**

ARISTÓTELES. *A poética*. Coleção Os pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

BENTLEY, Eric. *A experiência viva do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

BOLES LAVSKI, Richard. *A arte do ator: as primeiras seis lições*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BRECHT, Bertold. *Estudos sobre o teatro*. Pequeno órgãoon para o teatro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 2004.

OIDA, Yoshi e MARSHALL, Lorna. *O ator invisível*. São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001.

STANISLAVISKI, Constantin. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

\_\_\_\_\_ *A Criação de um papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

WEKWERTH, Manfred. *Diálogo sobre a encenação: um manual de direção teatral*. São Paulo : Hucitec, 1984.





Cortejo pelas ruas do Jardim Julieta – 16/03/2013. Foto de William Rodrigues.



Cortejo pelas ruas do Jardim Julieta – 16/03/2013. Foto de William Rodrigues.

## II Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua Uma impressão

Mirthya Guimarães

O II Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua aconteceu na cidade de São Paulo, entre os dias 13 e 16 de março de 2013. As atividades foram distribuídas pelas sedes dos grupos Buraco d'Óráculo, Pombas Urbanas, Pavanelli e Cicas; o que proporcionou aos participantes do Encontro conhecer um pouco da realidade desses coletivos. Estavam presentes representantes de todas as regiões do país, entre os quais podemos citar Quem Tem Boca é Pra Gritar – PB; O Imaginário – RO; Oigalê – RS; Teatro Imaginário Maracangalha – MS; Tropa do Balaco Baco – PE; Tá na Rua – RJ; Teatro de Caretas – CE; Vivarte – AC; Nu Escuro – GO; Companhia Madalenas – Belém; Palhaços Trovadores – PA; Circo Teatro Capixaba – ES; Pintou Melodia na Poesia – CE; Cervantes do Brasil – RN, além dos mais de 18 coletivos do estado e da cidade de São Paulo. Tivemos ainda a mediação de Calixto Inhamuns, que conduzia as atividades com muito bom humor.

Ficamos todos reunidos numa casa em Mairiporã, o que proporcionou bons momentos de discussão e interação entre os participantes do evento, fazendo com que tivéssemos a impressão de que o seminário continuasse permanentemente. A opção de estarmos todos neste ambiente - onde podíamos colaborar também com a logística do evento, com tarefas como cozinhar, lavar louça e conduzir as vans - foi uma decisão muito feliz da equipe de produção.

A abertura do Seminário aconteceu na sede do grupo Pombas Urbanas, na Cidade de Tiradentes, com a fala de Amir Haddad, que - como sempre - deu uma aula de teatro e vida, trazendo provocações e reflexões sobre o nosso fazer. Entre tantos pontos importantes expressados pelo “Velho Mestre”, um dos que considero bem expressivo, discorrido de forma espirituosa e hilariante, como ele sempre se coloca, foi sobre a “generosidade” – para mim é a palavra que resume este Encontro. Amir coloca que a generosidade é um atributo inerente ao ator: “o ator é um doador universal”. Para ele, o nosso fazer está umbilicalmente ligado a isso, afinal nós fazemos para o outro; é uma característica do nosso ofício oferecer, doar. Como bem coloca Amir, “não podemos vender aquilo que temos de melhor para dar”.

Neste II Encontro, foi o que melhor pude registrar: essa generosidade do doar, compartilhar/dividir o que temos com o outro. Amir disse uma frase que muito me chamou atenção: “*tudo que eu sei de generosidade eu aprendi com o teatro*”. Esta frase resume, de forma absoluta, exatamente o que acho - e aqui faço das suas minhas palavras. No teatro encontramos pessoas muito generosas, principalmente no Teatro de Rua, aprendemos muito com a rua, um espaço que é de todos e ao mesmo tempo de ninguém, que cria suas próprias regras, que se estabelece sem leis. Não podemos pensar no fazer teatral sem refletir sobre estas questões.

No segundo momento, numa tarde chuvosa e fria, começamos com a fala de César Vieira, integrante do Teatro União Olho Vivo, que foi fundado em 1966. Vieira relatava que o principal objetivo do grupo é “fazer teatro para o povo”, trabalhando com uma perspectiva de público de bairro. O grupo sobrevive com uma técnica que seus membros denominam “Robin Hood”: vende para os que têm dinheiro (escolas, prefeituras, Estado...) e apresenta gratuitamente em bairros carentes da cidade de São Paulo.

Quando explanava sobre a dramaturgia, César explicou que o grupo parte de temas relevantes da época. Quando surgiram, por exemplo, exploravam assuntos como o surgimento da primeira escola de samba, as ditaduras na Alemanha e Itália, a Força Expedicionária Brasileira, Monteiro Lobato, o jogador Friedenreich etc. Hoje, o grupo





trabalha com 80% de elementos populares e negros, e 20% de elementos de classe média. Como o grupo trabalha numa perspectiva de ação coletiva, cada integrante defendia/defende um tema específico e, a partir daí, o coletivo escolhe um deles para desenvolver a dramaturgia. O TUOV se organiza por comissões; a comissão de dramaturgia fica responsável pela construção de uma dramaturgia a partir do roteiro, que surge dos exercícios.

Neste dia Calixto nos explicou que dividiríamos nossas discussões em três temas recorrentes: dramaturgia de encenação; dramaturgia do ator; e dramaturgia escrita. Compartilharmos nossas experiências a respeito desses temas, porém estes três aspectos foram se imbricando, ficando quase impossível debatê-los isoladamente - geralmente a construção dramaturgic de um processo criativo vai nascendo do casamento entre estes pontos.

A partir das provocações de Calixto, houve uma grande discussão. Nela, Amir abordou um ponto interessante para a reflexão ao referir que “tradição” e “traição” são palavras que andam juntas. Então, conclui, é preciso trair para entender nossas raízes. Ele defendeu ainda que não é porque não tem literatura que não há dramaturgia. O trabalho do Tá na Rua, exemplificou, é uma busca por outra coisa, que diz ainda estar elaborando. Por fim, Amir conclui: *“O espetáculo é que organiza o mundo, e não o mundo que organiza o espetáculo”*.

Chicão ressaltava que a dramaturgia do teatro é uma coisa maior que a música, que o texto; e é maior porque a rua é diversa. Com essa colocação, Calixto procurou provocar um pouco mais dizendo que “o homem da cobra tem uma estrutura que precisamos descobrir”. Realmente, concordo com Calixto, o homem da cobra possui uma dramaturgia diversa: sua corporeidade, sua forma de “encantar” os transeuntes, de causar suspense, de criar tensão dramática intuitivamente. Não há fórmula, há astúcia do arquétipo brasileiro, a necessidade de sobreviver; é ser um Trupizupe, um Malazartes.

A partir das inquietações de Chicão e Calixto, o debate vai tomando corpo e algumas proposições vão surgindo. Humberto Lopes coloca que todas as formas de dramaturgia são possíveis, mas fica em dúvida se para trabalhar na rua é necessário criar um texto novo, su-

gerindo que cada grupo observe suas particularidades. O Quem Tem Boca é Pra Gritar, por exemplo, destrói a literatura e a transforma para aquilo que querem. Já Dani Mirini falou a respeito da necessária adaptação do espetáculo em função do lugar. Nas tribos principalmente, a cada nova localidade, destacou ela, é preciso reestruturar e entender a cena e o espaço. Romualdo ressaltou a importância do trabalho do Vivarte, que explora uma dramaturgia que está além da palavra, um corpo que expressa e fala de outra forma.

Um dos momentos mais bonitos desta noite foi uma reflexão que Simone Brites Pavanelli fez sobre a generosidade do nosso fazer, do afeto que tentam estabelecer com os outros grupos de São Paulo. Em São Paulo, relatou ela, as distâncias são muito grandes e às vezes demora-se horas para se chegar a algum lugar; o que muitas vezes é motivo de conflito entre grupos. Ela lançou uma pergunta que fez refletir: temos que nos preocupar com a hora ou com afeto? Contudo, foi esse afeto que nos conduziu automaticamente a um pensar com o mais belo de nossas lembranças.

A grande riqueza deste Encontro foi que pudemos refletir sobre várias questões do nosso fazer teatral. Hélio abordou, com entusiasmo, o enorme sentimento de generosidade e a ousadia do Núcleo Pavanelli ao reunir esse povo todo para compartilhar experiências que são tão particulares de cada grupo. Embalados por estes questionamentos, cantamos com Simone e pudemos ser contemplados com a poesia de Ray Lima, que também abordou questões tão pertinentes do nosso SER-FAZER.

Continuamos os relatos dos grupos no dia seguinte, quando fomos muito bem recebidos pelos anfitriões da vez, o Buraco d'Óráculo.

Um dos momentos mais mágico deste Encontro foram os debates realizados na casa do Buraco d'Óráculo, onde, de tanto discutir e conhecer poéticas de dramaturgia diferentes, estávamos inebriados, numa catarse, vivenciando momentos de verdadeira criação coletiva de dramaturgias; guiados pelas belas e provocantes poesias de Ray Lima, que ali realizava uma dupla função: nos encantar com sua poesia e proporcionar um cansaço das longa jornada de discussão daquele dia. Suas palavras rasgavam o espaço, rompiam com o



tempo cronológico e construíam uma atmosfera de reflexão, liberdade de criação e muita beleza. Fica quase impossível descrever tais momentos em palavras, momentos que foram de grande aprendizagem e compartilhamento. Caminhávamos entre a *poiesis* (ato de criação) e a *aisthesis* (fruição), o equilíbrio entre o ato de criação e a ciência desta arte. A dramaturgia não estava no papel, estava nos corpos que bailavam, que interagiam e criavam juntos; estava em palavras que saíam de bocas inquietas e tomavam conta do tempo e do espaço - o vazio que estava pleno de possibilidades.

O nosso fazer teatral se diferencia por uma particularidade. Mesmo quando trabalhamos com uma dramaturgia preestabelecida, estando ela trabalhada e bem ensaiada, ao chegarmos na rua ela se transforma e ganha outras dimensões. Pois a rua é o inesperado. Por isso, a dramaturgia para o teatro de rua estará sempre em movimento, em transformação. Não podemos definir o *É* da nossa dramaturgia, ela realmente se estabelece quando estamos na rua, quando este momento se torna presente/passado/futuro. Aqui me aproprio das palavras de Clarice Lispector, pelas quais a poetisa trata do instante:

“capta-se a incógnita do instante que é duramente cristalina e vibrante no ar e a vida é esse instante incontável, maior que o acontecimento em si... o instante de impessoal jóia refulge no ar, glória estranha do corpo, matéria sensibilizada pelo arrepio dos instantes – e o que se sente é ao mesmo tempo que imaterial tão objetivo que acontece como fora do corpo, faiscante no alto, alegria, alegria é matéria de tempo e é por excelência o instante. E no instante está o é dele mesmo.” (LISPECTOR, 1998, pág. 10)

Conseguimos compreender a grande diversidade de nosso fazer, como cada localidade e cada coletivo acaba desenvolvendo sua dramaturgia para a rua. Não existe uma única forma. Existem as inquietações de cada grupo, que, mesmo sendo da mesma região, surgem com poéticas diferentes. Este Encontro teve uma grandeza indizível por esse motivo, pela diversidade de pensamentos, pela escolha dos representantes, pois estavam presentes grandes pensadores e pesquisadores do fazer teatral de rua.

“É só na roda que é formada na rua que temos a possibilidade de ter o mundo inteiro ao nosso redor.”

Amir Haddad

Findo minhas impressões indo pra roda...

### **Eu tô na Rua**

*Eu tô na rua pra brincar de roda*

*Cantando moda pra lhe atrair*

*Desfilando a fantasia do povo*

*Venho de novo lhe fazer sorrir*

*Saia pra rua*

*Saia pra rua oi*

*Venha se divertir*

*Com o teatro que é um festejo*

*Que os brincantes já estão aqui*

de Junio Santos

**Centro Independente de Cultura  
Alternativa e Social (CICAS)  
Jardim Julieta - São Paulo/ SP**

O Cicas surge da vontade dos jovens do bairro construírem um centro cultural alternativo e aberto ao público. Com muito esforço e sempre colocando dinheiro do bolso, a gente vinha aqui e cada dia ia fazendo um pouco, até arrumar esse galpão do jeito que ele está. Já passamos por muitas dificuldades, o governo já quis tirar a gente daqui diversas vezes, mas não conseguiu. Estamos aqui por vários motivos e um deles é mudar a nossa comunidade com arte, pra ver se consegue tirar um pouco a molecada da rua. Estamos aí há seis anos, sempre na busca de ajuda, mas caminhando com as nossas próprias pernas.

Rafael  
Gestor do CICAS

Nós não temos permissão pra estar aqui hoje como muitas vezes nós não tivemos permissão para estar na rua. Quem puder, assina esse manifesto “FICA CICAS”, que é uma lista que comprova que cada um de vocês é CICAS também.

Juninho Cendro  
Fundador e gestor do CICAS

**Dia 16/03/2013 o II Seminário de Dramaturgia para o Teatro de Rua aconteceu no CICAS e entorno com um cortejo pelas ruas do Jardim Julieta e uma palestra de Alexandre Mate sobre o tema dramaturgia.**



Palestra com Alexandre Mate. Local: CICAS - Jardim Julieta - 16/03/2013. Foto de Juninho Cendro.

## Por entre apontamentos ligados a fazeres e tecimentos pressupostos pela atividade dramaturga

Alexandre Mate<sup>2</sup>

As farsas foram para mim um exercício importantíssimo para entender como se escreve um texto teatral. Aprendi a montar e remontar os mecanismos da comicidade, a escrever diretamente para a cena. E compreendi também quantas coisas velhas e inúteis havia em tantos textos teatrais, no teatro das palavras.

Dario Fo *apud* Neyde Veneziano.

*A cena de Dario Fo: o exercício da imaginação.*

É absolutamente falso pensar que as obras de arte, quer se tratem de monumentos ou de obras figurativas, tenham uma realidade e possam ser criadas independentemente da elaboração de um artista criador e de um círculo de testemunhas. A obra de arte [...] é um local de encontro entre espíritos, ela é um signo, um sinal de ligação [...] O artista pertence à sociedade na qual vive. Ele não possui dessa sociedade uma experiência equivalente, idêntica à de um matemático

<sup>2</sup> Professor da graduação e da pós-graduação em Artes - Teatro do Instituto de Artes da Unesp; pesquisador de teatro e militante do Núcleo Paulistano de Fazedores e Pesquisadores de Teatro de Rua.

ou de um especialista em gramática [...]. As obras de arte (são) o produto de uma atividade problemática cujas possibilidades técnicas, tanto como as capacidades de integração dos valores abstratos, variam de acordo com os meios sociais considerados e levando-se em conta o desenvolvimento desigual das faculdades intelectuais dos diferentes meios nas diferentes etapas da história [...] Todo objeto de arte é um *lugar* de convergência onde encontramos o testemunho de um número maior ou menor, mas que pode ser considerável, de pontos de vista sobre o homem e sobre o mundo. O caráter apaixonante da pesquisa, que convém sempre ser conduzido no interior do objeto considerado, resulta dessa descoberta incessantemente renovada dos pontos de vista.

Pierre Frankstel. *Estudos de sociologia*.

A produção teórica ligada ao teatro erudito, de tempos em tempos - pelo fato de as reflexões acontecerem permanentemente -, batiza, rebatiza ou avaliza os conceitos, procedimentos e expedientes de que se lançam mão para a criação da obra artística inserida em cânone normatizado e tido como clássico. Desenvolvida uma forma canônica, trata-se de impô-la como referência a ser seguida e copiada pelos neófitos e postulantes ao teatro tido como “de qualidade”.

A dramaturgia, na condição de um fazer específico, tem sido, permanentemente, revisitada e reestabelecida. Etimologicamente, a palavra aglutina o conceito de ação (com sentido conotativo do verbo grego *draos*, que declinado na primeira pessoa do presente significa: posso, faço, alcanço, conquisto) e *tourgós*, cujo sentido pode ser “traduzido” - na condição de processo - ao ato de tecer. Portanto, dramaturgo, no contexto histórico de seu aparecimento (século V a.C.), é aquele que tece e imbrica certo tipo de ações, que interessa à história oficial, normalmente, constituída por heróis ou mitos cosmogônicos. Trata-se, portanto, de ato de colheita, no processo mítico-cultural, de vultos e personagens heróicas, cujos feitos, ao serem retomados por meio de outra linguagem, precisam ser lembrados. Com relação à linguagem teatral, na medida em que o conceito de cultura, etimologicamente, concerne a cultivo - em uma perspectiva pragmática e ativa -, o dramaturgo, ao selecionar o plantado na his-

tória, colhe desta, por meio de permanente e ativo trabalho com as ações, certos fragmentos de memória que, em processo específico de cultivo, são retecidos por intermédio de fios ficcionalizados, reais e inventados. Especificamente, na Grécia da Antiguidade, além desse fazer de tecimento ser nutrido por fios ficcionais, era fundamental que o dramaturgo, como um demiurgo (espécie de porta-voz dos deuses) gozasse de prestígio e de confiabilidade social, isto é, que os poderosos da vez lhe conferissem o direito de discorrer em nome dos deuses e com beneplácito dos detentores do poder.

Representação e teatro concernem, essencial e rigorosamente, a práticas humanas. Nessa perspectiva, seja na condição de fenômeno social ou estético, a dramaturgia viabiliza/materializa o processo de troca de transmissão de saberes e de fazeres; ou, de modo mais amplo, a prática corresponde a processos de troca de experiências entre, pelo menos, dois grupos distintos de sujeitos. Em razão de a vida social ser instaurada/ instituída pela conjugação, quase nunca harmônica, entre toda sorte de objetividade e subjetividade (impostas, e quase sempre desconhecidas), tanto por indivíduos como por grupos, a produção artística, assim como a religião, sempre desempenhou papel fundamental para manutenção do viver como mística indecifrável, inexorável, inatingível... Ernst Fischer, em *A necessidade da arte* (1975), afirma o mistério do criar e da necessidade, tantas vezes, inexplicável da arte. Então, na medida em que o sujeito social é tecido e também tecedor da história, no trânsito entre essa dúplice e dialética relação (de sujeito a objeto), a história se desenvolve e a dramaturgia vai sendo tecida, reinventando - a partir de diversos pontos de vista - o próprio viver.

Ao criar sua história, um autor (que pode ser individual ou coletivo) transfere para as personagens, as figuras ou personas muito do que sonha, constata; quer ver transformado, tem necessidade de denunciar... Nesse processo, grandemente fundamentado na realidade do discurso direto, em que o sujeito dramático “fala e se instaura por si”, o autor que funcionou como um coreuta, em um imenso coro social, se dilui e se transferencializa por intermédio de tantos outros, frutos de sua criação. Quando as personagens Wladimir e Estragon,





em *Esperando Godot*, repetem permanentemente o “Nada a fazer”, é Samuel Beckett quem fala por elas. Afinal, foi o autor quem assistiu ao efeito nefando das bombas atômicas norte-americanas serem atiradas em Nagasaki e Hiroshima. Quando Galileu Galilei afirma em *A vida de Galileu*: “Infeliz do país que precisa de heróis”, é Bertolt Brecht quem fala pela boca do cientista do renascimento. Quando o dramaturgo tece as ações ficcionais ou dramáticas, premido pelo simbólico (em arte tudo é símbolo), o novo fenômeno social ocorre somente no espetáculo. No espetáculo, cujo tempo e lugar é o mesmo do espectador - ainda que haja certa divisão nos espaços diferenciados aos espectadores e aos artistas - a tecitura dramatúrgica (ou dramaturgia de texto) apresenta personagens e intérpretes, em processo de junção do mimético (*mimese*) com a narração (*diegese*). Normalmente, e à exceção dos espetáculos performáticos, atores e atrizes atêm-se a textos total ou parcialmente preparados para serem levados à cena.

Os “tecedores dramáticos” gregos da Antiguidade, ao retomar a representação social, a estrutura dos rituais gregos, sobretudo aos deuses, criaram uma nova forma estética, absolutamente tomada pelo simbólico. Na nova estrutura das comédias, das tragédias e dos dramas satíricos, a narrativa apresentava a/s personagem/ns (na condição de sujeitos individuais) em cinco episódios; e o coro (que representava o cidadão - aquele com direito de voz e voto na pólis) em quatro partes: prólogo, párodos, quatro estásimos e êxodo. A forma da tragédia se consagra, e, basicamente - e à exceção do teatro popular, que jamais se desenvolveu a partir de formas ou fórmulas rígidas -, determina, ao longo da história, o que virá.

Uma última consideração, ainda ligada ao contexto grego da Antiguidade, concerne ao fazer do dramaturgo. Além de prestígio e confiabilidade, o dramaturgo, para tecer os cordões da história oficial para a estética teatral, teria de: ter um ponto de vista racional, uma ideia, um pensamento e um posicionamento cívico e educativo acerca da História (*logeion*); conhecer as técnicas do saber fazer, conseguir lidar com os instrumentais de artesanía e conhecer as estruturas nas quais as novas concepções caberiam (*poiêin*); ser capaz de imaginar (*phantasia*), de transformar os acontecimentos, com cadência, senso,

síntese. A metáfora pode ser finalizada do seguinte modo: o dramaturgo teria de conhecer e ser capaz de traduzir “a história”, teria de conhecer as palavras e seus diversos sentidos (*logeion*); teria de saber tecer as versões e interesses em estruturas arquetípicas e consagradas (*poiêin*); teria de saber lidar com infinda fantasia para que, ao arrebatar emocionalmente o espectador, este pudesse ser reconduzido ao caminho traçado pela ideologia oficial.

Apesar de tanta mudança ter acontecido na História e nas formas estéticas, e a despeito do caráter bastante coercitivo do teatro grego da Antiguidade, é preciso concordar que a base inicial exigida ao dramaturgo é bastante interessante. Ao exercício dramatúrgico, até hoje, parece fundamental que o sujeito criador tenha um posicionamento sobre o mundo em que vive, consiga pensar - e preferencialmente de modo crítico - sobre ele; que conheça as estruturas diversas e que opte - preferencialmente de modo consciente - por uma delas; que entenda que cabe ao artista retratar o mundo não como ele aparentemente é, mas como - de acordo com suas concepções estéticas e políticas - ele deveria ser. Idealização calcada em sonhos mais amplos e socialmente justos não se caracteriza apenas em idealização, mas em prenúncio de transformação do próprio viver. Lênin, em *O que fazer?*, citando Dmitri Pissarev, afirma:

[...] A divergência entre o sonho e a realidade nada tem de ruim, desde que o sonhador acredite seriamente em seu sonho sem deixar de atentar para a vida, comparando a observação desta com seus castelos no ar e trabalhando escrupulosamente na realização daquilo que imagina. Quando existe algum contato entre os sonhos e a vida tudo vai bem.<sup>3</sup>

Evidentemente, ao longo da história, ocorreram tentativas e processos de arrebentação das formas hegemônicas, como: a tragédia, a comédia refinada; o drama elisabetano; a tragédia do neoclassicismo francês e a comédia barroca (molieresca); o drama burguês. Atualmente, formas há que satisfazem os ditames dos governantes da vez; outras que se rebaixam a uma alusão permanente das

<sup>3</sup> <http://bit.ly/18T3glg> (redução de *link* via aplicativo *online*)



partes íntimas e dos interesses meramente mercantilistas (segundo-se ao besteirol, há uma profusão de títulos que vão da vagina ao pênis, passando por todos os tipos de ambiguidade de relação sexual); outras, ainda, cujo resultado emudece o espectador. É verdade que no espaço da representação teatral cabe tudo, mas essa quantidade de tudo, do mesmo modo, talvez precisasse propor algum tipo de troca, de conclamação do sujeito espectador à provocação de si, e à consciência, por outros meios, do mundo em que se encontra. Mesmo misteriosa e tantas vezes inexplicável, na condição de necessidade intrínseca que têm os seres humanos da beleza, a arte tende ao devaneio, mas (e fazendo alusão ao texto *Sobre o conceito de história*, de Walter Benjamin) a se caracterizar, também, em uma espécie de chocadeira dos ovos da experiência. Isso quer dizer que, aparentemente apartado do mundo, ao relacionar-se com a obra artística, o sujeito pode, em situação de devaneio, rever a si e aos seus sonhos pela troca de experiências que a obra relacional instaura. Desse modo, ainda que aparentemente distante da realidade mais imediata, em momentos quase de evasão, em tese, todo sujeito tem condições de entender e estender para si o imaginativo, em processo de troca, proposto por rede de símbolos que organizam um espetáculo teatral.

Sobre os processos colaborativos que, em tese, não devem ser apontados como melhores ou piores que os processos de criação individual, lembra Luís Alberto de Abreu, em diversos de seus escritos e falas em encontros presenciais, que a maior das qualidades do trabalho colaborativo é a ampliação do processo do imaginário, este que se constitui na base da criação. Bastante próximo ao proposto para os dramaturgos da Antiguidade clássica, de acordo com Luís Alberto de Abreu, no processo colaborativo há que se começar com um processo de pesquisa sobre o assunto definido. A partir desse processo, ou concomitante a ele, é preciso que seminários, improvisações, oficinas se desenvolvam, baseados no princípio segundo o qual aquilo que se pretende contar/ mostrar se insere na história do mundo, da humanidade (que os gregos denominavam *logeion*). Depois disso, é necessário que as aproximações ganhem um tratamento adequado à linguagem teatral. Nesse sentido, Abreu propõe a criação de um *canovaccio* (roteiro com o alargamento da trama), com algumas propostas de cenas, decorrentes

do processo anterior, para novo processo improvisacional. Nessa nova etapa, o dramaturgo com tal incumbência (que pode ser um ou o grupo) propõe - por intermédio de seu conhecimento da linguagem - novas cenas, preconizando o processo crítico. Segundo Abreu, é preciso que os sujeitos da cena e do processo de criação critiquem e que consigam propor novos direcionamentos. De outro modo, a crítica não pode se esvaziar nela mesma, é preciso ser propositivo. Para fugir do senso comum da crítica esvaziada, e forçando um pouco, é preciso conhecimento técnico da linguagem e de seus expedientes (tal etapa concerne à determinação pressuposta pela *poiêin* grega). Nesse último particular, além do exercício de ser capaz de reinventar permanentemente, é preciso que cada cena gestada e criada tenha um núcleo (que intensifique o humano), que pode ser desenvolvido em qualquer lugar, mas que não perca sua função estruturante.

Por conta dessas aproximações entre dois contextos, é preciso não perder de vista que múltiplos são os intentos da arte: divertir, conscientizar, provocar, arrebatar, entreter, ganhar dinheiro, buscar parcerias, comover... Desse modo, a dramaturgia de cena, seja ela criada individual ou coletivamente, precisa, ao partir de tais pressupostos, indagar-se: se seu fazer alimenta o mercado e é de entretenimento ou traz, de alguma forma, uma inquietação humana a ser partilhada, re-dimensionada? O que se tem tecido enquanto texto e enquanto obra abastece a história oficial ou contrapõem-se de algum modo a ela? Esta última questão remete às teses apresentadas por Walter Benjamin ao discutir o pressuposto pela qualidade e suposta autonomia da arte e do artista, em *O autor como produtor* (1985). Lembra o filósofo alemão que, em uma sociedade dividida em classes, o trabalho com arte abastece, principalmente, o campo das ideologias. Desse modo, a apenas verificada no discurso defesa de autonomia pelo autor burguês leva-o, segundo o filósofo, a estar a serviço – e, normalmente, de modo subserviente - de sua classe como produtor de “obras de passatempo” (e que Bertolt Brecht chama de teatro culinário), ainda que o próprio autor não reconheça isso. De modo oposto, um autor progressista (na acepção defendida pelo autor) toma como decisão a discussão da luta de classes, colocando-se a serviço do proletariado. Assim, “[...] a tendência política, por mais revolucionária que pareça, exerce funções contra-re-



volucionárias enquanto o escritor experimentar a sua solidariedade com o proletariado só conforme a sua consciência, mas não como produtor, como alguém que produz” (1985, p.192).

Na dramaturgia de rua, ou normalmente aquela que tem lugar nos espaços tradicionais e que, historicamente, concerne a um processo de diáspora permanente de expulsão e eliminação dos artistas populares pelos mais diferenciados expedientes, a dramaturgia necessariamente precisaria ser outra e diferenciada, em tese, daquelas do teatro de caixa. Theodor Adorno (2003) lembra que “A forma decanta a ideologia”; portanto, não é a condição de classe social o indicador da consciência. Aliás, consciente ou inconscientemente, muitos são os sujeitos que se caracterizam em traidores de sua classe de origem. Ao se acreditar que certas obras artísticas sejam datadas (cuja conotação diz respeito a superadas) e outras clássicas por excelência; que certas obras sejam panfletárias e outras, ao contrário, transitariam com o livre arbítrio (ou coisas por aí), evidentemente, a ideologia encontra-se camuflada nas formas artísticas, tidas como neutras politicamente.

Para finalizar, o que tem sido desenvolvido dramaturgicamente na cidade de São Paulo - na maioria dos casos, processos colaborativos levados a cabo pelos chamados teatros de grupo - decorre da ampliação dos processos de consciência e de participação política, tanto na gestão de si quanto na inserção de processos sociais mais amplos e externos; de novas formas e modos organizacionais dos coletivos teatrais, tanto em seus processos de gerência e de criação internos quanto de processos de troca entre si e de outros movimentos sociais; da consciência de criação de ações coletivas que intervenham efetivamente na cidade - nesse sentido, seminários, mostras artísticas, andanças coletivas têm sido desenvolvidas. Além dos aspectos citados, a totalidade das obras apresentadas corresponde a processos coletivos, em que a dramaturgia de texto e a dramaturgia da cena apresenta narrativa episódica, cujo chão é épico e histórico. Nessa “nova dramaturgia”, e como não se assistiu jamais no Brasil (talvez algo parecido possa ser buscado no teatro de agitprop russo-soviético e alemão, dos anos de 1920/1930), as “personagens” dos espetáculos teatrais correspondem a grandes coros. Nesses coros, de modo abso-

luto ou inserido em processos que apresentam contendas e embates da lutas classistas, o protagonismo é do lumpemproletariado.

A gente excluída da história e da documentação oficial, pelo menos em parte significativa do teatro de grupo da cidade de São Paulo, e cujo espaço de apresentação tem sido, também, o dos logradouros públicos, o lumpemproletariado tem parte de seu processo de existência e luta reconhecido. Sabem muitos sujeitos conscientes que seu fazer na história concerne, também, à tarefa de (re)conquistar para as artes da representação questões como a utopia e a possibilidade de transformação das relações sociais. A luta pelo simbólico tem sido um território que muitos coletivos têm travado e colocado em seus programas de trabalho. Dentre esses grupos e coletivos, que têm buscado a intervenção nas ruas e redescortinado novas “janelas para o mundo”, podem ser destacados: os quarenta e sete anos de resistência do Teatro Popular União e Olho Vivo - TUOV; a Brava Companhia, de espetáculos exemplares, cuja excelência tem sido reconhecida até pelos pouco chegados ao panfletário; o Buraco d’Oráculo com o antológico *Ser Tão Ser: narrativas da outra margem*; o Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes, cuja *Saga do menino diamante: uma ópera periférica* e a tomada, por quinze dias, de praça pública em Arthur Alvin são marcos antológicos e referenciantes da conciliação entre engajamento e lirismo; o Núcleo Pavanelli de Teatro de Rua e Circo, que mudou radicalmente com o ousado *Aqui não, senhor patrão*; Os Inventivos, grupo que montou, com ousadia e coragem, *Canteiro e Bandido é quem anda em bando*; a Companhia do Miolo, cuja poesia de *Taiô* embeleza os cinzas da cidade; o Pombas Urbanas, que tem desenvolvido trabalho exemplar na comunidade em que se inseriu e em tantas outras de que faz parte; a Companhia Estável, cuja inserção no Arsenal da Esperança legou *O Homem cavalo & sociedade anônima*; a Antropofágica, que por meio de suas Máquinas de Intervenção Urbanas, tem caminhado e cantado, em permanente processo de intervenção; a Companhia São Jorge de Variedades, cujo *Barafunda* entontece e propõe um porre de felicidade; o Parlendas, que com seu *Marruá* mostra os territórios de tantos brasis desconhecidos; a Trupe Olho da Rua (de Santos), impecável em seus objetivos de intervir, divertir e levar a pensar.



## Bibliografia

ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*; tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor; Sobre o conceito de história; tradução Sergio Paulo Rouanet, in: *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985. P. 187-201. Coleção Grandes Cientistas Sociais, 50.

FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.

VENEZIANO, Neyde. *A cena de Dario Fo: o exercício da imaginação*. São Paulo: Códex, 2002.







## Instituto Pombas Urbanas Centro Cultural Arte em Construção Cidade Tiradentes - São Paulo/ SP

O Pombas sai da periferia e vai morar no centro para se profissionalizar e se adequar a tudo que é preciso para fazer teatro no centro. Chega um momento em que isso não faz mais sentido. Então procura um espaço na periferia e encontra uma ruína na Cidade Tiradentes; e começa a pensar na sua transformação e a construir essa piração. Agora a gente tá derrubando o que era de gesso pra fazer de tijolo, fazer colunas pra sustentar esse crescimento. As nossas colunas se chamam Oigalê, Buraco d'Oráculo, Chicão Santos, Junio Santos, Movimento Escambo, enfim, todos os parceiros são as nossas colunas. A Rede Brasileira de Teatro de Rua é isso. Viva a Rede!

Adriano Mauriz

Esse espaço se chama Arte em Construção e ele está literalmente em construção pra fazer um mezanino e a sala de cima, mas ainda não temos o dinheiro. Se você olhar ali, vai ver os nossos cachês em sacos de cimento pra poder construir esse espaço.

Esse galpão é um antigo supermercado que ficou abandonado por 10 anos e que agora cumpre a função social de ser um teatro, um centro cultural. Tem um teatro, uma área pra treinamento de circo, cozinha, biblioteca e 6 coletivos formados aqui, compostos por jovens do bairro que ocupam esse espaço sete dias da semana, trinta dias do mês. Loucura!

Marcelo Palmares

O Instituto Pombas Urbanas recebeu a abertura do II Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua no dia 13/03/2013 com uma palestra de Amir Haddad sobre Arte Pública e um show de Rodolfo Minari do Grupo de Teatro Experimental de Teatro de Rua e Floresta Vivarte.



# Arte Pública

Amir Haddad

**Marcos Pavanelli**

**Núcleo Pavanelli de Teatro de Rua e Circo-São Paulo/ SP**

Para nós, do Movimento de Teatro de Rua da Cidade de São Paulo, é um prazer estarmos aqui com todos os nossos amigos, companheiros, militantes, artistas, porque nós somos muita coisa e não somos porra nenhuma.

Quando a gente planejou esse seminário, pensamos em uma coisa menor, mas depois avaliamos que teríamos que convidar o máximo de parceiros que nós pudéssemos. É muito trabalhoso, mais é muito gratificante olhar para essa roda e perceber os amigos de longa data, os amigos de datas recentes de todo o Brasil. E agora que já tá tudo organizado, nós, do Núcleo Pavanelli, estamos até conseguindo dormir! (risos)

E, como combinamos um protocolo, vou passar pro Marcelo, que é um dos cofundadores do Instituto Pombas Urbanas, e aproveitar pra agradecer de vocês estarem recebendo o Seminário.

**Marcelo Palmares**

**Pombas Urbanas-São Paulo / SP**

Primeiro quero dizer que é uma alegria ter todo mundo aqui. Há seis meses atrás, nós, do Pombas Urbanas, falamos que só estava faltando trazer o Amir! E isso tá acontecendo agora no segundo seminário de dramaturgia. O Amir é a peste, porque, além de ele vir, vieram todos os pestinhas, veio o Brasil todo junto. E é isso que fortalece essa rede, que dá ânimo pra gente continuar seguindo. Pra gente é uma alegria muito grande ter todos aqui reunidos; e que este seminário seja muito rico pra nós aqui da Cidade Tiradentes. E vamos tocar a nossa bolinha, agora que a gente sabe que o papa é Argentino. (risos)

Bem-vindos e bem-vindas, que a casa é de todos nós! Por

isso a gente fala: esse é o nosso sonho. Porque a gente sonhou estar aqui. Então, esse sonho foi compartilhado com todos e passa a ser de todos nós agora, bem-vindos. Calixto, vem cá, lembra do que a gente ensaiou? Pois é, gente, ensaio não serve pra porra nenhuma...

### Calixto de Inhamuns

Esse é o nosso segundo seminário de dramaturgia para o teatro de rua e nós vamos estar juntos quatro dias. Amanhã e depois de amanhã vão ser dois dias que nós vamos centrar no fazer teatral. A nossa intenção é que esse encontro sirva para os grupos trocarem experiência. Como é que nós resolvemos os nossos pepinos, quais são os nossos grandes achados, quais são os nossos grandes fracassos? Nós vamos falar através do nosso trabalho. Hoje é um dia especial, que nós estamos recebendo Amir Haddad, e o que ele vai falar sempre é importante.

Aqui, do nosso lado, nós temos uma lenda do teatro nacional.



Outro dia eu encontrei um rapaz, nós começamos a falar de teatro e ele disse que fez teatro com o Amir em 67. Ele começou a chorar! Falou que o Amir foi uma das pessoas mais generosas que ele conheceu na vida. Falou isso com lágrimas nos olhos; então, deve ter alguma importância isso.

### **Amir Haddad**

#### **Ator – Doador Universal**

Generosidade não é um atributo de uma pessoa, é um atributo de um ofício, de um cidadão, de uma atividade como a nossa, que é o teatro. Generosidade é o que está por detrás de tudo isso que nós fazemos, então não quero me considerar uma pessoa generosa, excepcionalmente generosa, como se a generosidade fosse a qualidade de um indivíduo, onde um pode ter e o outro não pode. Tudo que eu sei de generosidade eu aprendi com o teatro, o teatro é a arte da



Cortejo pelas ruas do Jardim Julieta – 16/03/2013. Foto de William Rodrigues.

doação, arte da entrega, arte do dar. A generosidade está na base do nosso ofício, o ator é um generoso, ele é um doador, o ator é um doador universal. A generosidade é uma coisa natural, intrínseca. O que é interessante a esse respeito, e as pesquisas científicas revelam isso, é que os primeiros seres humanos só tinham o sangue tipo O. Na nossa mais antiga ancestralidade nós somos todos doadores universais. Na antiguidade, na ancestralidade, cada um de nós poderia doar sangue pro outro porque os sangues eram compatíveis, as diferenças não eram tão grandes, as atividades não eram tão diversificadas: a moradia, o modo de vida. De maneira que o tipo sanguíneo de um era o tipo sanguíneo do outro, e esse tipo era o tipo O, que é o doador universal. A gente pode colocar a expressão nesse lugar; as danças, os ritos, as celebrações, as liturgias, tudo isso vem também desse período do nosso ancestral. Então, enquanto dançamos, inventamos nossos ritos, fizemos as nossas celebrações enquanto buscávamos uma possível divindade que nos libertasse da nossa condição de animal; durante esse período todo que nós existimos foi um período da doação universal. Então, essa questão da doação universal é muito importante para nós que fazemos teatro de rua e que fazemos arte pública. Na nossa natureza, também nós não selecionamos o nosso público, para quem nós podemos doar, para quem devemos doar, para quem não devemos doar, se o nosso sangue vai fazer bem pra um, vai fazer bem pra outro; isso não passa pela nossa cabeça. Quando nós nos dispomos e resolvemos exercer nossa atividade em praça pública, nós estamos fazendo um gesto ancestral, muitas vezes milenar, de doação universal.

Ancestralidade é o exercício da doação universal, é a nossa possibilidade de doação universal. E não há, na minha opinião, contemporaneidade sem ancestralidade.

O que nos garante a continuação de uma possível contemporaneidade é a construção de um possível futuro. Então, nós devemos dizer sempre que o teatro é filho da história, não é filho da ideologia, assim como o ser humano é filho da história, não da ideologia.

Podemos até mesmo dizer que a arte é obra pública feita por



particular. Então é forte esse sentimento de doação. Ninguém que tenha o espírito criador, o ímpeto criador aflorado, libertado dentro de si, pensa: “eu quero fazer uma coisa pra mim”. Nenhum de nós pensa que vai fazer uma coisa só pra si mesmo. O impulso da criação é universal e é doador genérico. Então, não há como você se dedicar a uma atividade artística sem entrar em contato com essa generosidade ancestral do ser humano.

Isso são reflexões em cima desse conceito, que a gente vem recebendo, de arte pública; e uma ideia de que nós estamos falando, de que ato público é novidade nesse mundo em que nós vivemos, mas também é uma coisa muito antiga. Porque a doação universal, a arte, ela nasce pública, ela é de natureza pública. Não existe arte privada, existem sistemas que privatizam formas de produção afetiva do ser humano, formas de produção criativa do ser humano e colocam essas produções no mercado. Mas nós sabemos que é possível vender tudo no mercado: é possível vender a mãe, vender o pai, vender a alma... então por que que nós não iríamos vender a nossa capacidade criadora? Então, se vende também a nossa capacidade criadora no mundo como o nosso, chamado de auto-sustentável e totalmente voltado por uma ideia de mercado. A ideia de que nada pode ser oferecido de graça a ninguém não tem sentido como pensamento forte de uma sociedade saturada pelo pensamento da burguesia mercantilista protestante, que visa e reconhece o acúmulo de bens materiais como uma benção divina. Não tem sentido você deixar de vender coisas e querer oferecer, isso seria até pecado, seria até uma coisa contra o pensamento da burguesia protestante. Então, não podemos dar o que podemos vender. É o que a gente traz de novidade, eu acho que é a inversão desse pensamento, e talvez isso explique melhor tudo isso que nós estamos aqui agora conversando. Não podemos vender o que temos de melhor pra dar! Esse é um outro lado da questão, não podemos dar o que pudermos vender, mas também não podemos vender o que temos de melhor pra dar. Essa não é uma ideia nova da humanidade, essa é uma ideia que existe há muito tempo; e essa discussão é permanente no ser humano e nós não vemos com tanta frequência. Mas é tão forte essa ideia, que existe uma palavra grega antiga para definir isso, que é *anargirismo*. *Anárgiros*, uma palavra bonita, não é?

*Anárgiro* significa sem dinheiro. Anárgiros são aquelas pessoas que não trabalham por dinheiro. Mas essas pessoas não são de maneira nenhuma exemplar e não devem ser apontadas, não devem ser valorizadas, não devem ser nada porque, se você falar assim, “*não trabalho por dinheiro*”, todo mundo vai pensar: é louco! O anárgiro pode ser sinônimo de loucura, de falta de qualquer pensamento honesto, sério a respeito do ser humano. No entanto, o anargirismo é uma coisa que existe tanto que tem uma palavra desde a Grécia antiga para definir essa possibilidade. Podemos falar mais um pouco sobre isso, do anargirismo. Um grande exemplo que nós temos na nossa Civilização Cristã Ocidental, claro, vindo da antiguidade, como todos os santos vieram, mas os maiores anárgiros da história que nós conhecemos são dois santos: Cosme e Damião. Eles eram anárgiros e foram extremamente perseguidos porque eram médicos e se recusavam a cobrar pelos seus serviços. Foram perseguidos por Roma, pela Igreja, porque eles atrapalhavam os sacerdotes e o comércio que se fazia com a saúde pública. O anargirismo tem que ser controlado porque podemos começar a trabalhar o impulso generoso, parar de querer as coisas, podemos acabar com a propriedade privada! Podemos acabar com tudo que mantém essa sociedade organizada dessa maneira!

O que interessa saber da obra pública feita por particular ?

Interessa saber isso, saber que cada um de nós, cidadãos particulares, é capaz de produzir coisas que não são feitas exclusivamente para nós. Essa é uma questão essencial para nós que fazemos teatro. O teatro não nasceu em uma casa de espetáculo, não é a casa de espetáculo que inventou o teatro, não é a dramaturgia que inventou o teatro; o que inventou o teatro foi a possibilidade de doação do ser humano diante de outro. O teatro nasce nos rituais, nas festas; então, antes de existir casa de espetáculo, antes de existir auditório, antes de existir coliseu, antes de existir dramas, antes de existir dramaturgia e espetáculos, existia essa possibilidade humana, de você se oferecer em espaço público, de uma maneira que interesse a todos, um chamado muito forte de doação.

A gente vê que, no entendimento dessa ideia, nós já estamos tendo aí um conceito de cidadania de primeira classe, não é? O que é





uma cidadania de primeira classe? O que é você ter responsabilidades coletivas? E o que é que é você ter responsabilidades individuais? O que é você ser responsável pela sobrevivência, pelo seu sucesso pessoal? Mas o que é também você ser responsável pelo bem-estar da comunidade onde vive?

Pensar que se está fazendo alguma coisa pelo bem da comunidade é uma coisa rara, é uma coisa difícil, é uma coisa inexistente e não é isso que é ensinado pra gente, não é isso que é colocado nas nossas mãos.

Quero puxar cada vez mais pra que a gente fortaleça essa ideia de que o que nós fazemos não tem preço, e é de extrema utilidade no mundo onde nós vivemos e tenho certeza que nenhum de nós duvida da função, da importância que isso pode ter na sociedade em que nós vivemos. Mas, apesar disso, nós não estamos em uma convenção, centro de convenção do Ibirapuera, nós estamos aqui em Cidade Tiradentes, nesse lugar, aqui nessa construção do Pombas Urbanas, no evento organizado pelo Núcleo Pavanelli. Eu quero dizer que esses valores todos não são valores para uma sociedade onde nós vivemos naturalmente, nós fomos colocados na periferia do poder e estamos aqui hoje. Pra chegar aqui nós atravessamos a cidade de São Paulo inteirinha só pelas estradas periféricas, não passamos por nenhum lugar do centro.

### **O futuro só acontece no presente**

Estou vindo aqui para esse lugar, onde os que estão se reúnem e sonham com a possibilidade de vida nova. Nós trabalhamos na periferia do poder, mesmo que a gente esteja no centro, nós somos da periferia do poder e acho que isso não deve de maneira nenhuma nos assustar. Somos doadores universais e, pra sermos doadores universais, mantemos nossos trajetos periféricos para ir caminhando pela rede periférica dos vasos sanguíneos até chegarmos ao coração do sistema e ter a nossa possibilidade de sangue O. Eu não consigo evitar de olhar pra vocês e pensar que o futuro está aqui. Os gregos dizem: “o futuro só acontece no presente”. Então, não existe futuro! Se

vocês olharem pro mundo como ele está, qual é o futuro? Uma nova torre, um novo celular, uma guerra atômica tá acontecendo na Coreia do Norte com a Coreia do Sul, uma nova invasão do Afeganistão, uma nova ocupação, ou agora na Líbia pessoas estão morrendo porque estão tomando bebida envenenada. Então, 60 já morreram; e têm 70, todos doentes por serem islâmicos. Qual é o futuro? Quem de nós pode olhar pra cima e ver uma abertura pro futuro? A não ser o Apocalipse! O Brasil tem o governo progressista e a comissão de direitos humanos foi colocada nas mãos de um deputado preconceituoso e racista, ostensivamente preconceituoso, ostensivamente racista, cínico e debochado. Qual é o futuro? O futuro vem de cima pra baixo? Não podemos imaginar que o futuro virá de cima pra baixo, que não vem. O futuro não será ditado, é uma construção de cada dia e, quando eu olho pra vocês, eu vejo o futuro. Nós estamos aqui, agora, construindo o futuro. Falo isso não é pra gente ficar vaidoso e nem pra gente achar que é fácil, pelo contrário, é muito mais difícil você construir um futuro de baixo pra cima, de dentro pra fora, e encarar todas as suas possibilidades de dedicação, de você aceitar o que venha de instâncias superiores, dizendo qual é o seu próximo comportamento, qual a próxima roupa que você vai usar, qual é o próximo celular que você vai carregar, qual é o tipo de plástico que vai ser usado nas roupas modernas, qual a nova loja que vai abrir em alguma rua de Pinheiros, do centro de São Paulo. Você não pode achar que isso é o futuro, o moderno nasce velho!

O moderno é instantaneamente velho. O futuro tem que ser aquilo que é contemporâneo, aquilo que é ligado à nossa ancestralidade e à nossa possibilidade de continuação e de transformação, porque nós somos assim.

Não há de ser o moderno o que há de nos trazer a solução, mas a nossa ancestralidade, portanto a nossa contemporaneidade. Carlos Drummond de Andrade fez um verso, há muito tempo atrás, falando isso: “cansei de ser moderno, agora eu quero ser eterno”. Se nós olharmos para a nossa prática, do teatro que nasce de dentro de nós, cada um de um jeito está buscando essa eternidade.





Cortejo pelas ruas do Jardim Julieta – 16/03/2013. Foto de Cristiane Accica.



## Nós somos a Peste

Hoje eu só consigo sentir que o futuro existe quando vejo vocês aqui. Quando vejo que vocês estão trabalhando, na Serra do Caparaó, no Mato Grosso do Sul, na Amazônia, em Goiás, no Rio de Janeiro, em São Paulo etc. Somos muitos, aqui já somos muitos e somos muito mais pelo Brasil inteiro, e nos multiplicamos como uma peste. Uma peste, porque a multiplicação de pessoas como nós significa uma contaminação total de tudo isso que é transgênico, que parece que é eterno e imune a qualquer ataque de bicho na semente humana. Nós significamos o caruncho da soja, nós somos o que pode estragar a semente da soja. Mas a tendência é que nós todos sejamos imunizados como a soja transgênica; se nós quisermos, nós poderemos fazer uma cultura altamente transgenizada. A cultura dominante é transgênica, é do mesmo jeito, vocês vão ver. Hoje ela é igualzinha ao que ela foi a cinquenta anos atrás. Tá imobilizado, igual a semente de soja transgênica. Eu não sei o que significa pra agricultura uma soja transgênica, mas eu sei o que pode significar pro ser humano uma cultura transgênica, que pode ser de destruição e de acabamento pra cada um de nós.

Então, a transgenia, ela se mantém com todas as medidas de higiene que você pode adotar para evitar que o caruncho chegue no lugar e estrague as coisas, e que elas sejam eternamente modernas, pra que elas não envelheçam. Mas quando eu olho pra gente aqui, eu fico vendo que nos somos a peste mesmo! Porque nós somos o caruncho que estraga a semente da soja, nós não temos nenhuma compatibilidade com o produto transgênico, nós somos a modificação e somos muito, somos muito, já tenho falado disso muito e vocês também devem ter falado disso muito: há trinta e três anos que eu faço teatro de rua. Quando nós começamos a fazer teatro de rua, dos que estão aqui, eu acho que só tinha eu, o Júnio, eu acho que o Humberto também; no entanto, agora estamos aqui, ele de cabelo branco, o Humberto de barba branca e vocês, que são jovens e são muitos, podem nos dar uma ideia de que em trinta anos o avanço foi gigantesco... e não é gigantesco como o sistema fala. Nós não crescemos porque a economia precisa disso, crescemos porque somos uma necessidade do ser humano; cresce porque é história, não é ideologia,



avança porque tá dentro do acesso da nossa possibilidade eterna de transformação, na nossa necessidade de rompermos com todas as couraças ideológicas, nos querendo fazer acreditar que nós somos aquilo que a ideologia diz e que fora daquilo não seremos nada, não poderemos ser nada. Isto não é verdade! Estar aqui com vocês é a evidência disso. Isso cresce, cresce muito e todos nós sabemos que há centenas e mais centenas de outros como nós por este país inteiro. Quando vem um menino do Espírito Santo e me fala que está fazendo um trabalho na Serra do Caparaó, vem Porto Velho e mostra a rota que eles fizeram. Quando eu saio de lá, de Mairiporã, pra chegar aqui, um bando de gente atrás de mim, parece enterro ou então bonde. Não sabia se era enterro ou bonde de bandido: as vans cheias de gente, picadores... marginais, devem se esconder aqui neste lugar, nesta cova, pra se esconder aqui nesse subterrâneo, nesse covil, onde... como os cristãos antigos se escondiam nas catacumbas para fazer a suas macumbas. Os cristãos antigos eram melhores do que eram agora, rolava uma macumba pesada dentro das catacumbas, que era tão forte, que a terra tremia quando eles se juntavam lá pra fazer os rituais deles, depois vieram pra superfície, ganharam poder e agora o Papa é Argentino. (risos)

Então, a história tem essas pegadas, pegadinhas, mas nós estamos de todos os lados, muita gente que não está aqui e que poderia estar, muita gente que está movimentando e que não está correndo atrás de ganhar dinheiro. Estão fazendo o que precisam fazer, tão fazendo esse exercício de doação universal, que é ligada à ancestralidade de cada um de nós, seres humanos; mesmo que meu sangue seja AB, na minha origem eu sou sangue O. Mesmo que meu sangue seja B, A, na minha origem eu sou doador universal, faz parte da minha natureza me doar universalmente, recuperar essa memória da ancestralidade. A ancestralidade é recuperar a possibilidade de pensar o homem contemporâneo capaz de construir o seu próprio futuro; e nós somos essa possibilidade, nós que estamos aqui temos essa possibilidade de pensar no homem futuro, porque o homem do presente não tem mais condição de construir o seu futuro. Acabou! E eu não tenho o menor pudor de falar isso: acabou! Nós estamos vivendo uma decadência e a decadência não melhora, nada melhora na decadência.

Na decadência as coisas pioram. Por isso que eu falo: eu não quero salvar nada, não estou aqui para salvar ninguém. Não tem porque segurar uma coisa que está desmoronando, mas tem sim como fazer para recomeçar de dentro das ruínas de uma decadência, começar a construir uma nova possibilidade humana que não será exatamente igual a essa que está aí e nem saberemos qual será. Mas, jamais saberemos se não começarmos agora o que estamos fazendo, a viver no futuro uma nova forma de entrega, uma nova forma de doação, uma nova forma de expressão, uma nova possibilidade de integração comunitária no mundo onde a gente vive, uma possibilidade de horizontalidade real, efetiva, que às vezes é difícil, às vezes fica mais fácil, mas que em todos os momentos ela é conseguida, é essencial, tendo você participado do mundo onde você vive.

Eu pedi chuva! (ouve-se um barulho de chuva forte) Eu tenho muitos bons contatos... antes do Papa ser Argentino (risos). Eu tinha pedido um pouco de chuva, e chover na hora em que você anuncia o apocalipse e fala da possibilidade de um mundo novo é muito bom, muito bom, significa que os deuses estão atentos e estão falando “é isso mesmo, meu amigo, é isso mesmo”.

Então, nós fazemos parte desse melhor lado da humanidade, anargiria é o não pagamento por aquilo que você faz. Mas nós vivemos em um mundo em que precisamos de dinheiro para viver também. Eu não sou louco de dizer que eu vou parar de comer e virar “faquir”, não é disso que se trata. Nós representamos o lado importante da humanidade e temos todo o direito, dever e a obrigação de reivindicar o olhar sobre aquilo que nós fazemos, nós não podemos achar que nós não existimos. Nós existimos e existimos bem!

Que beleza de chuva, hein?! Vamos escutar só um instantinho.

A chuva... nossa, que bonito!

Naquele dia, que aquelas pessoas anargiras se encontravam num barracão velho, montado na periferia na cidade de São Paulo, trabalhava uma população pobre, todos eles como ratos reunidos naquele covil. Caiu uma chuva abençoada que lavou tudo, como se tivesse trazendo para aquele cidadão a notícia de que o que eles faziam era bem visto, era querido, era bem visto pelos deuses. Então, a chuva naquele momento



veio como que para abençoar as palavras que estavam sendo ditas, para que todos se sentissem agraciados por esta água que lava, refresca e faz a vida continuar, tem até um momento ecumênico. Olha só...

### **Arco Íris**

*O arco íris bebe água lá no mar*

*Quando ele quer despejar*

*é lá por cima da Serra*

*As nuvens gelam, faz suar circulação*

*Quando ela cair no chão*

*a gente apanha e bebe dela*

de Mestre Virgínia – Alagoas, por Simone Brites Pavanelli

Então, meus amigos, não podemos dar aquilo de melhor que temos para vender, não podemos vender aquilo que temos de melhor pra dar, daí a César o que é de César, a Deus o que é de Deus; nosso ofício é o da atuação, mas nós também não podemos ignorar que o que nós fazemos tem sentido, tem utilidade e é necessário. E, neste sentido, é importante que a gente sobreviva para podermos seguir na construção desse mundo.

### **Políticas públicas para as artes públicas**

A maneira de sobreviver é nós nos afirmarmos diante do poder público e diante de todas as coisas, para conseguirmos o nosso meio de sobrevivência. Nenhum de nós quer ficar rico com o teatro, muito menos o teatro que nós fazemos, mas nenhum de nós quer morrer de fome porque faz isso! Então, ao lado desse conceito da doação universal, do que significa fazer o teatro de rua, fazer com que a arte se torne definitivamente pública, como nós fazemos, nós temos que pensar a nossa maneira de resistência, de sobrevivência. Esses encontros, essas reflexões, essa consciência política mais aguçada... e nós vamos ter a respeito da transformação da nossa atividade a ideia de que nós

não somos nem cabeça de rato nem rabo de leão. A ideia de que nós não somos o resto da alta cultura, a ideia de que nós não somos o pior do que existe... Vejo como nacionalmente também a gente vai fazendo os nossos avanços e as nossas conquistas: aqui, na luta dentro de São Paulo, pra conseguir uma lei, pra liberar os espaços; em outras cidades, outros momentos da luta. No Rio de Janeiro, desde que nós lançamos essa bandeira e começamos a brigar com o poder público e a exigir as políticas públicas para as artes públicas - já que o que nós fazemos é público, as políticas públicas não podem ignorar o que a sociedade produz. Não é a política pública que produz a sociedade, é a sociedade que produz a política pública. Então, a política pública não pode ignorar o que nós fazemos. No Rio de Janeiro nós avançamos muito, lançamos uma lei e essa lei foi aprovada, está em pleno exercício, cada vez mais ela é do conhecimento de todos. Agora, no início de abril, a Câmara Municipal vai fazer uma grande audiência pública pra comunicar a todos os subprefeitos da cidade do Rio de Janeiro que essa lei existe e tem que ser cumprida. Há quatro anos atrás, nós fomos pra rua no Rio de Janeiro, todos os artistas públicos da cidade, e fizemos um movimento lá. A secretária de cultura, em nome desse movimento, nos ofereceu um decreto que nos aprisionava mais do que nos libertava. Nós derrubamos esse decreto, brigamos com a secretária durante muito tempo, o decreto ficou imobilizado. Quatro anos depois esse decreto desapareceu, hoje nós temos uma lei. Temos uma lei e vamos ter uma audiência pública para consolidar essa lei e temos um projeto em negociação, em vias de ser colocado na rua, com o poder público, para começar a fazer experiências de atividades públicas para levantar subsídios para a construção de uma política pública para as artes públicas.

Temos que ver que nenhum de nós precisou vender a alma ao diabo pra fazer o que está fazendo. Temos obtido cada vez mais reconhecimento pra aquilo que nós fazemos. Cada vez mais se estabelece algum tipo de fomento pra essas atividades. O que nós não podemos é aceitar essas coisas como se fossem esmolas, não são esmolas. É mais do que necessário fazer isso e nós temos que manter nossa atividade firme. Esse encontro aqui discute dramaturgia de rua, discute espetáculo de rua, discute principalmente o nosso fortalecimento e o





crescimento desse movimento que era um, algum anos atrás, e que é totalmente diferente hoje; e a cada encontro melhora o nível da nossa reflexão, a cada encontro melhora a nossa consciência política, a cada encontro nós sabemos mais o que significa você ser uma infestação do sistema - que se faz de baixo pra cima e de dentro pra fora - e as possibilidades, que isso traz, de transformação, e a nossa modesta contribuição pra construção de um mundo melhor.

## **Perguntas**

### **Grupo de Teatro de Rua Coletivo Transitório - São Paulo**

Nós estamos em um impasse com essa questão do financiamento, não sei o que vocês acham desses financiamentos que são feitos pela internet, como o site Catarse, que é uma plataforma que arrecada dinheiro de doações e que várias pessoas independentes podem doar para iniciativas artísticas. Eu queria saber o que você acha desse tipo de doação, desse tipo de financiamento.

## **Amir Haddad**

Eu acho que tudo o que a gente fizer que nos permita continuar no nosso ofício, e que nos deixe com a consciência livre de não vendermos a alma pra poder sobreviver, eu acho que vale a pena. Eu acho que o que a gente conseguir tem que fazer, eu acho que o poder público tem obrigação de olhar pra gente, porque nós fazemos coisas que é para o bem público. Se o poder público tem esse interesse, deveria estar estimulando muito mais do que faz essa coisa. Então por isso que é necessário ter políticas públicas para as artes públicas. Porque o poder público estimula demais a iniciativa privada, porque acha assim: o indivíduo bem sucedido, ele colabora para a sociedade, então o investimento nas áreas privadas são muito grandes, a própria arte privada, o investimento é grande. Nós podemos trabalhar em cima das contradições pra arranjar nosso modo de sobrevivência, e já avançamos muito com a questão da arte: em São Paulo com a questão do fomento, e agora esse movimento nacional de arte pública e políticas públicas para as artes públicas. No momento em que a gente conseguir emplacar essa

ideia e isso fazer parte do programa de governo, de qualquer governo, a gente terá conquistado uma coisa muito importante. Nós teremos conquistado um lado da humanidade que está obscurecido: a contribuição que o cidadão pode dar pra produção da sua sociedade; tirá-lo da passividade e da pseudoliberalidade em que dizem que nós vivemos, mas que na verdade não é assim. Então, políticas públicas para as artes públicas são essenciais. Arte pública é aquela que não se vende e que não se compra, é aquela que pode se dar em qualquer espaço, em qualquer lugar, e nasce da relação direta do artista ou de sua obra com a população, sem distinção de nenhuma espécie.

Isso é arte pública, é a tentativa de equilibrar as relações entre o privado e o público, particular e o público... se é possível esse equilíbrio, porque vivemos hoje em um mundo totalmente desequilibrado: o investimento é para o mercado, o funil da privatização e o funil do mercado. Vale dinheiro o que rende dinheiro; qualquer coisa que possa render socialmente mas não seja transformado em dinheiro não vale dinheiro, então... arte pública.

#### Cãa - indígena da etnia *Hunikui* e parceiro do Grupo Vivarte

Agradeço primeiramente por estar nesse seminário e quero me apresentar aqui. Eu sou Caã, do estado do Acre, bem dizer na fronteira do Brasil com o Peru e também sou professor na comunidade onde eu moro. Pra mim está sendo um prazer imenso ter essa oportunidade de chegar até aqui, perante a vários irmãos de vários estados do nosso imenso país, e mostrar o nosso objetivo quando se fala da nossa vida, da nossa paz, da nossa união, da nossa realização interna. Também, como um representante do meu povo, pela base que ficou lá esperando levar a mensagem daqui, como eu vim trazer de lá, compartilhar aqui com esse grupo e lá. A gente também gostaria de fazer uma pergunta ao Amir. Qual é a dica que você tem para esta organização do povo *Hunikuin*, como outros povos indígenas também, no que seja nesse lado dessa prática cultural, a qual se trata da arte, o trabalho no teatro de representar os personagens da nossa historia? A gente não trabalha isso diretamente para o público, mas na nossa comunidade, no nosso povo, a gente tem isso. Trabalha dia a dia na



prática, têm nossas brincadeiras, nossas rodas, nossas festas tradicionais, nossos rituais, nossos cânticos, nossas pinturas, nós temos vários componentes que a gente trabalha, que faz parte desse trabalho teatro. Ele só não é divulgado. Trabalhando na rua, trabalhamos diretamente na comunidade, realizando vários eventos que também envolvem toda a comunidade e povos interessados em conhecer, por isso eu faço a pergunta.

### **Amir Haddad**

Você, ao perguntar, já respondeu bem! É bom que ele traga os rituais, a cerimônia, a vida comunitária, os valores da tribo que ele traz pra cá, porque são coisas que nós precisamos recuperar. São formas de expressão coletiva que são muito importantes, e que talvez sejam mais fáceis de manter em uma pequena comunidade, em uma tribo, e mesmo assim sobre ameaça constante, porque, o tempo todo, existe uma cultura dita superior que vem ameaçar a ideia, sempre, de que o mais novo é o que é mais avançado. Isso não é verdade. Nós somos uma possibilidade de resgate de uma atividade comunitária mais intensa, de uma relação mais intensa com o mundo onde a gente vive.

Estamos caminhando para a transformação. Foram trezentos anos para o Império Romano se transformar, nós não temos nem cento e cinquenta anos de decadência, ainda falta um pouco, a menos que uma bomba atômica acelere isso, talvez a Coreia do Norte tenha esse papel de provocar imediatamente o apocalipse. O apocalipse é bem-vindo! Nós renasceremos das cinzas, mas não há como salvar as cinzas, não há possibilidade de querer salvar esse mundo, porque não há o que salvar. Se existe esperança, ela está aqui, e nós estamos dando o que temos de melhor para que o cidadão possa ser mais feliz a partir da nossa atividade.

### **Marcos Pavanelli**

#### **Núcleo Pavanelli de Teatro de Rua e Circo**

E o que isso tudo que você falou tem a ver com o Seminário de Dramaturgia do Teatro de Rua? (risos)

## Amir Haddad

Porra! (mais risos) Eu acho que tem tudo a *ver*. A dramaturgia para esse novo espetáculo vai partir do zero. Eu já chorei muito em cima do Shakespeare, pedi desculpas para ele, falei “mas eu vou ter que te deixar de lado um pouco até eu saber o que eu posso levar do mundo velho, que não contamine o mundo novo”. Eu abandonei totalmente uma ideia de dramaturgia conforme nós do ocidente conhecemos. E olha que eu adoro dramaturgia!

Estou fazendo o Édipo Rei. Eu nunca vi uma peça tão boa como essa. 2.500 anos a porra da peça tem, e ela é muito boa! Ela é indescritivelmente boa. É arte pública, é dramaturgia. A Tragédia Grega é um evento público, não é o dia de ir em uma estreia, em que eles punham as melhores roupas e iam lá assistir. Não! É um lugar onde a comunidade ia tratar dos seus problemas, sejam eles quais forem. Era o teatro que tratava disso. O espetáculo grego se dava no anfiteatro que estava construído na área de saúde pública da cidade, não estava na Broadway de Atenas. Atenas nem tinha Broadway, tudo era Broadway, tudo era artístico. Ele era feito ali para aquela comunidade cuidar de si mesma. A dramaturgia grega é uma dramaturgia pública. Ela atingia a todos e discutia o problema daquela comunidade, então todos iam ao teatro. A cidade tinha de trinta a quarenta mil habitantes e no teatro cabiam quinze mil pessoas. Então era um momento aberto. Quando você começa a estudar essa dramaturgia, você vai vendo que ela é uma dramaturgia de espaços abertos. Tanto que os gregos usaram como trajes aqueles coturnos altíssimos para ficarem maior sessenta centímetros de altura. E usavam máscara que fazia a voz ampliar no teatro, porque não tinham microfone, sem falar que o teatro grego é dono de uma acústica perfeita; as pessoas que vão lá visitar o teatro ficam impressionadas, ficam lá em cima da arquibancada e o outro vai lá, e o turista faz “ai” e todo mundo escuta, entende?

Agora, desenvolver uma ideia de que arte é bem público feito por particular, a ideia de que a arte é necessária para a sobrevivência daquela comunidade... portanto, acabaram desenvolvendo uma dramaturgia, uma arquitetura e uma cerimônia pública capaz de juntar todas essas ideias numa coisa só. É o exemplo clássico do que é arte



pública. Arte que não se vende, não se compra e é feita para todos, e se dá no contato imediato do artista com a obra, com a população, sem distinção de nenhuma espécie, coisa difícil de nós vermos hoje a respeito de qualquer dramaturgia que nós tenhamos hoje ou de qualquer espetáculo que nós tenhamos hoje.

Então, ainda assim eu não posso pegar uma tragédia grega e dizer que a tragédia grega é o nosso modelo de dramaturgia, porque é arte pública, entende? Tem que tomar cuidado. Não posso dizer também que os autos medievais sejam um exemplo de dramaturgia, embora sejam obra pública também.

O auto era uma forma da comunidade discutir algum tipo de problema que estava afligindo eles naquele momento. Então iam pra rua com aquela coisa... era um momento de reflexão. Mas ainda assim, embora você possa usar recurso pro auto medieval, você não pode dizer que a dramaturgia do teatro de rua é arte pública. Você vai avançando, você chega nos *corrales* do teatro espanhol, também produz uma grande dramaturgia e produz um Lope de Vega, que produz o teatro de ouro espanhol. Também não é uma arte que é feita nos espaços fechados, é uma arte que é feita nos pátios das hospedarias. Então, se monta um palquinho no pátio, fica o povo diante daqueles artistas; e as hospedarias, que têm os quartos com as janelas que dão pro pátio; e ficavam ali os burgueses que podiam pagar melhor, eventualmente um aristocrata, assistia toda a população, toda a sociedade, toda essa classificação social estava ali representada. Mas você não pode pegar nos tempos de hoje a dramaturgia espanhola e botar na rua e achar que vai dar certo. Não dá nada. A não ser que você faça uma hospedaria, com pátio de hospedaria, faça igual eles faziam. Mas agora o mais complicado de tudo é Shakespeare. Shakespeare, você me desculpe, mas o teatro de 3.500 lugares recebia na sua plateia toda a sociedade inglesa, todos os níveis sociais estavam representados; era uma praça cercada, então tá muito perto da coisa pública, da comédia Dell arte, dos atores de praça, dos atores de rua, dos nossos ancestrais. Eles tinham a sua dramaturgia, eles tinham um roteiro e improvisavam em cima daquele roteiro.

Essas improvisações duraram duzentos e cinquenta, trezentos

anos, foi um gênero poderoso de arte pública. Depois, a repetição das improvisação foi fazendo que a dramaturgia mesmo fosse emperando e essa forma de teatro entrasse em decadência total quando o teatro se fechava, quando a praça foi fechada e virou o teatro elisabetano. Você tinha ali o mundo representado, uma representação do mundo e o teatro chamava “teatro globo” - e também parece que era de propósito, que era ideia do mundo. Então, quando Shakespeare fazia um espetáculo ali, o que ia acontecer ali era o espetáculo do mundo, você poderia chamar aquilo de uma certa maneira de arte pública porque a estratificação social estava representada ali e todas as companhias de teatro tinham um benemérito que a mantinha, porque o teatro não poderia viver só do resultado da bilheteria. Mesmo porque o grande competidor, o grande rival dos espetáculos shakespereanos eram os teatros que apresentavam as lutas de ursos, um urso lutando com o outro é melhor do que qualquer peça. Por isso que o teatro tem que ser sempre vigoroso, físico, muito forte, para segurar, para competir com o urso.

Ainda que com a grandeza da produção shakespeareana, você pegar uma peça do Shakespeare e botar ela na rua, ela não vai ter o mesmo efeito, ela cresceu junto com aquela arquitetura. Ela nasceu para aquele momento, daquele jeito, o auto medieval nasceu naquele momento da história da humanidade, o teatro grego nasceu para aquele momento. Estudando arquitetura, estudando a dramaturgia, você entende os tempos produzidos do teatro e, se você for tentar entender os tempos de hoje pela dramaturgia, você não consegue, ou você tentar uma dramaturgia que consiga consubstanciar o que nós vivemos hoje, você também não consegue.

Tá tudo reaberto, tá tudo em questão, então como é que você vai resolver esta questão da dramaturgia? Eu acho que nós estamos falando aqui o tempo todo disso. Qual é a dramaturgia que nós queremos para esse mundo construir? O que nós vamos levar do mundo antigo pro mundo novo? Será que temos que levar alguma coisa?



**Licko Turle**

**Grupo Tá na Rua - Rio de Janeiro - SP**

Eu queria fazer uma colocação muito rápida. O Chicão comentou que estava fazendo um espetáculo na sede pública dele quando apanhou da polícia nova da prefeitura, e você também comentou, logo na abertura, do projeto arte pública em construção, que no Rio de Janeiro será realizado em quatro coletivos nas suas sedes públicas. Teve também na rede uma pergunta, há mais ou menos quinze dias, que alguém queria saber o que era sede pública; e com a perguntinha do Pavanelli, que você respondeu de uma maneira muito curta, eu penso que é uma grande possibilidade essa questão da dramaturgia, eu achava interessante se você pudesse falar um pouco de como é que você e o Tá na Rua, a partir dessa ideia de estar trabalhando na Carioca, sede pública, como isso modificou ou continua modificando a forma da dramaturgia.

**Natalia Siuf**

**Grupo Teatral Parlandas- São Paulo- SP**

Acho que é para completar a pergunta. Dentro disso, da pergunta do Pavanelli e do que o Licko falou de sede pública, acho que tem muito essa questão, pelo menos a gente falou muito, de tentar entender esse conceito de arte pública. E eu me pergunto muito para além da relação de espaço. Porque eu acho que tem a questão que, se é público o espaço, claro que o acesso e a relação já se modificam. Mas está além disso, de um espaço, a gente faz arte pública aqui dentro, a gente faz arte pública ali. Então, se não é este espaço, é a relação? É a linguagem? Gostaria que você falasse um pouco mais sobre isso. Eu sei que o Tá na Rua tem a linguagem muito pautada no popular, no carnaval, no futebol, no samba, mas, pra além disso, eu acho que você acompanha teatro de rua pelo Brasil todo e vê várias outras vertentes e formas de fazer. Então, o que é que traz isso do público, porque que um teatro é público e o outro não?

## Amir Haddad

Bom, deixa eu ver se consigo responder tudo isso. 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 a ideia 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.

E a transformação do espaço público em espaço vivo da cidade, espaço de utilização, feita pela cidadania. Então, se eu continuasse muito tempo em uma praça só, eu já ia tá falando “essa cena eu vou fazer para aquela janela daquele edifício, isso aqui eu vou fazer para aquilo”; e você começa a escrever a sua dramaturgia, o roteiro do espetáculo para o espaço que você tem e o espaço acaba determinando isso demais.

Mas eu não acredito que deva ser só isso, a sede pública é uma maneira de meter uma cunha na rigidez do sistema, que fecha as praças pra nós que queremos ser artistas públicos, é uma conquista de espaço. Mas eu tenho medo da gente ficar prisioneiro das sedes públicas e daí a pouco um grupo não poder fazer o espetáculo porque a praça que ele trabalha é diferente da praça que ele vai trabalhar.

A primeira vez que nós saímos e eu fui fazer teatro de rua, a coisa que me impressionou demais não foi o espaço, foi a plateia. Eu fui pra rua pra fazer investigação do espaço e quando eu chego lá, naquele espaço, o que eu encontrei? Uma plateia, totalmente diferente daquela que eu encontrava nas casas fechadas quando eu fazia meu teatro. Era outra história, era outra gente, a estratificação social estava toda lá. No momento que eu me deparei com isso, percebi que teria que mexer na linguagem, mexer em tudo. Comecei a pensar em outros que tiveram esse contato, o Shakespeare teve contato com uma





plateia heterogênea, produziu uma obra maravilhosa, o Molière trabalhava também com essa plateia heterogênea, ele passou quinze anos nas ruas e praças da Europa andando com a companhia dele. Então, eles lidavam com todo e qualquer tipo de público.

Olha a beleza que é a dramaturgia desses dois autores, só para falar de dois que tiveram contato direto, sem falar dos gregos que também tinham esse contato com uma plateia heterogênea. Quando vai pra rua, pro espaço público, para sede pública, você vai encontrar um espaço diferente, mas você vai encontrar principalmente uma plateia diferente; e isso foi essencial na modificação do nosso procedimento ético com a plateia que nos assistia.

No primeiro momento que nós fomos pra rua, tinha uma questão de desabastecimento da cidade do Rio de Janeiro, uma coisa assim que a gente foi falar do feijão, e a gente falou meia hora do feijão, e um cara falou: “mas está faltando feijão na minha casa!”. Aquilo foi tão mais forte, tão mais violento do que a nossa gracinha de ator podia dizer, que a gente falou: *“opa, tem uma sabedoria nessa plateia heterogênea que eu desconheço, tem uma inteligência nessa plateia despreparada que é tão grande quanto o limite da plateia preparada, homogênea”*.

Tivemos que rever tudo isso e paramos para discutir: que teatro que nós podemos fazer com uma plateia que sabe mais sobre a vida que nós queremos falar do que nós que somos atores? Imediatamente nós éramos um grupo de atores, a maior parte branco de classe média, nível universitário. Tivemos que começar a romper com toda couraça ideológica que tava colocada sobre a gente, para começar a buscar uma possível horizontalidade na nossa relação com a plateia.

Isso significava também uma forma de produção de afeto internamente do grupo totalmente diferente. Tivemos de mudar a produção de afeto dentro do nosso coletivo de trabalho, mudar a relação de poder que se estabelece dentro do coletivo, tivemos que discutir tudo pra saber... eu estou respondendo assim porque o que você disse faz sentido, o que norteia principalmente o nosso trabalho é uma ética da nossa relação com a plateia.

Então é necessário uma ética nova para poder produzir uma estética nova, se você não tiver uma reflexão sobre a sua forma de com-

portamento, sobre a maneira de se relacionar com o outro, o seu olhar sobre aquela pessoa que está ali - pode ser o cachorro o menino cheirando cola, o mendigo, o homem que vive na rua ou o executivo que parou para te ver, a dona de casa segurando a sacola, a mocinha que tá lá, o sem vergonha que está encostado atrás da mocinha só para encostar nela - se você não tiver uma relação com este mundo todo, se você não tiver uma percepção de que mundo que é aquele que tá ali, você pode estar levando a ética e a estética de um pensamento de uma classe social diferente, homogênea, diferente daquela heterogeneidade que está ali. Então a questão da linguagem é crucial, cada um vai desenvolver a sua, não há dúvida, e eu acho que tem que ser assim mesmo e é muito bom, mas cada um tem que pensar de que maneira nós estamos nos relacionando com o público que está na nossa frente. Mesmo no meu grupo, que a gente discutia isso fortemente, frequentemente os atores criam uma quarta parede em relação ao público e perdem essa horizontalidade, e começam a exhibir os seus dotes. Então, uma estética nova, ela certamente deverá obedecer ao padrão ético novo.

Cada ética produz a sua estética. A ética da burguesia produz o teatro que a burguesia desenvolveu e faz; agora, mexida essa questão da ética e estética, mudada a sua relação com o espectador, entrando em contato horizontal direto com a tua plateia, você pode fazer o espetáculo em qualquer lugar, porque o que está em jogo é a sua relação com a pessoa que está ali na sua frente e não o espaço. Óbvio que num espaço aberto essa questão se coloca mais claramente. Por isso eu acho que quanto maior o nível de consciência política que nós tivermos a respeito da nossa prática, quanto mais nós tivermos a importância disso, quanto mais nós nos colocarmos como os vetores importantes de transformação no mundo em que nós vivemos, melhor nós saberemos desenvolver linguagem para chegar no cidadão que está a nossa frente, que é afinal de contas o único motivo de nós estarmos vindo aqui, como eu falei. Tudo que eu faço, eu faço pro outro e isso tem que ser um ato generoso, não pode ser “tudo que eu faço, eu faço para que vocês me admirem”, é uma outra história. É outra história, é o reino de Narciso enlouquecido, é o reino do indivíduo, tudo o que eu faço eu faço pro outro.



Então, se eu desenvolvo mais a minha consciência política e sei que o objetivo maior do meu trabalho é o outro que está ali, eu estou fazendo o possível para chegar nele e, de alguma maneira, isso vai melhorar. Quanto mais esse movimento tiver consciência da importância política do que nós fazemos, de que nós não somos o rabo do leão nem cabeça de rato, nós somos a possibilidade de outra história, de outro mundo, de outra maneira de viver e isso inclui o cidadão que está na nossa frente. Porque o teatro que fazemos não é para nós, é para o mundo, então a minha relação com ele é da maior importância, qualquer que seja ele que esteja na frente. Quando a gente faz um teatro na praça e vê como a plateia assume e assiste o que nós fazemos, você sente que ela pode estar vendo o teatro pela primeira vez, mas ela sabe que já viu aquilo por muitas e muitas vezes, uma infinidade de vezes ao longo da história da humanidade e do ser humano. Chegar nesse lugar é um lugar importante de redenção, de encontro com a possibilidade humana. É uma questão política e ética.

**Juliano Espinho**

**Grupo Teatral Vivarte – Rio Branco - AC**

Lá onde a gente vive, ficamos sempre pensando como desenvolver uma proposta de trabalho com teatro porque a gente vê a realidade relacionado a vivência. Lá, já existe uma outra proposta, diferente dessa que vem sugando tudo através desse consumo desenfreado. A gente sempre fica pensando sobre isso, tentando ver proposta para poder ir transformando e, no meio dessa construção, às vezes a gente vê coisas tão grandes vindo sufocar, que a gente quer meio que esmorecer. Mas quando começamos olhar no entorno, quando a gente começa a ver a riqueza que existe no local relacionado aos povos, as coisas que existem ali e quando a gente vem e encontra outras pessoas que têm uma proposta que possa acrescentar e vê afinidades, como no Espírito Santo, isso dá um ânimo, dá novas ideias, dá um fortalecimento e mostra pra gente que o grande caminho tá aí: a gente estreitar esses laços à distância, da gente se conhecer, da gente conviver, da gente fortalecer os grupos, pra gritar mais alto. Eu gostaria também de agradecer, que através dessas experiências, dessa

junção, nós temos também o projeto lá, são as trilhas que a gente trabalha com essa realidade da floresta, a gente leva as escolas dentro das trilhas, aonde lá se encontra o indígena, o velho seringueiro, para fortalecer o trabalho ambiental e a ter menos preconceito. Encontrando o Amir, ele falou de uma experiência que ele viu em Ilha do Marajó, antes da gente desenvolver o projeto lá, e isso enriqueceu muito o pensamento de como organizar essa proposta e a partir daí a gente vê a importância do que é um momento como esse. E, para encerrar, eu vou falar uma frase que é assim: Mostre aos jovens nossos velhos, pais, avós de grande saber!

**Chicão Santos**

**O Imaginário - Porto Velho - RO**

O Pavanelli pediu que ele falasse um pouquinho, pra ficar registrado, sobre o Amazônia Em Cena, esse acontecimento em Porto Velho. Desde 2006 que, lá em Porto Velho, a gente tá fazendo uma discussão no teatro que nós fazemos, do nosso público e da cidade. Então a gente veio fazendo essa discussão, a revitalização desse teatro grego que tava lá foi uma demanda nossa e, inclusive, o Amir foi três anos. A prefeitura não cumpria o que eles tinham acordado com a gente, entregar esse teatro grego, que pra gente era muito importante. Fizemos todo um processo de ocupação de sede pública, a gente usava outras praças e depois passamos a usar lá, depois que foi entregue.

O festival foi pra lá também, que é um festival grande que reúne, por noite, cinco mil pessoas; e não é um fato isolado, porque a gente vai deixando essas coisas acontecerem e não vai registrando. Acaba que, é uma fala do Amir, acho que ele não repetiu aqui hoje, mas eu já ouvi em outros momentos, que é essa coisa da privatização dos espaços públicos e essa onda que é de tornar as coisas tudo em espaço aberto. Então, há um movimento crescente que tudo vai para o espaço aberto, essa ida de tudo para o espaço aberto acaba meio que privatizando as nossas praças, né? E uma outra coisa também, não só essa praça em Porto Velho, não só esse anfiteatro grego, mas nós também fizemos uma frente junto à Prefeitura, nós recuperamos quase todas as praças



centrais de Porto Velho, quem teve lá o ano passado viu: nós temos praças lá potenciais de teatro. O ano retrasado nós fizemos uma ligação de uma praça com a outra: era um festival de dança em uma praça, de teatro na outra, fazendo a ligação de uma praça na outra.

Tem uma outra praça mais em baixo, que é apresentação durante o meio-dia também, que a gente utiliza muito. Então, quer dizer, foi revitalizada essas praças porque nós trabalhamos a ressignificação desses espaço como espaços para o teatro, para as manifestações artísticas, mas a gente tem que ter essa preocupação. Quando baixa essas coisas da regulamentação, de querer proibir essas manifestações, aí a gente tem que ter essa preocupação e deixar registrado em todos os lugares pra que essas coisas não prosperem. Então, esse abaixo-assinado é uma manifestação que nós vamos entregar no dia do teatro como um ato de sepultamento dessa ideia de querer impedir.

Uma outra coisa, Amir, que eu também acho e que você falou que é importante: essa coisa do espaço moldar a gente. A gente tem esse anfiteatro lá e ele é rígido, ele é um puta espaço e dá uma rigidez pra gente. Muitas vezes a gente quer escrever uma dramaturgia diferente mas ele tem uma rigidez. O Buraco d'Oráculo teve lá o ano passado e eles acabaram usando a escadaria, né? Agora o Vice Versa do Acre teve lá também, usou a escadaria fazendo um cortejo descendo a escadaria; mas assim, ele nos deixa muito limitado dentro da proposta que a gente tem, inclusive agora, no final do mês, nós estamos fazendo um ciclo de leitura e nós vamos utilizar o outro lado do rio, e esse ano a gente tá assim com uma frase: "nós vamos utilizar o outro do lado do rio porque a polícia não chega lá", então vai ser um momento de dramaturgia também lá, com as árvores, com a comunidade de São Sebastião, que é uma comunidade bacana. Eu acho, Amir, que você tem toda razão: a gente se apropriar dessas sedes públicas e ter esse cuidado, porque quando a gente vai lá pra Praça das Caixas D'água, que é a praça nivelada, é uma coisa; quando a gente chega na estação é outra; quando a gente vai para praças menores é outra; enfim, quando a gente vai para as praças é outra. Nós tivemos uma experiência agora, aquele ator grego que trabalha com a gente, o Meyerhold, ele desenvolveu umas memórias e nós fizemos

um trabalho de intervenção urbana. E nós fomos em todas as praças e é fantástico essa possibilidade de você dialogar com essa arquitetura desses lugares dessas praças, sem a rigidez de deixar a gente preso a uma sede pública, vamos dizer assim, aí a gente tem tido esse cuidado. O Pavanelli até pediu que eu falasse um pouco sobre isso pra que fizesse registrado, está sendo gravado, para que este acontecimento não ganhe força, não ganhe corpo no Brasil, né? A gente sabe aí dessa coisa que vem se avolumando, da ocupação dos espaços públicos abertos, porque é uma demanda emergente mesmo desse novo momento do país e tal, que tá usando, então a gente deve tomar muito cuidado. E eu saio daqui com a certeza de que a gente tem que cada vez mais ocupar esses espaços e transformar todos eles em sede pública mesmo e fazer a nossa dramaturgia, o nosso teatro e estabelecer as nossas relações com as pessoas.

**Adailton Alves**

**Buraco d'Oráculo – São Paulo/ SP**

É uma coisa que já vem me angustiando há um certo tempo, nem sei se o termo é angústia, mas enfim.. o que a gente vem tentando discutir como arte pública e, ao mesmo tempo, não só o conceito de arte pública, mas uma prática de arte pública e, ao mesmo tempo, cobrar a responsabilidade do Estado com relação a essa arte pública, que eu defendo, e muito, isso.

Ao mesmo tempo tem uma questão, nas suas falas, que eu venho pensando sobre isso, que é: é possível construir uma política para as artes públicas em um mundo que está caindo aos pedaços, num mundo em que a própria vida virou mercadoria? E, se não é possível, ainda que a gente não deixe de brigar por ela, penso que tem uma tarefa maior ainda que é uma mudança de mentalidade pra construção de um novo mundo.

Não no sentido de angariar prosélitos, no sentido angariador iluminista, nem bandeirante, já que estamos em São Paulo, mas ver nesse mundo essas possibilidades tão diversas aqui, que estão apontadas, e que é uma tarefa hercúlia nesse sentido, não nos impede de lutar, sim, por políticas públicas, mas saber que, dentro daquilo que



a gente vem discutindo, e pelo menos como eu venho entendendo a arte pública, parece que ele não cabe nesse velho mundo. Então eu não queria deixar passar essa oportunidade e perguntar, é possível a gente fazer ?

### **Amir Haddad**

Adailton, eu acho que é ótimo o que você fala. Sintetiza muito bem. Isso mesmo, eu acho que não seja possível a gente ter isso do jeito que a gente sonha, mas eu penso, primeiro, uma coisa: eu não estou fazendo isso pra mim; segundo, eu não posso esperar ter um mundo melhor pra eu fazer um mundo melhor, também não existe isso. Então não é a certeza que amanhã vai ter o governo soltando dinheiro pra gente que me faz fazer isso. É a certeza que eu tenho, a função que eu tenho, um compromisso com o mundo onde eu vivo. Eu tenho ideias a respeito do mundo e eu luto por elas; eu não posso fazer outra coisa a não ser aquilo que eu acredito. Eu acho que nós estamos aqui realmente nos preparando, nós estamos fazendo uma construção do futuro e, se alguma política pública, pra lá de pública, sair algum dia, há que sair daqui, desse mundo novo. Não há descanso, quem quer moleza senta no pudim! Não é esse o ditado?

### **Marcelo Palmares**

#### **Pombas Urbanas- São Paulo**

Estamos falando muito de memória, de ancestralidade, e esse galpão era um supermercado e hoje é um centro cultural comunitário. Então, a passagem de um espaço de venda de mercadorias para um espaço cultural acho, também, que isso tem que entrar como registro, porque só a arte é capaz de transformar um espaço, de ressignificar. Muito legal quando o Buraco d'Oráculo fala de ressignificar o espaço público, porque ressignificar o espaço público não é possível se não ressignificar as pessoas que habitam esse espaço público. Em São Paulo, nós tivemos a 7ª Mostra de Teatro de rua Lino Rojas em 2012 e o Movimento de Teatro de Rua de São Paulo fez uma homenagem à Nega Zilda, que era só uma moradora do bairro que tinha um monte

de filho e um monte de neto, mas foi a única pessoa que chegou aqui a uma hora da manhã falando assim: É, porra, vocês estão aí fazendo teatro a uma hora da manhã, então eu trouxe aqui um guaraná e essas esfihas, porque vocês devem estar com fome, né!? Então, Nega Zilda, tu continua!

### **Marcos Pavanelli**

O II Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua faz parte do projeto Centro de Pesquisa para o Teatro de Rua Rubens Brito, que foi contemplado com a Lei Municipal de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo. Essa lei foi uma conquista de muitas pessoas que não estão aqui, e nós estamos continuando uma história e tentando continuar a luta.

Acho que nós temos a oportunidade de pensar um pouco sobre isso nacionalmente, porque eu acho que o fomento não é mais da cidade de São Paulo, ela é do Brasil, e hoje nós estamos provando isso aqui.

### **Amir Haddad**

Ou nos salvamos todos ou estamos todos perdidos, não há salvação individual. Muito bem, se ninguém tiver mais nada pra dizer, eu vou dizer que eu já terminei. Isso proporciona a vocês a possibilidade de me aplaudir à vontade e eu ficar mais ou menos assim. Muito obrigado!





Show com Rodolfo Minari  
Grupo de Teatro Vivarte/AC  
dia 13/03/2013 - Instituto  
Pombas Urbanas





Palestra com César Vieira. Local: Galpão Núcleo Pavanelli – Tucuruvi – 14/03/2013.  
Foto de Cristiane Accica.

## **Galpão Núcleo Pavanelli Núcleo Pavanelli de Teatro de Rua e Circo Tucuruvi - ZN - São Paulo/ SP**

No início do grupo, em 98, usamos o salão do Clube Bragança, no Tucuruvi, um espaço emprestado. Depois tivemos dois espaços alugados, o Barracão Cultural Pavanelli, também no Tucuruvi, e uma sobreloja no bairro de Santa Cecília, mas sempre quisemos estar na zona norte, onde realizamos várias ações nas praças.

Em 2009, conhecemos esse espaço que é a sede do Grêmio Esportivo Vila Harding, um clube de futebol do Tucuruvi, com 70 anos. Atualmente, quase não acontecem jogos entre clubes de bairro mas, eles mantêm a sede para reuniões da diretoria e concordaram em alugar pra gente.

Resolve muito a nossa vida. Ensaíamos, guardamos equipamento, promovemos várias ações do Centro de Pesquisa para o Teatro de Rua Rubens Brito; e o fato de ser perto do metrô facilita o acesso de todo mundo. E outra coisa é que conseguimos estar perto do CICAS, isso também possibilita muitas das nossas ações no Jardim Julieta.

Simone Brites Pavanelli  
Núcleo Pavanelli de Teatro de Rua e Circo

**Aconteceu no Galpão Pavanelli o relato sobre a dramaturgia do Teatro Popular União e Olho Vivo, e o início do relato entre os grupos presentes, no dia 14/03/2013**



# A Dramaturgia do Teatro Popular

## União e Olho Vivo

César Vieira

### Calixto de Inhamuns

Na década de 60, nós fomos envolvidos com uma coisa chamada Centro Populares de Cultura e fazíamos teatro popular pra trabalhador usando cultura popular alemã. Não tinha brasilidade na nossa estrutura, na nossa dramaturgia. O César foi uma das pessoas que pegou a cultura popular brasileira e começou a fazer teatro político, com comunicação. Ele tem coisas muito importantes pra falar pra nós; e temos que aproveitar, com esse mestre, pra perceber como ele aprendeu, como ele foi descobrindo os caminhos. César Vieira, Idibal Piveta vai conversar com a gente e fiquem à vontade para as perguntas.

Vamos pensar que o nosso objetivo, enquanto troca de experiências aqui, é descobrir como cada um resolve os seus problemas. Dramaturgia, acima de tudo, é uma estrutura de comunicação, nada mais do que isso. Eu tenho um assunto, um pensamento, tenho uma fábula e crio uma estrutura, uma narrativa de relação com o público. Nós vamos discutir essa estrutura no texto, na encenação, na interpretação a partir das experiências de vocês. Então, nós vamos começar com o César Vieira, que vai falar da experiência dele, um mestre!

### César Vieira

#### Teatro Popular União e Olho Vivo – São Paulo/SP

Já que ele me chamou de Idibal Piveta, eu vou explicar. Esse é o meu nome de batismo. Por que veio César Vieira? Porque na época da ditadura eu era advogado de grandes políticos, inclusive do ex-presidente Lula, e quando eu mandava os meus textos teatrais com o nome de Idibal eles proibiam sem ler, porque era do cara que era advogado de presos político, já proibiam. Daí eu adotei um nome de guerra, César Vieira, e mandei os textos. Foram aprovados e ficaram durante dois anos em cartaz, depois eles descobriram e proibiram

tudo. Então eu fiquei, como advogado, com o nome de Idibal, e de César Vieira, ligado ao teatro, especialmente ao teatro popular.

Eu e o Cícero pertencemos ao Teatro Popular União e Olho Vivo. É um prazer, uma honra estar com tantos amigos aqui conversando sobre teatro de rua, sobre dramaturgia. Eu acho importantíssimo isso, que é o que leva a gente a caminhar com uma certa segurança, coisa que não existia há um tempo atrás. O grupo União e Olho Vivo é fundado em 1966 e começa com espetáculos tirado de textos já prontos, textos já redigidos, geralmente por um autor só. Não era um trabalho coletivo, e eles começam me procurando, o pessoal do teatro popular que ainda não se chamava Teatro Olho Vivo. O nome era Teatro do Onze, porque ele nasce na faculdade de direito onde existe o Centro Acadêmico Onze de Agosto. Então eles me procuram, e eu tinha fundado o Teatro do Onze na faculdade de direito, me procuram e pedem um texto meu, pra ser montado por eles. Eles queriam um texto político mas que passasse na censura, o que era muito difícil. Eu entreguei pra eles o *Evangelho Segundo Zebedeu*, que é um espetáculo baseado na técnica circense, na literatura de cordel e que conta a história do Antônio Conselheiro na Guerra de Canudos, dos jagunços da Bahia e etc.

Nessa mesma época existia ali perto da faculdade de direito, na Brigadeiro Luís Antônio, um grupo de teatro essencialmente popular, que se chamava Teatro Casarão. Este Teatro Casarão era composto por bancários, desempregados, lavadores de carro, alguns estudantes; e eles também me procuraram. Por coincidência, queriam um outro texto meu que já estava pronto, o *Corinthians meu amor*. Eu cedi para eles o texto e eles montaram um circo no Ibirapuera; tava o *Evangelho Segundo Zebedeu* e o *Corinthians meu amor*. O Teatro Casarão foi convidado para se apresentar neste circo do Teatro do Onze onde estava o *Evangelho Segundo Zebedeu*, e esses dois grupos se apresentando no mesmo local estabeleceram laços de amizade, de discussão social, discussão política e discussão cultural. Da soma do Teatro Casarão e do Onze de Agosto nasce, então, o Teatro Popular União e Olho Vivo, constituído por estudantes de direito e elementos populares do Teatro Casarão.



Com o nome de *Corinthians meu amor*, o grupo Casarão começa a receber muitos convites para se apresentar nos bairros populares, igrejas, sociedades de amigos de bairro, associações de pais e mestres, e começa a se apresentar nos bairros populares não por causa de teatro. O pessoal dos bairros ia buscar esse grupo porque eles tinham um espetáculo chamado *Corinthians meu amor*, eles estavam interessados no Corinthians! Então, quando o grupo começa a sua andança pelos bairros, apresentando o *Corinthians*, o pessoal que ia assistir, ia de camisa do Corinthians, bandeira do Corinthians, gritava gol, chamava o juiz de filha da puta, era uma reunião futebolística. E na conversa desses dois grupos nasce o Teatro Popular União e Olho Vivo.

Já tendo essa experiência naquela época, ninguém tinha ido a bairro, não passava pela cabeça esse tipo de coisa... e nasceu espontaneamente, convite de comunidade de bairro para o *Corinthians* e também por tabela para o *Evangelho segundo Zebedeu*. Essas pessoas, os estudantes da faculdade, os elementos populares, na sua experiência, começaram a pensar o que eles estavam fazendo, pra quem estavam fazendo o espetáculo e por que estavam fazendo. Depois de uma série de discussões, de acertos e desacertos, fundam o Teatro Popular União e Olho Vivo com o objetivo de trocar experiências culturais com populares da Grande São Paulo, ou seja, com o *Corinthians* e o *Zebedeu* nos bairros. E mais que isso, com um novo espetáculo que esse grupo já reunido, queria que fosse já um trabalho coletivo; daí nasce o espetáculo chamado *Rei Momo*. Isso era 1973 e esse espetáculo chamado Rei Momo, em plena ditadura, contava a história de um baile no Teatro Municipal no Rio de Janeiro. Era um negócio de muito destaque na época. Esse baile era contado durante o espetáculo, era uma baile onde várias escolas de samba apresentam os seus candidatos para serem escolhidos como Reio Momo. Quer dizer, uma escola de samba se apresenta para falar sobre a Princesa Isabel, a outra, sobre Dom Pedro I, e o público, ao final, ia votar, em qual deles, em qual daqueles candidatos, mereciam ser eleitos. Logicamente isso causou um conflito muito grande: o pessoal do grupo foi preso, de uma a dez pessoas, e depois todo material de luz e de som foi quebrado, figurinos foram destruídos, outros, como eu, ficamos vinte e três dias presos e voltamos, não por heroísmo, e sim por aquilo

que a gente objetivava, fazer teatro para o povo e aprendendo com esse povo como se exprimir artisticamente dentro de um contexto em busca de um teatro popular.

Hoje, a gente, com 47 anos, tem uma sede aqui pertinho, no bairro Bom Retiro, um bairro bastante popular. A sede é aqui perto e vocês estão convidados. Atualmente estamos ensaiando um espetáculo, vocês estão convidados para conhecer, seria uma alegria ter vocês todos lá.

Eu vou tentar ser mais explícito, como acontece hoje em dia a dramaturgia do Olho Vivo? Como é que o grupo trabalha hoje, tendo já montado *Corinthians*, *Zé Bedeu* e *o Rei Momo*? Ele parte pra busca de um trabalho coletivo de teatro de espetáculos, dirigidos para o público de bairro, ou seja, um público totalmente virgem de teatro. Nessas idas e vindas aos bairros, o grupo de teatro com o nome União e Olho Vivo, que tem a maioria dos seus elementos classe média, burgueses, vamos chamar assim, no bom sentido, começa a mudar a sua estrutura física. Alguns elementos de classe média vão sair e vão se agregando ao grupo pessoas moradoras dos bairros populares da Grande São Paulo que estavam também se encontrando para fazer esse tipo de trabalho. Um grupo que quando começa tem 80% de classe média e 20% de populares hoje tem o inverso. Tem 80% de elementos, de artistas populares, uma boa parte negros, e apenas atualmente 20% de elementos classe média.

Então, como é que a gente trabalha dramaturgicamente? Acho que esse é o foco do papo de hoje. Há dois anos atrás o grupo termina com um espetáculo chamado *João Cândido do Brasil a revolta da chibata*, que conta a história da revolta na Marinha Brasileira em 1910. Esse espetáculo tava terminado, ele ficou nove anos e meio em cartaz, tendo em vista que a gente só trabalha de sábado e domingo, porque a possibilidade do nosso pessoal trabalhar é sábado e domingo e a boa parcela do público a que nós nos dirigimos também só poderia assistir o espetáculo no sábado e no domingo. Terminado o tema, a gente já entra em uma espécie de metodologia nossa. Terminou o espetáculo *João Cândido do Brasil a revolta da Chibata*, o grupo já começa a discutir qual vai ser o tema do seu futuro espetáculo. Então,





o grupo começa a discutir qual vai ser o próximo espetáculo, apresenta temas; e um dos temas apresentados era Monteiro Lobato. O primeiro tema apresentado foi sobre o Monteiro Lobato, o outro foi sobre o Friendenreich, o primeiro jogador de futebol negro nesse país que conseguiu destaque, ele era filho de mãe negra com pai alemão e era um grande jogador, melhor que o Pelé na época. A história dele é que ele ascendeu socialmente devido ao futebol e, com isso, ele consegue colocar uma porrada de ideias, não que ele fosse um cara politizado. Mas, pelo fato de ser popular, ele trazia uma população, ele trazia as suas ideias e ele era um deus na época. Ele era relativamente politizado na época então. Ao lado do Monteiro Lobato, o texto podia ser sobre um ou sobre outro; podia ser também, uma sugestão do Cícero, a escola de samba Deixa falar, se você puder falar rapidinho.

### **Cícero Almeida**

#### **Teatro Popular União e Olho Vivo- São Paulo/ SP**

Deixa falar foi a primeira escola de samba considerada escola de samba no Brasil. Deixa falar porque tinha o pessoal do morro que não podia falar, não podia reclamar, manifestar. Então justamente o conceito de deixa falar, deixa o povo falar; tinha todo um contexto social e político, esse era um dos temas que foi apresentado nessa proposta.

### **César Vieira**

Então, nós já tínhamos três temas para ser escolhido e mais um tema que era sobre a Força Expedicionária Brasileira, a FEB, que foi um destacamento do exército brasileiro que foi lutar na Itália na segunda Guerra Mundial - contra o nazismo, Hitler e o fascista do Mussolini - e eles tinham como slogan uma frase que era: “A cobra vai fumar!”. Significaria que quando a cobra fumasse o Brasil estaria lutando na Europa. Como todo mundo fazia campanha contra, eles faziam piada: “a cobra nunca vai fumar e o Brasil nunca vai pra lá”; e no fim o Brasil acabou lutando e morreu muita gente, porque era um contraste. O Brasil era uma ditadura, isso em 1945, a ditadura do Getúlio, ditadura

violentíssima. A história nem fala muito sobre isso. Então, nós tínhamos que fazer essa escolha e, depois de muita discussão, escolhe-se a Força Expedicionária Brasileira, já com o nome a *Cobra vai Fumar...* é o tema escolhido pelo grupo, vamos supor há um ano e meio atrás. E daí começa a seguir a metodologia que a gente tem até hoje.

**Licko Turle**

**Tá na Rua- Rio de Janeiro/RJ**

Como se dá essa escolha, cada um defende o tema, como é isso?

**César Vieira**

Cada um defende um tema. O Cícero, por exemplo, defendeu o tema Deixa Falar, da Escola de Samba; Lucas, meu filho, defendeu o tema sobre Monteiro Lobato; e entra mil e uma coisas. Daí vai se discutir o porquê que está se apresentando aquele nome, qual a vantagem, tendo em vista o público a que se destina. Não é fazer um espetáculo para a classe média, nada contra, não é isso. O importante é a escolha e a defesa: outro faz a defesa do Monteiro Lobato; o outro, do Deixa Falar; e outro, da Força Expedicionária. Escolhido o tema, no caso foi a Força Expedicionária, o grupo inicia o trabalho de pesquisa. Então ele vai pesquisar sobre o tema, se divide em três, quatro, cinco, seis comitês e vão pesquisar o tema.

Como é feita essa pesquisa? Se levanta tudo o que os jornais publicaram em 1944, 1945, 1946, todos os livros que foram escritos na época, as músicas que existiam, como era a situação social, política e econômica do país, e principalmente entrevistas com pessoas sobreviventes da época, não necessariamente pracinhas, soldados, mas generais que estavam vivos, oficiais que estavam vivos, companheiras, enfermeiras que ainda estavam vivas. Faz essa entrevista com todo mundo. A mais importante dessas entrevistas todas é com uma pessoa que vocês conhecem, o Professor Clóvis Garcia, já falecido, que foi ex-pracinha. Ele deu uma entrevista, quase quatorze horas, e nos deu praticamente a peça, vinte cenas já escritas das peripécias, das anedotas que ele sobreviveu. Essa pesquisa é feita por jornais,



por livro, estudo da época, músicas da época e, principalmente, por entrevista. Da entrevista há um encontro de situações e nasce uma coisa que já foi usada anteriormente no grupo, que é a ficha dramática. Quando duas ou três pessoas saem para entrevistar uma outra pessoa, eles vão dentro de uma coisa já organizada, procurar saber dessas informações, o que pode servir pra um personagem, o que pode servir pra um conflito ou vários conflitos que o teatro exige, em tese.

Então, esta ficha dramática é, buscando através de leitura de livros, encontrar cenas, personagens e conflitos e outras coisas mais. Essa ficha dramática é passada para um grupo; depois que se percorreu várias e várias instâncias, reúne o grupo todo para discutir as fichas dramáticas. As sugestões para um general passar a ser personagem, questões, por exemplo, do personagem principal, que no nosso espetáculo é um cachorro, é o Boy, um cachorro que realmente existiu e foi mascote da força expedicionária brasileira. É um dos dados interessantes: o cachorro não fala, mas late musicalmente e conversa musicalmente, é há uma grande atração especialmente nos bairros, todos vocês sabem que o público nosso dos bairros, tem o público passante, que vai pra assistir, tem o bêbado, tem o cachorro e dá toda uma ligação especialmente com as crianças que estão assistindo o nosso espetáculo.

Dessa pesquisa saíram, mais ou menos, duzentas fichas dramáticas. Essas fichas são discutidas pelo grupo todo, foram realizadas por comitês, por comissões de três a quatro pessoas que levantaram essa ficha dramática. Daí se faz essa grande discussão, que dura quatro, cinco, dez, quinze dias para estabelecer o roteiro dramático de como vai ser o espetáculo. Eu, por exemplo, que participo da comissão de dramaturgia - atualmente somos eu e mais dois - não participo da redação do roteiro dramático. Por que eu não participo? Porque eu vou escrever sob ordens. A comissão de dramaturgia recebe o roteiro mais ou menos pronto e ela vai escrever sobre isso, sobre aquele roteiro que foi passado pelo coletivo, então não é bom que o autor esteja participando. Eu teria muita dificuldade em estar escrevendo uma coisa que ele viu de uma forma diferente. Eu prefiro isso que se estabeleceu como norma, que o roteiro dramático não tenha a participação

de quem vai escrever, para esse, que vai escrever, poder obedecer as ordens do coletivo.

**Fernando Cruz**

**Teatro Imaginário Maracangalha- Campo Grande/MS**

Quantas comissões são?

**Cícero Almeida**

Três ou quatro comissões. Temos comissão administrativa da sede, temos comissão da questão artística, que trata de dramaturgia, tem uma comissão que chama comissão de anteparo, para situações internas do grupo.





Relatos dos grupos de Teatro de Rua. Local: Galpão Núcleo Pavanelli – Tucuruvi – 14/03/2013.  
Fotos de Cristiane Accica.

## César Vieira

Então, trazido esse grande roteiro da comissão de dramaturgia, ela redige o texto, primeiro texto, provisório, já seguindo aquela orientação, seguindo aqueles personagens que eles determinaram, seguindo os conflitos já constantes ali, as cenas que foram chupadas da realidade. A comissão de dramaturgia escreve esse primeiro borrão, isso é reunido no coletivo, é cortado, acrescentado muito pouco, mais cortado, mais mexido do que acrescentado grandes coisas; volta pra comissão de dramaturgia, que redige o texto para montagem. Feita essa montagem do espetáculo, dentro de algumas normas que não são muito rígidas, normalmente se procura que determinadas cenas tenham um autor-diretor: determinado cara vai dirigir a cena um, determinado cara vai dirigir a cena três, procurando se preencher essa lacuna de todo mundo estar trabalhando.

Pronto esse segundo espetáculo, que vem dessa discussão toda, o grupo faz a montagem e começa a percorrer os bairros e a vender convite. Normalmente, ele tem estipulado que ele fará cinco espetáculos nos bairros populares, pro público popular e fará cinco espetáculos pro público classe média. Em função da resposta do primeiro público, do público popular, embora se escute também o público classe média, o espetáculo vai atingir a sua forma mais ou menos definitiva. Já passou por duas mutações, ele estabelece a terceira mutação e vai para os bairros. Da discussão desses bairros ele modifica e fica mais ou menos uns seis meses com o espetáculo, só fazendo sábado e domingo, aí ele faz uma grande avaliação já em cima de opiniões do pessoal do bairro. Faz uma grande avaliação, corta a peça no que ela deve ser cortada ou foi discutido entre nós e ela fica em cartaz, normalmente, de oito a dez anos.

*A Cobra vai Fumar* é o atual espetáculo nosso, 90% musicado, com uma grande parte de músicas de domínio público, outras compostas pela gente, mas muito em cima de personagem histórico. Castelo Branco, que depois veio a ser Presidente da República, era o Comandante do Estado Maior da Força Expedicionária Brasileira, caras que foram mortos porque os americanos determinavam que aquela parte do exército brasileiro atacasse uma montanha dos alemães que



estavam lá cima. Só que os alemães estavam lá em cima com metralhadora e os brasileiros, obedecendo a ordens, tentavam subir e eram fuzilados. Fatos históricos bem interessantes e mostrando principalmente o conflito de ter uma ditadura no Brasil e os brasileiros morrendo na Europa, lutando contra outra ditadura. Com esse espetáculo que a gente está montando, a gente espera ficar no mínimo mais cinco anos; e sofrendo as mutações que ele vai sofrer. Está com cinco apresentações, tirando Porto Alegre... no total, dez apresentações; agora ele começa ser discutido para ser modificado.

**Marcos Pavanelli**

**Núcleo Pavanelli de Teatro de Rua e Circo – São Paulo/SP**

Eu percebo, na trajetória de vocês, que vocês faziam mais em espaços alternativos, em salões, dentro da Igreja e, quando o movimento do teatro de rua começou paquerar o TUOV, vocês embarcaram de cara; foi um dos grupos que deram a maior força porque já estavam aí há muito tempo. A pergunta é a seguinte: o que mudou, o que muda, ir pra praça apresentar o espetáculo? Essa estrutura, ela serve? Serviu igual ou teve que fazer algum ajuste e como foi isso?

**César Vieira**

Nós fomos pro bairro com cerca de trinta pessoas com o *Corinthians meu amor*, com toda a inexperiência que existia da nossa parte e que existia na realidade cultural brasileira. A gente, nos bairros, com estandartes de escola de samba porque funcionavam nas escolas de samba; só que, quando chegavam lá, eles eram muito pesados pra gente estar se exercitando e o espetáculo tinha muita fala, muita conversa, muito monólogo. No decorrer da experiência, a gente foi notando o que funcionava, o que não funcionava e o que ia ser mudado, porque a praça é coração do povo. Logicamente você vai estar naquele lugar fazendo um espetáculo e sabendo o que pode ser aproveitado em benefício da linguagem, do que aquele espetáculo quer dizer e o que deve ser colocado de lado e, logicamente, toda aquela nossa visão de teatrão foi caindo por terra. O uso da luz, a prefe-

rência de fazer à tarde porque a praça seria melhor: se é feito a noite como é que você vai usar essa luz, como é que você vai instalar essa luz? O problema do bêbado: o cara entra e dá uma girada cantando e dançando, ele pode intervir no que a peça está sendo mostrando, mas a gente procura integrá-lo naquele negócio até colocar fora.

No *Barbosinha futebol clube*, como é que a gente resolveu esse “problema”? Era um jogo de futebol, a gente já sabia que o cara ia entrar, um ou outro, dois ou três, e quando eles entravam o juiz de futebol expulsava o cara com o apito e ele fazia numa boa porque ele fazia parte do jogo. Muitas vezes, talvez, ele pensasse que poderia voltar depois. O cachorro, têm vídeos inteiros nossos: dois, três cachorros assistindo o espetáculo de pezinho, quietinho. Não é todo cachorro que vai se adaptar ao teatro de rua, então, nós vamos aprendendo, trocando experiência e o grupo foi assumindo esse caráter de hoje. Não é o grupo que vai fazer teatro popular, são artistas populares em cima de um tablado exercitando a sua arte para o seu público.

### Licko Turle

E você forma os atores? O TUOV é uma escola?

### César Vieira

Não é esse o objetivo. No decorrer do tempo, as pessoas, ou seja, os estudantes, vão adquirindo todas as necessidades de fazer o espetáculo. Ou seja, tem que pôr a dicção, colocar a voz lá embaixo, tem toda uma postura cênica. A gente não tem como objetivo formar atores, mas, logicamente, a pessoa vai se transformando com os nossos exercícios, com a participação em espetáculo ela vai se transformando em um ator, principalmente um ator popular. Pra te dar um exemplo: nós temos uma menina que começou com a gente no bairro do Jaraguá, a Priscila. Ela tinha quatorze anos, nós passamos por lá e ela falou: “Como é que eu faço?”. Aí responderam: “Aparece aí amanhã”. No dia seguinte ela entrou e tinha uma necessidade, já entrou em cena no segundo dia que tava lá. Essa garota muda do bairro do





Jaraguá para Suzano, que era muito longe. Ela morava com a mãe, uma senhora de cinquenta anos que acompanha a filha porque a filha vinha pro Olho Vivo e tinha que voltar quase cinco horas da madrugada, muito perigoso, ou até teria que dormir no Olho Vivo, que também não é muito confortável. Então, essa mãe, que chama Margarida, foi assistir os espetáculos para esperar a filha e, de repente, na hora do café, estávamos sentados e ela passa cantando uma música da peça que ela já tinha assistido umas dez vezes. Aí eu falei: “O que você tá fazendo?”. Ela respondeu: “Estou cantando essa música, adoro essa música”. E eu: “Canta outra”. Então ela cantou outra, eu falei: “Amanhã você começa!”. Ela está lá já faz oito anos. E é uma atriz, eu diria que é uma atriz, embora não seja o objetivo. Agora, não dá para colocar o cara cru lá na frente porque ele não vai ter a altura que têm outros caras, que têm quarenta e sete anos de grupo; não é um asilo também! (risos).

### **Calixto de Inhamuns**

E a encenação, como é que vocês resolvem? A direção do espetáculo a colocação do espetáculo na rua...

### **César Vieira**

É variável. Eu dirigi algumas peças, outras eu encenei, outras foi o próprio Cícero que dirigiu, e tudo em cima de uma coisa que a gente faz: a facilidade de compreensão que o espetáculo tem que ter com o público que nunca viu teatro. É a mesma coisa que fazer um espetáculo do Brasil em um festival mundial de teatro onde você tá falando: não é da compreensão da maior parte do público. Então você vai ter que se socorrer da mímica e, quando se socorre da mímica, quando você está fazendo um espetáculo com o público que nunca viu teatro, vai adquirindo uma série de macetes. Falar coletivo em um espetáculo de uma hora: nas cenas finais o público tá puxando o coletivo junto com a gente, tá falando, tá cantando no coletivo sem ninguém puxar. Quando você volta no sábado e domingo seguinte,

eles estão cantando, especialmente as crianças, música da peça que eles assistiram. Tudo isso é em cima do que que a gente trabalha: do circo, da capoeira, do futebol. Você vai encontrar todos esses condimentos em uma peça, o uso da arte popular tomada no seu todo, não no folclore em si, mas do que o camelô faz na rua, como ele conduz para aquele público ficar assistindo. Tudo isso nós usamos nas cenas o mais simples possível. Tem a vantagem que o nosso ator e a nossa atriz popular já trazem tudo aquilo da própria casa. Ele pode ter saído do Recife, de Salvador, com um ano de vida, mas pegou pela mãe cantando, pelo pai contando histórias; tem toda uma forma de contar histórias que é o nosso objetivo, nós somos contadores de história. Ele sabe contar aquela história e a gente transmite isso na encenação; e isso vai funcionando até onde a gente vê que interessa e depois cortando até onde a gente vê que não interessa. Todo o trabalho de montagem da peça é cima daquilo que eu já falei: diretores de pequenos grupos encenando aquela cena. Nós temos atualmente nove cenas no espetáculo, só temos seis diretores, porque dois se repetem - eu não sou nenhum deles, depois eu vou fazer a alinhavação total do espetáculo.

## **Leonel**

### **Cia de Madalenas- Belém/PA**

Vocês fazem uma avaliação geral depois que vocês apresentam, identificando alguns entraves, algumas cenas que, de repente, não ficou bacana, não ficou legal? A quem cabe mudar a cena, ao coletivo, os dramaturgos ou o diretor do espetáculo, no caso você?

## **César Vieira**

No caso, essa cena é corrigida ou modificada - não vamos chamar nem de corrigida - pelo cara que está dirigindo aquela cena. Se o negócio não consegue sair ou o cara não se adaptar, daí vai pro coletivo. Mas é raro, porque o pessoal já tem uma experiência, embora não seja o cara de 47 anos, é um cara com 10 a 15 anos de grupo, mas



que começaram lá com a gente. Douglas, por exemplo, começa com 12 anos. A menina Priscila começa com 14 anos e tá lá. O importante é por que que estão lá. Por que que eu quero fazer teatro? Por que que eu quero fazer teatro de rua? Por que eu quero fazer teatro popular? No subconsciente, ou no consciente, é porque eu quero colaborar com a transformação social dessa porra desse país. E qual é a minha arma? A minha arma é o teatro, bem feito, agradável e com conteúdo.

### **Fernando Ávila**

O Romualdo tava falando isso hoje: que a gente prepara os atores do ponto de vista técnico, ele fica preparado do ponto de vista técnico, mas e o conteúdo? Às vezes falta e os grupos vão se desfazendo.

### **César Vieira**

Mas é o seguinte, se chega um cara da escola de arte dramática, onde já passaram vários pela gente, e se você o soltar com o domínio da técnica convencional que ele já tem, vai destoar dentro do grupo, ele vai falar com uma postura X, Y - nada contra, hein!, só estou aqui fazendo reportagem, não estou abominando - ele vai ser estranhado pelo grupo, ou, então, você tem que desmontar o cara, usar o que ele já aprendeu, boa postura, dicção e etc, mas não usar o convencional pura e simplesmente. Tem crítico de teatro que nunca foi ver um espetáculo em bairro porque é muito longe e, segundo, porque as cadeiras são duras, fazem doer a bunda. Então, a gente tem que analisar isso também. Como eu vou trabalhar com o cara que vem da escola de arte dramática, como ele vai ser recebido? E sem colocar que a escola dramática não interessa, interessa, sim, mas dentro da nossa forma de fazer teatral.

### **Licko Turle**

Como é que você desmonta esse cara que chega prontinho, como ele vai trabalhar?

## César Vieira

Dentro do contexto e do exercício que ele vai entrar nessa cena. Têm cinco pessoas em uma cena, entre atores e atrizes em uma cena, você vai rodar com esses caras o tempo todo até aquela cena ficar pronta. Intuitivamente ele se adaptou a ela, você fala pra ele: “O negócio seu é maravilhoso, talvez a gente use em um monólogo, mas aqui não dá” . Isso tudo é muito diplomático.

No trabalho voluntário, se você não puxar o cara para o tesão; “qual é a minha bandeira?” É o tesão, se você tirar o tesão, caiu a bandeira e o cara fica fora. A gente tem que voluntariamente trazer o cara, senão ele vai embora. No tempo da ditadura era outra coisa, você tinha um inimigo comum, então todo mundo estava combatendo aquilo, era mais fácil, por incrível que pareça. Falar isso é até piada, podia nem estar aqui, mas estou, né, entendo tudo desse jogo... brincar, muito mais o jogo, o gosto de estar fazendo aquele ensaio, tesão de estar fazendo aquele ensaio e pensar também que tem um lanche, senão nós temos que vender pra classe média, porque tem que ter lanche.

## Junio Santos

### Cervantes do Brasil – Natal/RN

César, essa desconstrução não tem que ser constante? Porque, depois que a gente tá no grupo, em uma cena, nós, artistas, atores, muitas vezes achamos que já estamos com uma coisa pronta. Então parece que todos os personagens são quase do mesmo jeito e você começa a usar seu corpo da mesma forma e os elementos da mesma forma. Acredito que é importante que a gente se desmanche sempre, desconstrua sempre, pra poder estar construindo sempre de acordo com aquilo que é o coletivo, que é a ideia, que tá gerando em volta. A gente até brinca muito: como é fácil, como é bem mais fácil, determinadas horas, depois de um tempo que você tá dentro dessa roda, girando 360 graus, voando, e não tá mais andando, tá flutuando em cima dessa roda; como é mais fácil você pegar qualquer espaço, porque, quando você faz em espaço aberto, você pega uma praça grande, uma praça pequena, um corredor, uma vila, você começa ter



uma noção do seu tempo muito maior do que o palco do teatro, muitas vezes estabelecidos. Essas coisas que as pessoas dizem que são teatro na periferia, casas, pastorais, elas não estão, são de vários tamanhos também. Se você vai lá pra dentro, parece que você fica muito mais à vontade e, quando você sai de dentro pra fora, você se fecha, porque um é muito aberto e o outro é muito fechado. A cena de amor no palco tá próximo, tá na mão. Na rua você pode estar distante: eu posso tá nessa ponta; ela, naquela outra; e a gente estar aqui, no maior tesão - né, meu amor, tá sentindo?

E não vai funcionar lá em cima do palco. Então eu acho que a gente tem que estar se desconstruindo muito. Eu estou com alguma dificuldade, estou há 16 anos sem entrar em cena, assim, fazendo personagem; só por trás, dando pitaco, tocando violão, brincando com os meninos lá e tal; e agora eu vou fazer um personagem. Então, eu tenho que desconstruir um bocado de coisas da época que eu fazia um personagem, que foi um mil quatrocentos e sessenta apresentações, só ele. Quer dizer, eu tenho que desconstruir, senão vou lá voltar com o Pedro Malazarte do mesmo jeito, mesmo sabendo que não dá: a barriga não deixa o tempo não deixa, não tenho mais aquela leveza em saltar, em dançar e pular. Então eu tenho que me moldar esse personagem aqui, tanto que, eu estou criando com o pessoal, eu tenho que parar o espetáculo a cada vinte minutos pra eu poder respirar.

### César Vieira

Na praça você joga muito mais com a comédia do que com a tragédia. Vários espetáculos nossos... acho que alguns de vocês assistiram o *Sepé Tiaraju*, que era um índio Guarani que morreu lutando contra espanhóis e contra portugueses. Tinha toda uma cena em que a peça estava sendo ensaiada e que o índio era assassinado, morto de tortura, e entra um pessoal carregando aquele cadáver no meio do público. Porra, nós paramos e dissemos: “como é que vai ser a reação desse público?”. E aí só tem um jeito, pagar pra ver! E funcionou mil vezes mais do que a nossa cabeça pequeno-burguesa achou que não iria funcionar. A cena final desse espetáculo mais recente nosso

é praticamente um hospício. Você põe dez atores fazendo gestos de loucos e mímicas de loucos, mas tendo que passar o que a gente quer, o conteúdo daquilo. É muito difícil também, isso não vai dar certo; acontece que deu. Aí você chega em um bairro até o cachorro fica fazendo mímica.

### Romualdo Freitas

Será que é essa coisa, a dramaturgia de rua que a gente anda falando, que é o que é? Vou tomar como exemplo um espetáculo que a gente fez em um espaço alternativo. Então, vamos montar o Heiner Muller, o *Mauser*, não tem nada a ver aquela linguagem louca, e como é que faz isso na rua? Era tão difícil de decorar o texto, que nós instituímos o ponto. Já que você vai fazer na rua, não interessa mais a dramaturgia que está escrita, porque, como a gente opta por não usar amplificação vocal, então eu tenho que conseguir fazer o espetáculo sem falar mais o texto; porque aquela pessoa que está lá não sei onde, ela pode não estar ouvindo o texto. Então eu tenho que me basear em elementos que façam com que ela leia o que eu quero mostrar. Somente depois é que a gente se preocupa com o texto. Não te preocupa com a segunda roda, não, te preocupa com a primeira. A primeira roda, ela tem que ouvir legal, o resto tem que ver e ler o que a primeira tá ouvindo. Quem tá só vendo tem que estar entendendo a mesma historinha, e às vezes a gente achava que a pessoa não tava entendendo. Aí, depois que acabava o *Mauser*, eu chegava lá pra última pessoa e dizia: “vem cá, esse ator meu tá dizendo que tu não entendeu só porque tu tava longe, o que é tu achou da peça?”. Aí ele dizia: “foi um sangue só”. E era exatamente isso que a gente tava querendo mostrar, é um *front* de guerra. Quem conhece *Mauser*, é um cara dizendo que vai matar e “não quero mais usar as minhas mãos”. Então, como é que o cara vai entender sem estar vendo? Eu vou lá e dou um banho de sangue no cara. Além da palavra na dramaturgia, tá a mímica, a ação; não interessa se tu tá ouvindo mas se tu entendeu o espetáculo. Que informações culturais, intelectuais do texto tu tens ou não pra impulsionar tua leitura eu não sei, mas eu vou te dar umas dicas.



**Giancarlo Carlomagno**  
**Oigalê- Rio Grande do Sul/RS**

Eu queria falar uma coisa, que o César falou também, do *Sepé*, “vem o cortejo, uma puta música”. Eu queria que tu falasse um pouco sobre isso, sobre a música nessa dramaturgia da rua, a importância da música para o trabalho de vocês. Eu acho que até falei pro Cícero que marcou muito pra mim a forma que vocês continuam fazendo isso; o Hino Nacional, não sei se foi em Porto Alegre ou em São Paulo que eu vi, que ele começa todo mundo formal, lá em cima daquele palco... foi em Osasco, foi em Osasco! Enfim, marcou para mim demais, e depois vira um samba aquele Hino Nacional, mas eu queria que você falasse um pouco sobre isso. A gente tá se repetindo algumas vezes, enfim, acho que é importante a gente ouvir um pouco disso, essa questão da música no trabalho da rua de vocês nessa dramaturgia.

**César Vieira**

Desde o primeiro espetáculo, o grupo trabalha com música, no *Evangelho Segundo Zebedeu*, inclusive com toda uma música com conotação nordestina de época, modificada e adaptada para aquele momento de rua. Era um circo, nós tínhamos um circo, então nos não iríamos fazer em frente o circo só porque era fora. A gente fazia dentro do circo. Já no *Corinthians meu amor*, que é o início de como usar essa música a favor da integração do público no espetáculo, uma coisa que surgiu intuitivamente depois - a gente analisando dois, três anos depois: quando você puxa uma música conhecida e que diga o que você quer dizer, o que você quer passar, isso funciona tremendamente.

Nós tivermos a sorte de encontrar esse caminho, de trabalhar com música já pronta, mas eu diria que 60% é criação nossa - geralmente, letras no coletivo ou minha e música de um maestro nosso que está com a gente há 20 anos, que é o Zé Maria Giroldo, professor de matemática e um músico totalmente integrado no que nós queremos fazer. A compreensão do espetáculo é sempre ajudada pela música, seja criada pela gente ou de preferência já uma música pronta para puxar o público. Não que necessariamente todo teatro popular vai ter

que estar cantando só músicas conhecidas de carnavais antigos, mas tem a criação nossa. O grupo se esmera em que o pessoal seja cantor, não necessariamente grande cantor, mas no coletivo muito ensaiado; porque é o coro grego, a música faz o papel do coro grego. Cícero, quer falar alguma coisa?

### Cícero Almeida

Legal essa colocação. A música surge lá nas pesquisas também primárias, quando nós saímos a campo. O contexto social, personagem, a moeda da época, o fato ocorrido, algo forte impactante, isso são subsídios que, quando nós trazemos pra música, a gente começa a tirar uma linha, uma melodia, e a música serve também como subsídio para o ator, não só de identidade pro público, de ele entender a função do espetáculo. A música preenche uma mudança de cena... você quer explicar... rompeu ali a dramaturgia em estar fazendo uma mudança de cena, entra com a música com todo o contexto. Ela não deixa o público perder o entendimento da peça. Daí entra outra cena e a música faz essa ligação, e pro próprio ator também. Ele precisa de subsídios para aprofundar naquele trabalho, naquele personagem que ele tá interpretando, então a música é muito importante pra nós em cena.

É através dela que você, por mais que você esteja com um personagem, mas através da música que joga uma força emocional. Se você quer jogar um drama, ou até mesmo o cômico ou uma cena de conciliação, a música prepara, ela abre esse espírito de todo mundo, seja do público seja dos atores. Então ela é muito importante nisso. E ela é participativa no coletivo também, vem das pesquisas, onde todo mundo contribuiu, e a comissão musical - mais uma comissão que você tava perguntando - cabe também fazer esse estudo da música. Primeiro a gente vê até as músicas de época, que nem o César citou, «mamãe eu quero»... Mas também, o grupo trabalha muito mais a criação da música mesmo, mas nada impede da gente ver conceitos. O bacana do trabalho da dramaturgia no coletivo é que todo mundo simplesmente não se sente contribuindo com aquele trabalho, ele se sente parte daquele trabalho e isso é rico pra pessoa, por isso que ela





sai a campo, por isso que ela participa das comissões, por isso que ela contribui com a direção direta.

Às vezes, foi falado aqui: como é que se resolve alguma coisa de cena e tudo mais? Às vezes a direção vai testando algumas coisas e os atores também vão respondendo. A resposta do público, a resposta dos atores, faz com que a direção mude, altere, ajuste, encoste mais alguma coisa. Então, têm diversos macetes que vão fazer da dinâmica coletiva, junto com a direção, todo esse processo de dramaturgia. O coletivo é muito participativo: vem pro coletivo e vai para as comissões, as comissões jogam pro coletivo, deliberam, experimentam, testam, vai para rua, volta, critica, e aí? «Eu acho que essas cenas as pessoas não reagiram, não sentiram, não tocou o que a gente queria passar», «a pessoa veio perguntar depois porque eu falei aquilo?» Não está passando entendimento, a gente faz uma discussão coletiva, a direção percebe muito isso. Às vezes a direção é que percebe primeiro, então a gente tem que trabalhar mais.

Às vezes a gente publica, têm as publicações da dramaturgia na íntegra, mas, no decorrer do tempo, que a gente vai montando, algumas cenas vão caindo pro espetáculo não ficar muito pesado, muito tempo, duas horas. A dramaturgia do Olho Vivo, do *Zebedeu*, que é a guerra de Canudos, é linda, você faz na íntegra duas, três horas, mas, se você vai para uma rua, um público dinâmico às vezes cansa. O público perde, não fica até o final, então você tem que enxugar a dramaturgia e fazer o funcional. O importante é que chegue nele e ele entenda através da dramaturgia junto com a encenação, com os conceitos musicais, com o figurino; passe aquilo que ele tem que receber do teatro, aí funcionou!

### **Calixto de Inhamuns**

Se não tivermos mas nenhuma pergunta pro César, nós vamos seguir com a discussão da dramaturgia, nos aspectos da encenação, texto, direção e atuação. Qual é a estrutura que nós usamos pra nos relacionar com o público? Quais são as nossas experiências individuais? Exatamente o que o César fez aqui, esse relato que ele fez. E

vamos pensar que, na rua, parece que a encenação é mais importante que o texto e que a atuação também tem uma grande importância. Como é que o ator edita o texto pra se relacionar com o público? A ideia é provocar troca de experiências de realidades totalmente diferentes, é um estudo prático de como é que nós resolvemos as nossas dificuldades. Eu estive no Arneiróz e pensei: “ainda tem gente que acha o teatro importante”. As rodas tinham no mínimo 500 pessoas. Aqui em São Paulo não é assim. A gente fala que teatro de rua tem que ser multifacetado porque têm muitas interferências; mas depende do local que você tá falando. Lá no Acre já não é assim. A rua é o espaço da liberdade. Vamos discutir esse espaço e fazer o exercício de falar sobre o nosso trabalho? Já ouvimos os mestres e agora vamos pra prática, pra tentar nos ajudar nessa compreensão e não falar só das pingas que a gente toma, mas dos tombos que a gente leva. E vamos observar que teatro é um processo, é dialético, é uma transformação constante. Quando o Amir fala do Édipo Rei, em não fazer literatura, é isso! A gente não tem que ver como literatura, aquilo é um grande momento de humanidade e onde fizer comove. Os gregos fizeram isso muito bem. Então vamos lá, vamos conversar e principalmente adquirir experiência dos outros.

### **Amir Haddad**

Como eu fui citado, fico muito satisfeito, ontem falamos muitas coisas, mas principalmente sobre arte pública, então não me aprofundi no Tá na Rua. Talvez nenhum grupo de teatro presente, ao olhar do expectador, uma ausência de dramaturgia tão grande. A impressão de que não tem dramaturgia no Tá na rua é a coisa mais discutida. Então, se a dramaturgia dá certo na rua, o espetáculo dá certo, com a diferença que não é a mesma dramaturgia. Cada saída que o grupo faz é um espetáculo novo sobre o mesmo assunto, porque a dramaturgia se transforma. Mas a questão da dramaturgia, o que amarra os acontecimentos é essencial. Eu acho que essa conversa que você está propondo, esta reflexão de todos nós, de cada grupo de teatro, de que maneira está se apresentando na rua, o que é a dramaturgia



de rua, o que é a dramaturgia do ator, todas essas pessoas que estão falando, são de extrema importância. É um momento importante para a nossa vida. A gente está em um momento de dar um salto de qualidade grande, então não há salto se não há essa reflexão. Acho muito bom que vocês conversem.

### **Chicão Santos**

#### **O Imaginário - Porto Velho- RO**

Acho que são quase os anos que eu carrego as experiências que vocês vivem; eu acho que isso é importante, principalmente, num país que a gente não tem tradição nem continuidade. A memória desse país é muito relegada, então, estar diante de vocês, aqui tem todo um trabalho já quase cinquentenário, é muito importante. Eu gostaria que você apontasse o que não deu certo, se teve alguma coisa que não deu certo, que foi uma frustração. E outra coisa que eu quero falar, sem colocar nada em xeque, é um cuidado em não trazer o teatro velho pra nossa discussão, em não nos colocarmos com essa fragmentação do teatro, porque, pra mim, dramaturgia é tudo junto sem separar o que é a dramaturgia do ator, do texto, etc.

### **Marcos Pavanelli**

A proposta do II Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua não é criar o manual básico do teatro de rua. É a gente poder se encontrar, conversar sobre uma coisa que nós não damos conta porque nós não estamos satisfeitos. Temos muitas dúvidas, até porque a gente não sabe ainda o que é essa dramaturgia. Quando nós montamos os nossos espetáculos, sempre temos que nos adaptar às praças. Não vamos montar uma cartilha do teatro de rua, mas conversar e deixar registrado tanto esse momento como nossas dúvidas, nossas frustrações, principalmente pras pessoas que chegam. Não estamos aqui pra fechar nada, é tudo aberto.

## Licko Turle

Será que é possível a gente pegar a semiologia teatral fechada pra caixa e trazer para o teatro de rua? Como é que bate isso pra nós, se isso é signo de um teatro que nós colocamos que não nos interessa? Até que ponto nós queremos ou não trazer o rei pro teatro de rua? Isso é natural, nós estamos em processo de transformação. Como é que se discute isso, essas palavras, esses conceitos, sem trazer o teatro velho? Acho que esse é um grande começo, que nós temos um desafio - já conversei com o Pavanelli e é isso mesmo, é separar mas juntar tudo.

## Chicão Santos

E só complementando, vou colocar uma questão aqui e me reportar a um dos espetáculos. Eu queria saber quem foi o diretor do Tigre, um personagem que fez tanto teatro de rua no Rio de Janeiro? Qual é o diretor do Homem da Cobra? Qual é o figurinista do Homem da Cobra que faz uma roda, mantém uma roda ali durante duas horas vendendo uma porra de uma banha de um peixe-boi que não existe, vendendo um negócio que é de lá da Amazônia, que ele não sabe bem onde fica? Ele fica duas horas ali, numa roda de 360 graus, mantendo aquele público ali, fiel, sem direção com essa dramaturgia, que é a dramaturgia desse espaço aberto, sem nenhum elemento desse. Então, assim, para instigar mais também a gente.

## César Vieira

Você perguntou de decepções. Decepções no teatro nada menos do que é o que a gente sofre com decepção na vida. Quando você trabalha com ator popular, popular mesmo, durante cinco, seis anos, por uma série de motivações, o cara mudou da cidade, o cara teve um problema de doença na família e ele para. É uma puta decepção! Mas tem que substituir esse cara. Ele foi criado aqui, mas trouxe os seus informes, ajudou a nos modificarmos e caminhar. Aprendi uma coisa: quando a gente está no início da participação social, a gente



quer mudar o mundo, depois de um certo tempo a gente já fica contente se o mundo não mudar a gente. Ou então aquela coisa: o cara era comunista e agora é casado! (risos). A gente descobre que a decepção vem em seguida de alguma alegria, sempre vem em seguida; um outro cara que entra, um cara que vem te ensinar que mudou todo o seu esquema. Uma pergunta que eu faço pra vocês e faço pra mim mesmo: um show jogado em uma praça, o cara fica cantando com um violão, uma orquestra sei lá o quê, uma bandinha, ele consegue prender aquele público o tempo todo, o público é menos flutuante do que o nosso, por quê? Qual o tempo de duração do espetáculo popular em um lugar popular? É uma coisa que eu não sei ainda, porque o público muda. O público é itinerante, uns vieram para aquele espetáculo os outros estão passando com a namorada, vão pro trabalho; tem que fazer alguma coisa, ele está passando ali ele não veio para ficar ali. Nosso espetáculo, por exemplo, a gente discute muito. Ele quer dizer alguma coisa, nós estamos contando uma história e não pode passar de uma hora e meia, uma hora e dez. Ele pode passar fazendo com que uma boa parte do público perca aquilo que a gente quis dizer e é importante que a gente coloque questões, não solucione porra nenhuma, se coloque questões.

Alegria a gente tem quando a gente descobre que aprendeu alguma coisa. Então tudo isso a gente tem que pensar e repensar. Nos encontros como esse é que surge essa puta interrogação. Alegria mesmo é você olhar e falar: o artista do povo está fazendo espetáculo com a nossa colaboração pro seu povo. Melhor resposta que essa eu não teria da grande satisfação de estar trabalhando com o teatro popular há quarenta e oito anos; é aí que a gente encontra soluções pro teatro e pra vida. Uma reunião como essa me lembra 68. O que é 1968? É quando a juventude do mundo inteiro se levantou para dizer: chega! Foram trucidados, foram mortos, mas tentaram. E vocês estão tentando, com mais possibilidade do que os caras de 1968.





Espectáculo Saltimbembe Mambembanco. Grupo Rosa dos Ventos - Presidente Prudente/SP.  
Foto de Luiz Paulo Valente.

## **Relatos dos grupos história - memória – reflexões – teorias – práticas**

**Fernando Ávila**

**Grupo - Circo Teatro Rosa dos Ventos**

**Presidente Prudente/ SP**

O César mostrou o modelo matemático que eles fazem; eu achei isso muito legal de levar pra Prudente, pra conversar com o grupo. Só que acontece também um monte de coisa. Desde o começo do Rosa dos Ventos, a gente nega um monte de coisa, a gente não tinha muito saco para nenhuma conversa fiada. Os espetáculos nossos saíam meio bagunçados, vamos dizer assim. Sempre vêm os modelos, e eu penso na nossa história, o que a gente faz. Mas a gente acaba também tendo um modelo. A gente pensa muito nas coisas que a gente faz. Como nós vamos fragmentar? Ou então, que tipo de técnica é a nossa?

Porque é tudo técnica mesmo! A piada do carvão na geladeira, a piscada que eu dei ali, pro Gian, pra ele entrar e me ajudar a contar a piada, pegar o trouxa, é uma técnica que a gente usa na rua, no co-





tidiano dos espetáculos.

Então essas técnicas acabam enriquecendo, mas pra construção da cena acaba sendo uma pequena técnica e uma pequena coisinha que você vai fazendo. A hora que você vai falando com o microfone girando, aquilo é uma marcação de cena com um megafone, então são pequenas técnicas que a gente tem no cotidiano que nos ajudam a montar a cena. O nosso drama é dizer quais são esses pequenos macetes. A gente vai fazendo isso sem querer, vai separando as cenas, vai descobrindo os macetes, põe até nome nas cenas. Pra montar o espetáculo a gente vai fragmentando, vai trabalhando pouco a pouco. Quero terminar dizendo, que independente do modelo matemático adotado pelo grupo TUOV, o legal é a maior quantidade de pequenas ações cênicas que você consegue montar a cena pra ela ficar super eficiente. Esses pequenos macetes que são muito legais de pensar independente do modelo matemático adotado.

### Calixto de Inhamuns

O que acontece é o seguinte, não adianta pensar que a gente faz um teatro longe de qualquer outro teatro. O teatro começou na rua, foi pra dentro do espaço, voltou pra rua, sempre esteve em espaço alternativo. Arte tem artesanato. Nem todo artesanato é arte, mas toda arte tem artesanato e a gente tem que falar em cima do que ele falou. Em cima do que ele falou, do nosso artesanato, como é que nós resolvemos isso?

O meu sonho era descobrir por que existem essas obras de arte, por que Édipo está inteiro até hoje. *Fuente Ovejuna*, se montado, emociona as pessoas até hoje, isto tem uma estrutura, tem um artesanato.

Então, tem uma coisa que está na moda, que é a dramaturgia do ator. O ator tem um papel fundamental no teatro, qual é a estrutura que ele usa para conversar com o público? Como ele se prepara para envolver aquele público? Pode ter certeza que o homem da cobra tem uma estrutura dramática que está muito boa, pode ter certeza que ele entende de arte popular, ele chega lá, coloca uma cobra, nós sabemos que não tem uma cobra e ficamos uma hora esperando a cobra (risos).

**Vitor Pordeus**  
**Universidade Popular de Arte e Ciência**  
**Hotel da Loucura - Rio de Janeiro/ RJ**

Tem uma experiência que a gente está desenvolvendo no Rio de Janeiro que talvez possa ajudar aumentar as dúvidas, que é a doença psiquiátrica.

A gente desenvolve experiência de teatro de rua, eu fiz Tá na Rua e sou formado pelo Amir e sou médico também. Trabalhando com medicina comunitária e com o espetáculo comunitário da maneira que o Amir propõe, que é esta coisa construtivista radical que está o tempo inteiro acontecendo, apresentando as pessoas, trazendo elas, a gente atua para trazer o outro. Fomos parar dentro do hospício no Rio de Janeiro, e tem uma coisa que me impressionou muito que é quando a gente começa a brincadeira, quando a festa se instala e a gente vira no santo, nesse momento os malucos entram.

Os malucos entram, falam poesia, contam história. A gente viveu isso lá no “Ocupa Nise”, é um processo inconsciente, a gente consegue fazer isso e não sabe por que direito, mas a gente faz alguma coisa que liga essa coletividade, deflagra um processo coletivo e ali a gente se emociona, chora, a gente cura. Nós estamos testemunhando isso. A Dra. Nise da Silveira, que trabalhou no mesmo hospício onde eu trabalho, já havia descrito isso, documentado muito profundamente.

Estamos vendo caso de recuperação de doença psiquiátrica, esquizofrenia grave, doente grave que começa a sair do hospício, dançando e cantando, sem programa nenhum, somente fazendo teatro, improvisando. A Dra. Nise fala que o improviso faz emergir conteúdos do inconsciente coletivo, ela mostra que paciente após paciente, quando ele é pintado sem direção, ele é colocado para se expressar sem direcionamento, sem marcação, esses arquétipos emergem e fazem a gente se mover, reúne a comunidade, liga o negócio. Então a gente tem tido experiências muito positivas.



**Amir Haddad**  
**Grupo Tá na Rua**  
**Rio de Janeiro/RJ**

Melhora o ator! O louco ajuda o ator porque o que o ator tem mais medo é de ficar louco, ele já está no meio dos loucos então se sente em casa!

Interessante isso mesmo e, à medida que o cidadão se expressa, ele se organiza. Então, uma outra coisa que a gente traz na cabeça é que o espetáculo organiza o mundo, não é o mundo que organiza o espetáculo.

Então, o espetáculo é uma tentativa de organização mais que perfeita das relações que se estabelecem entre o coletivo e particular. Quando a gente consegue isso e trabalha com uma dose de liberdade grande para que o inconsciente se manifeste, é muito importante.

Às vezes o doido entra em um espetáculo e ele está em crise psicótica e sai do espetáculo organizado. As vezes tá bêbado e sai sóbrio da cena. Então, tem aí alguma coisa, uma qualidade nisso tudo que a gente faz e talvez a gente nem saiba direito, mas talvez aponte pro futuro. Quando o espetáculo organiza o mundo, finalmente vai compreender, vai querer entender finalmente que o espetáculo é utopia, é a possibilidade do ser humano se entender nem que seja por cinco minutos. O espetáculo bate ali e provoca dentro do cidadão uma possibilidade de esperança inacreditável. Então, o espetáculo é a utopia representada.

Vendo esta discussão sendo feita aqui, eu penso que não se discute o teatro brasileiro com essa profundidade que está sendo feita aqui. Têm explosões, têm transgressões, têm coisas assim, mas uma reflexão verdadeira não existe. Eu acho que em nenhum lugar do Brasil hoje tem gente tão interessante discutindo tantas coisas, mas em cima de uma militância, de uma prática. Nenhuma discussão aqui é teórica. Tudo que nós estamos falando aqui é em cima do que nós fazemos. Então, nós estamos militando, estamos na prática e avançar por aí é bom. Não há possibilidade maior de chegar no fundo do espetáculo, nesse sonho de perfeição moral que o espetáculo significa pro ser humano, sonho de organização, de celebração perfeita que o

ser humano entra em contato consigo mesmo ao ponto de sair dali definitivamente transformado. Isso, se nasce, se existe, só pode nascer daqui e dessa forma de trabalho que a gente faz e no abandono das coisas tradicionais.

### **Cenopoeta em ato**

*O espaço cosmo e visão*

*O corpo solto no ar*

*Um avião que quer pousar*

*Sem campo de aviação*

A leveza ali é tanta

Que o tempo de si esquece

O corpo do chão amolece

A gente sente se espalha

Um pretexto uma vontade

O contexto que se abre

A síntese que se constrói

Em diálogo e alegria

A fantasia o devaneio

A alma livre que voa

O ser que se diz à toa

A criação que daí flui

de Ray Lima, por ele mesmo

**Humberto Lopes**

**Grupo: Quem tem boca é pra gritar - João Pessoa/PB**

O Brasil é um país muito grande e nós somos muito diferentes. Às vezes eu tenho a impressão e a certeza que as nossas diferenças é que nos unem. E eu fico pensando, eu sou do nordeste do Brasil e vim de uma região do teatro de tradição moral. E não é diferente quando a gente começou a fazer teatro de rua há 25 anos atrás. Então, a gente pegava o texto e adaptava. Uma vez a gente tava discutindo o espetáculo que a gente queria fazer; e a gente não escreve primeiro. Primeiro, a gente tem a ideia, o que a gente quer fazer. Eu estava lendo uns textos. “Porra, eu achei esse texto bacana, ele tá dizendo o que a gente quer dizer.” Ele só não serve como tá escrito, mas ele tá dizendo o que a gente quer dizer. Então eu não vou inventar uma coisa que tá ali. Eu cheguei para o Altemar Pimentel (autor do texto) e pedi autorização pra destruir o texto dele. Ele deixou, mas pediu pra gente chamá-lo pra ver durante o processo. Eu tô falando disso porque a dramaturgia pra mim é muito relativa. Por exemplo, a gente não tem nenhuma dificuldade de pegar o texto e de destruir ele e fazer a nossa dramaturgia. O discurso do texto não pode estar dissociado da nossa tradição. Então, o que aconteceu? O Altemar ficava ligando pra mim e eu fui enganando ele; e ele arrumou uma estratégia. Nas quartas-feiras ia lá o grupo todinho, comprava umas bebidas... e eu não gosto de beber (risos), aí ele me chamava, a gente começava a beber e, quando chegava lá pro fim da noite, aí ele perguntava se podia ver. A gente foi embromando e ele só assistiu quando o espetáculo tava pronto. E eu fui conversar com ele. A gente sentou depois do espetáculo com ele lá no galpão e eu perguntei o que ele achou. Ele disse: “*Humberto, você literalmente destruiu o meu texto, mas eu gostei muito de ter visto o espetáculo.*” Quer dizer, a gente fez uma outra coisa, mas a gente contou a história dele, a história que tava no texto. Às vezes eu fico assustado: será que a gente tá trabalhando em cima de uma dramaturgia velha ou não é velha? Às vezes eu fico com receio de falar, porque eu acho que não tem problema nenhum, eu pego o texto do cara, pego meu cavalo marinho, misturo tudo e vou embora.

**Juliano Espinho**

**Grupo Experimental de Teatro de Rua e Floresta Vivarte**

**Rio Branco/AC**

Na nossa realidade, a gente veio olhando algumas coisas, uma delas é a construção da dramaturgia. Fico pensando o que podemos melhorar na construção da dramaturgia. Vou falar de dois pontos. Um é o público que a gente tem uma relação constante, um trabalho na comunidade. O espetáculo *Encantoria* foi construído para essa comunidade, mas ficamos pensando como seria sair do Acre e vir apresentar em São Paulo, outro público, outra realidade. Lá, a gente apresenta em comunidades, em aldeias indígenas onde eles mal falam o brasileiro. Mas, com o nosso trabalho nessas aldeias e com a ajuda dos *Hunikuin*, a gente foi conseguindo entender essa realidade e isso afeta a construção da nossa dramaturgia.

Quando a gente tá trabalhando dentro da comunidade, a gente leva esse trabalho, mas todo mundo sabe qual é o desenvolvimento que está tendo ali, do desenvolvimento social, político, ambiental, da questão indígena também. A gente tá junto e por isso que a gente traz os indígenas. Porque a gente não quer ser aquele grupo que vai lá estuda, estuda e pega os aspectos da cultura deles e usa. Nós vamos puxar junto, porque eles também fazem teatro na comunidade deles, tem um interesse sobre isso. Eles têm a cultura inserida numa forma comunitária, que a cultura deles tem vários aspectos artísticos. E estar junto é estar em todas as pelepas indígenas, contribuindo, plantando e colhendo, ajudando no dia a dia, na luta indígena, na FUNAI ou em qualquer outro lugar que precise de apoio.

Quando a gente vai em outro lugar, é outra relação. A gente tá chegando ali no momento que tem esse trânsito, aí já não é uma relação que as pessoas estão acostumadas ali no cotidiano delas trabalhando, e isso dá uma outra linguagem; que aí entra essa questão da gente estar trabalhando em quadros. No *Encantoria* a gente viu que funcionava porque são pequenas histórias, apesar da linguagem às vezes não bater, mas tem todo um desenvolvimento da questão cênica, da questão das pequenas histórias, da questão da música e das imagens que a gente cria. Ele tem passagens das culturas indígenas e ribeirinha, e por isso tem uma identificação nesses comunidades.





Espectáculo Encantoria. Grupo Vivarte – Rio Branco/AC. Foto do arquivo Vivarte

**Calixto de Inhamuns** - Como foi a experiência de vocês com o espetáculo aqui nas praças de São Paulo?

**Daniele Mirini**

**Grupo Experimental de Teatro de Rua e Floresta Vivarte  
Rio Branco/AC**

Então, isso que eu ia falar, um pouco dessa experiência. Eu acho São Paulo muito corrido, acho o espetáculo muito tá , tá , tá, uma correria assim. Então, pra gente pegar esse ritmo foi na nossa terceira ou quarta apresentação. A gente ia vendo o que funcionava e o que não funcionava ia-se retirando. Mas uma coisa que eu tava pensando com o Bainawá, junto com os *txai*, é que, sempre que a gente ia apresentar, tinha algum elemento da natureza. Quando eu falava de *iuchibu*, a árvore, tirava aquelas flores amarelas caindo, o vento soprava. Eu fiquei pensando, porque são palavras que para o povo são fortes: *iuchibu* – são espíritos grandes, grandes espíritos.

Todas as apresentações pelo Acre foram renovadoras, a gente subiu o rio Jordão, foi a primeira vez que a gente apresentou em uma aldeia, então a gente subiu o rio pra apresentar e demorava quatro, cinco dias pra chegar. Então a gente falou com o cacique e tudo bem. Ele não sabia muito bem o português, mas era a pessoa que mais falava fluente. A gente começou a se pintar e quando a gente começou a nossa maquiagem eles também começaram as pinturas deles. Quando a gente começou, as mulheres ficaram de um lado e os homens ficaram do outro, e um *txai* cacique ficou com um gravadorzinho. No final a gente ficou esperando as palmas, mas eles não conhecem esse código. A resposta deles foi: iuuu! Ihuuuuuu!!! hei hei hei!!! Aí eu pensei: agora eles vão comer a gente vivos. (risos). Então, eles fizeram a dança deles e falaram que estavam mostrando a brincadeira deles. Isso há sete anos. E com essa circulação que fizemos agora em 2013, fomos pra outras aldeias. E a gente tem que se adaptar à floresta. Na nossa circulação pelos seringais, por causa da chuva, a gente não usou som, teve que se adaptar ao clima, teve que se adaptar aos espaços pra aquela comunidade se reunir. Tinha gente que tinha vindo um dia de barco para ir assistir a gente, estavam sabendo que a gente tava lá circulando; essa galera ia um dia de barco para poder assistir o espetáculo. A gente teve que adaptar o espetáculo todo pra uma cozinha, por exemplo, a cozinha da dona Francisca. Teve uma menina que a gente perguntava para ela: “tu gostou?”. A resposta da menina: ela balançava a cabeça negativamente, com uma cara de feliz. E ela estava com um sorriso enorme, mas balançava a cabeça em sinal de NÃO (risos). Então tem muita diferença entre apresentar em São Paulo e apresentar no Acre e eu respeito muito a cultura indígena, quero pesquisar mais e poder montar outros espetáculos com esse conteúdo.

**Caã**

**Indígena da etnia Hunikuin- Rio Branco/AC**

Eu queria começar agradecer o César. Muito obrigado!

Quero explicar o que é *Hunikuin*, que é a minha etnia. *Huni* sig-





nifica cipó, a *aiawuaska* e *Kuin* significa fumaça. O que foi falado hoje aqui, de dramaturgia, a gente vem valorizando isso através do trabalho da comunidade, dentro do nosso ritual e do nosso conhecimento, dos nossos ancestrais. Os rituais, as brincadeiras, as nossa histórias. O entendimento da nossa linguagem, do nosso mundo, nossa forma de expressão. Também porque, nos antepassados, os povos indígenas não tinham contato com a leitura, tinham na forma da prática do dia a dia. Até hoje a gente não trabalha isso, só mais na prática mesmo, do cotidiano. Mas com essa preparação, com a sociedade envolvendo a gente, buscamos também acompanhar esse lado pra entender se esse outro lado e fazer uma junção, fortalecer mais o trabalho. A gente usa esse novo conhecimento que vocês estão discutindo aqui pra gente poder levar nossas apresentações em praça, em escola, em universidades, pra divulgar nossos ritos e nossa cultura e pra quebrar um pouco do preconceito que existe.

A gente faz trabalho não somente no material, a gente faz no astral, com uma conexão espiritual com a natureza, com os animais, plantas, da terra, do ar, da água. Alegria o povo é um prazer e a gente precisa fazer essa interação aqui com vocês. Hoje, a gente precisa garantir a questão da segurança do nosso território, da mãe natureza em geral, a floresta onde diretamente ou indiretamente a gente busca conhecimento pra trazer essa força, pra trabalhar e garantir essa plantação; segurança que a gente tem lá. Onde eu moro, por exemplo, é uma terra que hoje está em situação que há dezoito anos tem essa luta. O que vai fortalecer a luta é o coletivo e muitas vezes o que enfraquece é o individualismo querendo defender só as suas teses.

Só para finalizar, é importante dizer que hoje os povos indígenas têm seus festivais e, indo pelos rios, a gente vê a necessidade de ter intercâmbios continuados para poder dar estruturação à expansão dessas lutas, desses trabalhos, dessa construção, por isso que nós acreditamos muito também que esse intercâmbio vem como uma maneira de estreitar os laços pra cada vez ir se aprofundando mais na cultura dessa região nossa.

**Romualdo Freitas**

**Tropa do Balaco Baco - Arco Verde - PE**

Você falou da memória que a gente não tem da própria história. Eu sou um cara de Arco Verde que morou no Acre quase oito anos. Quando eu cheguei no Acre o pastor Beto Rocha já tinha morrido, um cara do Acre que tentava em vida reproduzir a cultura acreana com o teatro que ele fazia. Antes de eu morar no Acre morei um tempo em Belém; já tava me achando quase um amazom, porque, quando eu cheguei em Belém, eu vi os índios e pá, pá, pá, num sei o quê. Quando eu voltei pra Arco Verde, eu digo: “eu quero ficar um pouco mais na Amazônia e idiota que sou”. Fui estudar a história, então cheguei em Arco Verde e queria encontrar a fina flor da cultura da cultura amazônica... engano total. Quem está morando lá, quem promoveu as correrias contra os índios fomos nós, os nordestinos, quando fomos escravizados da seringa. Então algumas pessoas aqui conhecem o Acre, mas quando eu cheguei lá de primeira eu tomei um choque danado. Eu falava, eu escolhia, eu via o povo da minha idade acreano morando naquele estado mas com o pé e o pensamento na cultura da sua ancestralidade. Era um povo que estava lá na matéria, mas não estava no espírito. Eu tô falando isso pra dizer o quanto é importante este trabalho que o pessoal do Vivarte vem fazendo, porque é exatamente essa geração que está vindo agora, nova, que é a primeira geração de pessoas que são acreanos e filhos de acreanos. Essa parceria é importante porque é o olho que está se abrindo pra este novo entendimento do que é essa identidade cultural que, se esse grupo não está fazendo isso, os outros vão reproduzir no modelo que a gente está dando pra eles.

**Intervalo**

***chamada musical para o retorno***

*Assopra Pajé, pajé assoprou*

*Assopra Pajé, pajé assoprou*

*A força do urubu foi quem me encantou*

*A força do urubu foi quem me encantou*



*O sopro do pajé, voo do beija-flor*  
*Eu venho de longe, venho acompanhado*  
Meus companheiros todos estão armados  
Meus companheiros todos estão armados  
Com sua machadinha, o seu arco e flecha,  
A sua lança e a zarabatana  
Ainda tem a espada onde eu corto as tranças  
Minha espada é a paz, meu escudo é o amor  
Minha espada é a paz, meu escudo é o amor  
O sopro do pajé, voo do beija-flor,  
O sopro do pajé foi voo do beija-flor

por Daniele Mirini

**Adailton Alves**  
**Buraco d'Oráculo – São Paulo/SP**

Eu vou começar falando do Vivarte, que, na verdade, tem uma tarefa. Acho que a rede brasileira do teatro de rua é muito forte, que a gente tem discutido as coisas não em separado; aquilo que o Amir falou de como são potentes essas nossas discussões, porque a gente tem uma discussão em geral técnica, estética, que passa pela ética portanto. Nosso fazer é discutido e ao mesmo tempo tem uma organização política para justamente pressionar o poder público para que essa arte também não fique abandonada. Aí entra a organização e a discussão das políticas públicas, é uma discussão muito ampla e de fato em nenhum outro movimento você vê isso. Então, eu acho que isso é interessante e têm alguns malucos - o Licko, eu sou um deles, o Fernando, a Suane - que tentam reunir e aprofundar essa discussão na academia. E por que o Vivarte? Porque a primeira discussão que tratava de teatro de rua, primeira circulação que eles fizeram, que eles citaram, eu falei: “putz, aquilo que estava conceituado como teatro de rua não cabe ali”. Primeiro que o substantivo “rua”, quando cola no teatro, já dá uma conotação de cidade, e os caras estão no meio da floresta e a rua é uma coisa muito recente, do século XIX, principal-



Palestra com César Vieira. Local: Galpão Núcleo Pavanelli – Tucuruvi – 14/03/2013.  
Foto de Cristiane Accica.

mente a partir das reformas de Londres e Paris, sobretudo Paris. É importante a gente refletir na discussão e também ir produzindo esse material teórico até pra fazer circular as ideias. Mas a teoria tem sempre essa dificuldade que tende a congelar e a nossa discussão, ela é muito viva, ela é muito dinâmica.

Então, tem que ficar atento a isso, não se deixar congelar, tanto que depois eu revi o próprio conceito que eu tinha usado. Todo conceito é uma abstração e tende a ficar congelado. Mas tem essa tarefa! E eu acho que a rede tem cumprido, em todos os cantos a gente tá tentando atacar e, aí, pra colocar um pouco mais de lenha na discussão que já começou que é a de uma outra dramaturgia, o Calixto já falou da dramaturgia do ator, do espetáculo, dramaturgia da organização, que é o espetáculo, não a dramaturgia do espetáculo, mas quando o espetáculo acontece, que o Amir volta e meia volta nessa coisa, mas eu já vi em outras bocas em outras falas também.

O Amir chama de “*circo etéreo*”, que é quando, em um dado momento do espetáculo, surge um outro espetáculo, se emana muita energia em um único lugar, onde a tal da coletividade se encontra; se chega, esse lugar é um lugar não muito controlado. Eu sou mais materialista, mas a gente lida com energia o tempo inteiro e é muito do campo das energias. Volta e meia eu falo isso nas reuniões do movimento de teatro de rua. Tem um poder no que a gente faz e está na base do afeto que é muito grande, que é preciso discutir também, porque quando a gente vai pro espaço o espetáculo já começou e ele começa com a relação que se estabelece com aquelas pessoas e o cuidado com que você vê a relação com o público às vezes você não vê em um espaço fechado. A receptividade que você tem com o público e essa relação com o espaço e com o público vão criando essa afetividade, portanto, uma outra dramaturgia. O lugar tende a modificar aquela pessoa que passa por aquela relação. Como modifica? Se a pessoa ocupa um determinado espaço durante muito tempo ela vai modificar a paisagem musical, mas a nossa relação, o tempo inteiro, com o mundo é a partir do meu olhar.

Eu sempre uso o exemplo de um circo que chega em um lugar. Ele modifica aquela paisagem, monta tudo. Quando ele vai embora,

aparentemente a paisagem voltou a ser o que era, mas, no entanto, quem viu o circo montado não é mais a mesma paisagem, nem antes do circo nem depois do circo. É uma outra paisagem, portanto, você modificou. E a gente faz isso com o teatro de rua o tempo inteiro e essa relação é afetiva porque a maneira daquela pessoa olhar aquele espaço passa a ser diferenciada e ela é fundamental. Eu acho que esse lugar, mais uma coisa pra gente tentar abarcar, esse lugar precisa, volta e meia, voltar a discutir a transformação; e a mudança está muito por aí.

**Hélio Fróes**  
**Nu Escuro- Goiânia/GO**

Vamos começar dos anárgiros. Quando o Amir começou falando, ontem, da generosidade dos anárgiros e tudo mais, a gente acabou de chegar, grande parte, de Brasília, do Encontro da Rede Brasileira de Teatro de Rua e também com um sentimento de generosidade. Fluiu tão legal em Brasília e vindo aqui escutar você falando, escutar o processo do César, do TUOV, ele, com toda a experiência, se coloca a serviço de um coletivo que desenvolve a dramaturgia pra ele escrever. Então, ele se coloca, sabe, não é uma coisa verticalizada. A generosidade com o Vivarte, o pessoal colocando a experiência deles; o Pombas nos recebeu ontem, e também não tem como não falar dos Pavanelli, que são loucos de estarem trazendo gente do Brasil inteiro, um monte de Kombi saindo rodando, se perdendo, pra ir nos espaços, pra conhecer os espaços dos *brothers* aqui de São Paulo. Então, um pepino, que podia ter pego o dinheiro do fomento e dizer assim: “eu chamo o Amir, o Calixto, o César e vamos fazer uma dramaturgia pra gente aqui, pra gente aprender a fazer”. Não, eles querem pepino que junta gente do Brasil todo para estar aqui nesse sentimento de generosidade.

Isso é muito bacana e eu me sinto muito à vontade aqui, mesmo com todas as minhas limitações, mas me sinto à vontade de colocar o que eu penso de dramaturgia; eu quero suprir essas limitações.

A gente acabou de estreiar um espetáculo novo mas ainda está em desenvolvimento. Eu sou eletrotécnico da escola técnica e eu era



monitor de física, participava de olimpíada de matemática... têm essas coisas todas.

Eu gosto de matemática e eu acho que a matemática não nos prende, ela pode ser libertadora, transgressora. Eu acho que o Amir mandou a dramaturgia pra puta que o pariu porque ele dominava, porque, quando ele fala de dramaturgia, fala numa fluência muito tranquila. Então ele tem esse potencial de libertação.

Outra coisa, já indo pra essa questão da matemática: o que o Meyerhold coloca, que todo artista tem que ser um engenheiro no sentido de pensar a construção do espetáculo, de como atingir o público, como os efeitos vão pegar o público, como que o espaço, essa desconstrução do espaço, essa desconstrução da dramaturgia, matematicamente pensada pra ter um impacto com o público. Voltando um pouquinho no Meyerhold, esta questão da dupla referência, essa dupla referência é muito boa, eu não vejo conflito da academia com a cultura popular. Essa dupla referência, essa tensão que é importante para o Meyerhold; então não tem conflito entre o artesanato, nessa tecnologia artesanal, com a tecnologia industrial. Ele não vê problema de ir lá na *comédia dell'arte* beber e no futurismo italiano, nas vanguardas europeias e colocar tudo isso em palco. Essa tensão, esse conflito, e isso é que está movendo muito o trabalho da Nu Escuro hoje em dia, em fazer essa miscelânea. O Adailton acabou de perguntar pra mim se nosso novo espetáculo, *O gato negro*, é comédia ou drama.

Puxa, é difícil de falar, porque é justamente esse elemento de tensão, o que o Humberto colocou ali, o cavalinho marinho com guitarra; é o Shakespeare com suco de laranja. É esse trabalho que é o interessante. A gente, quando vai trabalhar na prática, a gente reflete muito, antes de fazer o que a gente quer dialogar com a sociedade, o que a gente quer dialogar com nossos pares. Isso é fundamental, é oitenta por cento do processo .

Definido isso, o tema, o que a gente quer dizer, vai se definindo a estética e o processo. Até o processo dramático é definido pelo tema.

Um dos nossos espetáculos trabalha com memórias. É a história da mãe do Tuim, da mãe da Isabela e da mãe do Abílio, atores do grupo. A gente pegou e fez um personagem só através dessas memó-

rias. Conta a história do rural, da roça, das mulheres que foram pra cidade - e as três não sabiam ler, toda essa questão - sofreram vários assédios físicos e sexuais; e a gente vai colocando isso no palco. Esse espetáculo é praticamente todo narrativo, já o outro trabalho é um épico dramático com personagens e tem dezessete anos de vida, e essa formação agora tem dez anos juntos. A gente não se aguenta mais de olhar um pra cara do outro. Quando a gente está escrevendo, é uma escrita muito coletiva, sempre com roteiro de bate e volta. O que a gente quer fazer, o que a gente vai falar, o que a gente fez nos outros espetáculos, o que a gente não experimentou que quer experimentar nesse, então a gente vai lá definindo.

Na dramaturgia fomos colocando os elementos, os recursos que os atores têm e a gente vai se apropriando disso também, vai colocando desafio para este ator, coisas que o Junio colocou, esse desafio de não ficar se repetindo. Outro elemento que a gente quis colocar, que a gente quis trabalhar, porque a gente vinha da farsa do *Cabra* muito forte, fazendo dez anos agora o espetáculo que a gente mais rodou; a gente não queria trabalhar com farsa. Aí o que a gente fez? Construímos personagens com a idade deles e, no *Cabra que matou as Cabras*, a gente trabalhava muito assim, com esse elemento carnalizado, o homem fazia mulher, a mulher fazia homem... Nesse, a mulher faz personagem de mulher e homem faz personagem de homem, pra ter essa coisa um pouco mais no âmbito dessa veracidade, ficar mais aparente um pouco, mais distante da farsa, que era o que a gente estava a fim de experimentar. E, desse processo, a gente vai pensando mesmo que ela tenha um elemento de contar uma história, porque a gente acaba contando a história desse processo. A gente vai trabalhando com quadros. Esse aqui vai vir bonecos, tem a hora que a gente mistura essas linguagens, a música vem forte, outro vem um boneco, outro vem as parafernalias tecnológicas que a gente vai enfiando, vai tentando descobrir. Então...esses elementos assim, com a estrutura de seduzir esse espectador flutuante da rua, para ele ir se mantendo.





**Giancarlo Carlomagno**  
**Grupo Oigalê- Porto Alegre/RS**

Eu acho que tem uma coisa que tem nos aproximado - pra mim, pro nosso grupo tem sido importante - que são esses encontros, são muito intensos. Pra mim são sempre intensas essas trocas, essas conversas e isso me enriquece muito, me traz uma energia extra para voltar pra casa e continuar trabalhando e tudo mais.

No Oigalê, a gente começou a pensar em fazer um teatro voltado talvez pro nosso universo, pra nossa aldeia. Quando a gente saiu, eu fui morar fora, o Amilton foi morar fora, e aquela velha história: a gente olha com outros olhos a nossa cidade quando volta. Pensamos: por que pegar um autor de fora ou alguma outra coisa se a gente tem coisas legais aqui, têm coisas que a gente quer falar, têm coisas que nos aproximam e tal? E estamos tentando até hoje a velha história do regional, tentar transformar isso em uma coisa mais universal onde as pessoas se identificam independente do sotaque ou não. Mas a gente queria que tivesse o nosso sotaque e a gente continua nessa viagem.

No início, parece que a gente tinha mais certeza, escolhia uma lenda e ia viajando até escrever um texto, essas coisas pareciam mais claras. No último processo a gente viajou tanto, pesquisou tanto, pegamos tanto material, que a gente ficou completamente confuso, a gente não sabia de onde partir, não sabia o que fazer com tanta coisa e como fazer - e parece que entramos em crise total, não andava. Em alguns momentos tivemos uma iluminação; ali, os amigos ajudando, indicando... Tivemos a figura do Luís Alberto de Abreu, que comprou a ideia de vir trabalhar com a gente e de olhar toda aquela confusão que a gente tinha.

No processo de montagem do espetáculo *O Baile dos Anastácio*, fomos pra fronteira e desde de 1999 a gente vem nessa viagem que se mistura. Na verdade, a nossa ideia era buscar a ideia do regional, da cultura gaúcha, e isso se mistura muito com as coisas dos CTGs (Centro de Tradições Gaúchas) hoje, que estão espalhados. Por tudo quanto é lugar do mundo tem um CTG, mas que tem uma outra história, uma outra visão, de certa forma, se transformou então, tem uma série de regras. Enfim, se transformou em um outra história

e a gente busca uma ideia dessa cultura pampeana de uma região específica também do Rio Grande do Sul, porque não é todo o Rio Grande do Sul que é assim. Tem influência de alemães de italianos, poloneses e tem essa mistura do índio com o espanhol, com o português, com o africano que ficou naquela região ali pampeana, fronteira com o Uruguai e Argentina. Então, a gente foi inicialmente a treze cidades e ficamos quatro dias em cada cidade. Fizemos um pseudo-questionário da nossa cabeça, achando que aquilo ali era o máximo, e saía igual loucos na cidade super pequena de quatro mil habitantes até cidades um pouco maiores, de cem mil habitantes, cento e vinte mil habitantes e tal; um bando de loucos sentando e escutando as pessoas responderem essa pergunta: “O que é gaúcho pro senhor?”. As pessoas falavam as mais diversas coisas. A gente queria saber sobre aquela culinária que, de certa forma, a gente já conhecia, nós somos todos filhos de pais que são do interior. Nós não somos do interior, nós somos da capital, somos de Porto Alegre. E, de todas essas cidades que a gente foi, conhecia a comunidade mais próxima, enfim, pegamos tantas coisas, foram oitenta livros, setenta e duas horas de gravação - a gente não tinha a mínima noção do trabalho que dava - e trinta e duas mil fotos já selecionadas. A gente não sabia por onde se achar. E aí foi legal porque surgiu o Abreu nessa história, uma pessoa super generosa, com uma puta experiência e ele sempre dizia pra nós: *“Vocês têm que escrever. Vocês que inventam essa porra, como é que eu vou escrever? Eu tô lendo aqui, mas vocês que têm que escrever!”* A gente ia pra casa, escrevia, escrevia, ficava tudo uma merda, nada funcionava, era tudo horrível; o Abreu voltava, eu dizia: “puta merda eu não tenho nada”.

Então ele foi vendo a nossa angústia... e realmente a gente não conseguia, estava em crise total. A gente tinha um senso comum de que era um grande baile; e isso é um fato histórico em uma cidade que a gente passou. Era um baile de trinta dias. O estancieiro descansava de dia e festeava à noite; no outro dia, comia e... bebida de novo, mandava carnear uma rês e nisso - fato histórico - morre uma filha dele, mas ele continua o baile e queria casar a outra filha. Inclusive, no fim, ele ficou pobre e teve que dar todo o gado dele pro bolicheiro que abastecia a festa durante os trinta dias. Aquilo, pra nós, ficou na cabeça



de todo mundo. Isso é, isso pode ser, mas enfim, esse senso comum a gente tinha mas não conseguia desenvolver. O Abreu pegou essa bagunça que a gente tava e organizou. Fez um roteiro que pra nós estava mais próximo da forma com que a gente sabe fazer, ou tava mais acostumado ou mais seguro pra fazer. E normalmente a gente faz com bastante tempo: seis meses, sete meses do processo; e a gente tinha três meses, dois meses e meio, a gente estava desesperado.

Enfim, ainda estamos sofrendo bastante, ainda estamos em processo, a gente fez só vinte e cinco desse espetáculo. Os nossos espetáculos ficam em repertório. O *Negrinho do Pastoreio* ta fazendo dez anos agora em 2013. Agora a gente quer voltar a essas cidades, essas treze cidades, e quer mostrar o espetáculo pronto. A gente nota que cometeu vários erros, mas isso faz parte.

Tem outra coisa que é a música. A música é super importante pra gente. Desde o início, sempre quis fazer a música ao vivo, não sabia tocar porra nenhuma. Hoje tá um luxo, a gente aprendeu um pouco, toca até cavaquinho, e continuamos insistindo com a música ao vivo, de pontuar, ela faz parte da nossa dramaturgia, ela conta, ela muda cena, ela faz entreatos, ela ajuda bastante nesse pensamento do espetáculo.



Relatos dos grupos de Teatro de Rua. Local: Galpão Núcleo Pavanelli – Tucuruvi – 14/03/2013.  
Foto de Cristiane Accica.

**Junio Santos**  
**Cervantes do Brasil - Natal/RN**  
**Movimento Popular Escambo Livre de Rua**

Nessa discussão de dramaturgia, eu não sei como é que eu comecei a escrever alguma coisa. Acho que foi um pouco é forçado. Não tinha ninguém pra escrever e a gente já estava cansado também de ficar fazendo só adaptação. Então, quando a gente viu essa dificuldade em 1991, nós resolvemos, no segundo escambo, dividir os núcleos e delegar tarefas. Um ia discutir dramaturgia de rua e sair com o texto em três dias; como era um negócio muito complexo, botamos só cinco pessoa. Outro grupo ia discutir uma encenação ou direção, a gente ainda não sabia o nome desse troço, não; vai discutir como é que vai encenar, como é que vai buscar um teatro dentro dessa cidade que é na rua. Essa história teria que ser entregue pra ser apresentada aos demais grupos por um grupo que faça a pesquisa.

Apareceu um amigo, que não está mais entre nós, e disse: “olha eu queria também criar um grupo de produção. Nós vamos formar um grupo de produção e vamos produzir o espetáculo”. O grupo maior ficou de ator, era cento e cinquenta. Os atores vão todinho pra uma sala, mostrar como é que vai fazer um com o outro.

E sai um roteiro, aquela coisa de cinema mesmo: ele entra, dá dois passos, levanta a cabeça e grita: “me dá salgadinho!”. E a produção disse: “rapaz, seria legal se, quando ele fizesse isso, o pessoal tivesse comendo fruta”. E a produção consegue cestas de frutas enormes. “Quem vai entregar as frutas?” Vamos pegar o povo da cidade, são as bacantes, nada melhor que estar pulando com as frutas. “E agora como nós vamos fazer os figurinos?” A produção começou ir atrás. A gente precisava de pelo menos umas quarenta senhoras, todas de preto. Pensamos: “vamos pegar as mulheres do clube dos idosos, vamos pegar a banda tocando uma marcha fúnebre lindíssima, que toca no mundo todo, do grande mestre Felinto Lúcio”. Então, sai o cortejo desde o início da cidade, o povo da cidade fazia o espetáculo, os atores que faziam o papel já estava na mina e esse povo ia levando os outros pra lá.

Os atores todos, tanta gente, eram cento e cinquenta mais



ou menos, eu não contei. Eu não olhava nem para trás. Fiquei com medo que não viesse ninguém - nessas horas você não olha pra trás. Aí, quando chega aquela multidão e entram as frutas, e o espetáculo cumpriu ali uma função de reflexão, as pessoas choravam pelo fim da mina e pela incapacidade de continuar tendo dinheiro porque aquela mina era quem sustentava a cidade.

Ali eu disse: “puta, eu vou começar a escrever!”. E fiz um bocado de besteira, escrevi um bocado de besteira; e tava há uns quinze dias em casa sozinho, não tinha ninguém, porque você só pensa quando não tem ninguém. Aí, eu tava pensando e digo: *“rapaz, eu não escrevi nada, por que é que tem meu nome nesse negócio que eu escrevi se tudo que eu fiz aqui foi o que eu escutei dos outros? Eu não inventei porra nenhuma, tudo isso aqui eu já vi em algum canto, alguém me contou e eu guardo a história na cabeça, aí eu vou lá e faço uma cena. Vou retirar meu nome desse troço todinho, eu não quero mais o meu nome nisso, não quero meu nome em música, não quero meu nome em mais nada.”*

Eu quero viver desse teatro sem estar preocupado com o meu nome. A minha mulher disse que eu estou doido e eu acho que estou, porque eu passei por um processo de transformação, eu tinha que largar alguma coisa, então vou largar a vaidade porra, que se foda! Tinha que largar porque eu via as pessoas largando tudo e buscando sentimento, buscando afeto, buscando encostar no outro, encostar o corpo. Eu vi uma crente entrar em uma roda dizendo: “mulher, você é crente, saia daí que isso é coisa do diabo!”. Ela disse: “do diabo não, que eu to curada!”. Eu tô feliz porque, pra minha felicidade, não vai ser a minha vaidade, a minha felicidade, vai ser que a gente tá nesse mundo, dessa construção desse mundo; é a coletividade feliz e esse teatro, ele é feliz quando faz chorar. Ele não só é feliz quando ri, não, a rua não é só lugar de comédia, não. A rua é lugar de teatro que envolva, que agregue, que conte a história do outro e que escute a história do outro, as mágoas do outro, que brinque com os sentimentos seus e dos outros.

Só pra fechar, a gente tem um presente que muita gente não consegue ter, muitos nossos estão aí, nesse momento, brincando com seus teatros, com esse país a fora. Os assentamentos estão contami-

nados dessa peste, jogaram os vivos nos assentamentos, lá dentro os caras estão transformando a própria reforma agrária que não chega, a reforma agrária cultural mesmo, no teatro muito presente. A nossa felicidade é viver e conhecer como um mestre é de verdade; esse cara é pra se passar o dia inteiro sentado, calado, escutando, eu não fico às vezes nem com coragem de falar porque ele já me disse tudo que eu queria dizer de uma forma tão bela, tão bonita e é com quem eu aprendo de verdade. Eu não aprendo teatro com o Amir, eu aprendo vida o tempo todo, ele tá me dando vida, vontade de fazer e dizendo: “aprender faz cócegas, porra!”. E como você ri como você aprende, quando você descobre uma coisa que você aprendeu, você pesquisou, você buscou, dá uma felicidade! Aí vem toda a nossa relação com Ray, que é uma relação muito forte, com sinceridade, e também aqui com São Paulo - não é porque eu estou aqui, mas vocês sabem muito bem, muito afetivo com São Paulo. Uma relação que a gente foi chegando - se estranhando, porque nós fazíamos um teatro muito diferente, como diz meu conterrâneo lá da Paraíba, o Humberto, a gente faz um teatro bem diferente. Quando a Dani fala que ficou surpresa com a velocidade do teatro de São Paulo, eu fiquei surpreso com a lentidão do teatro em São Paulo - porque lá, no nordeste, a gente joga pingue-pongue, nem a gente entende o outro; vamos falando assim, o cordel, na galopada - e gente não vai conseguir fazer nunca mesmo, porque a palavra começa a empurrar, a gente caga se fizer mímica. Cada um é de um jeito!

Aqui, vemos que esta oportunidade que nós estamos tendo provocada - vem o Calixto com essa defesa ferrenha da sua função como dramaturgo, taí a importância do dramaturgo, a abertura de todo aquele espaço que ele tem na internet para que a gente possa lançar e ninguém manda texto para Calixto. Têm poucos textos de autor de rua lá. Conhecer tudo isso nos fortalece pra caramba e a gente tem que ter uma responsabilidade enorme de levar isso aos que não têm essa oportunidade. Não pode ficar só entre a gente, nós não podemos achar que esse prazer tem que ser só nosso, tem muita gente também precisando escutar e viver tudo isso que a gente tá vivendo.



**Simone Brites Pavanelli**

**Núcleo Pavanelli de Teatro de Rua e Circo – São Paulo/SP**

De tudo que foi conversado hoje, pra mim fica muito forte que o nosso trabalho, o nosso espetáculo, com todo preparo, com todo cuidado que cada um tem, é um pretexto pra estabelecer uma relação de afeto com as pessoas na cidade. A minha questão é esta cidade de São Paulo, o tempo dessa cidade. O que acontece nessa cidade é muito rápido, não são os espetáculos que a gente faz que são rápidos, mas é essa civilização que a gente vive que é um tempo absurdo.

Quando eu penso que eu quero fazer espetáculo lá no Saco-lão das Artes, na Brava Companhia, tenho que prever que eu demoro duas horas pra chegar até lá. No Núcleo Pavanelli aí, têm um ator que mora em Osasco e outro que mora em Santos, e demoram duas horas pra chegar aqui. Aqui no galpão, no Tucuruvi, a gente demora mais um tanto pra arrumar as coisas, pra carregar o carro pra chegar até lá, pra descarregar, pra montar. Enfim, a nossa questão, sempre além, muito além do preparo técnico do ator e da dramaturgia, é como a gente manter o tesão de ser uma quadrilha sempre muito afetiva entre nós, pra estarmos afetivos, abertos e arejados com o outro. Porque, quando a gente vai pra uma praça com este espírito arejado, a gente tem que fazer a leitura do local onde a gente chega, pra entender que lugar é esse. Esse lugar também tem um tempo. Às vezes a gente marca de fazer apresentação, por exemplo, quatro horas e, por causa de toda a nossa vida e de tudo que acontece antes, a gente não consegue chegar muito tempo antes da apresentação, e aí o tempo que a gente tem até o horário da apresentação não é o suficiente pra aquecer o nosso afeto. Então, esse tempo da cidade, ele está tão introjetado na gente, tão interiorizado, que a gente chega e às vezes vai na porrada. Mas por que mesmo a gente tem que começar o espetáculo naquela hora? Qual o respeito que a gente tem que ter com o horário marcado? A gente tem que ter um respeito com o horário marcado ou com o nosso afeto e com o tempo que a gente necessita para se estabelecer na praça? Parece muito contraditório.

## Casa d'Oráculo - Buraco d'Oráculo Vila Silvia - São Paulo/ SP

Esse espaço se chama carinhosamente Casa d'Oráculo porque aqui é a nossa residência, a minha e da Lucélia e, na outra casa, do Adailton e da Selma. São duas casas que têm um quintal nos fundos, onde nós construímos esse galpãozinho e também têm o quintal aberto que nós usamos. Então é um espaço privado que existe há 3 anos.

A ideia do espaço aconteceu com a preocupação de ter um local pra ensaiar e guardar as coisas do grupo. Nós sempre tivemos parcerias com espaços públicos, mas ficávamos na dependência da disponibilidade dos horários deles. Com a Casa d'Oráculo nós pudemos melhorar o nosso trabalho e a gente trabalha praticamente todos os dias. No momento, estamos desenvolvendo aqui o projeto Narrativas de Trabalho II - Ópera do Trabalho, que é a construção de um espetáculo que parte do tema da precarização do trabalho. Nós ministramos oficinas nesse espaço e também o usamos como local de estudo dos integrantes do grupo, estudo musical, por exemplo. Nesse projeto, cada integrante do grupo está aprendendo um instrumento. Nós abrimos para a comunidade participar das oficinas e dos cafés culturais. Também é um espaço pra hospedar parceiros e pra receber projetos de parceiros, como este Seminário. Isso é fruto da Rede, estamos aqui em mais de 60 pessoas, cada um de um lugar do Brasil - e conhecemos todos.

Edson Paulo  
Buraco d'Oráculo

Dia 15/03/2013 a prosa continuou na Casa d'Oráculo





Relatos dos grupos de Teatro de Rua. Local: Casa d'Oráculo – 15/03/2013.  
Foto de Cristiane Accica.



Relatos dos grupos de Teatro de Rua. Local: Casa d'Oráculo – 15/03/2013.  
Foto de Cristiane Accica.

**Fernando Cruz**

## **Teatro Imaginário Maracangalha - Campo Grande/MS**

Nós somos um grupo com uma média de 15 atores. O nosso trabalho é feito todo na rua, trabalho produzido, pesquisado todo na rua. Nós temos uma sede faz uma ano, uma sede fechada, e ocupamos várias praças onde foram construídos os trabalhos anteriores, e a sede ajuda a abrigar os trabalhos de pesquisa, leitura, vídeos, materiais do grupo e tal. Mas, na verdade, a prática se dá na rua. Essa prática na rua, nós estamos percebendo que o ator pra rua muitas vezes tinha uma relação distante da rua: está ali na rua mas não está comunicando, não está com a rua, está para a rua, para apresentar para a rua e não com a rua. A gente faz um trabalho de relação que é um trabalho de ir pra rua e os atores tinham que abrir mão de alguma coisa sua para poder estarem de fato com as pessoas na rua concebendo a rua como um espaço de um encontro. A gente vai pra encontrar uma multidão, independente porque a pessoa está ali, se ela é pobre, rica, negra, branca, enfim. A rua tem esse todo e não cabe a nós estarmos aqui como julgadores, e sim compartilhar aquilo que nós temos e dialogar.

E, pra isso, o trabalho dos atores é ir para rua conversar com as pessoas e bater papo, essa relação tem que ser de aprender com o outro através do olhar do outro.

E isso não se dava só nos ensaios que se faz na rua em busca do trabalho todo na rua. Mas se dá também na busca do ator como ser humano e não do ator como ser iluminado, divinizado, não. Ele é mais um trabalhador que está na rua, ele não chega ali iluminado por nada, pelo contrário, ele é mais um trabalhador que tá na rua também e eles vão tentar estabelecer um diálogo com a rua.

E é tudo isso que os atores têm pensado: a busca de relações abertas com as pessoas e aí trazer uma história. Vai no ponto de ônibus, para em um boteco, a gente trabalha com uma relação muito grande com o boteco. Boteco é tudo! - onde as pessoas saem de casa e vão se encontrar, então é o melhor lugar para encontrar as pessoas e também é no boteco que elas vão bebendo, conversando e vão soltando mais.

Então, essas histórias vêm para o grupo e a gente vai convi-

vendo. O trabalho que a gente tá fazendo, paralelo a esse que vai estreiar, é um trabalho de mais de um ano de pesquisa da história do bairro. A gente vai nas casas das pessoas, nas portas das igrejas, nos pontos de ônibus; cada ator individualmente vai atrás das pessoas para poder conversar e quebrar essa barreira de querer simplesmente apresentar. Essa relação é bem mais séria do que simplesmente apresentar o espetáculo e a gente leva algumas questões em conta, que é: o que nós vamos conversar com as pessoas através do espetáculo? O que a gente tem pra falar? Então a gente parte de questões que sejam comuns à que está na rua. Alguns espetáculos abordavam a questão do comércio de religiões; outro, a questão de extermínio de trabalhadores, de indígenas, especificamente os guaranis-kaiowás, no Mato Grosso do Sul, de maneira que isso possa dialogar em qualquer lugar que a gente vá. Nessa busca do que fazer, tem toda uma construção de trabalho, porque a gente não trabalha com o texto pronto. Por exemplo, o trabalho *Tekoha*, sobre o extermínio de índios. Nós fomos construindo o trabalho com o grupo e capitulando o que era mais importante, os principais acontecimentos que pudessem falar de impunidade, com o tema central de toda a pesquisa, impunidade.

Para criar a situação dos personagens, nós partimos de falas reais, assim como esse trabalho que a gente tá montando agora, e essas falas reais muitas vezes elas não estão na boca do personagem. Então, tem o relatório da FUNAI, de 1982, quando eles inauguram a primeira missão evangélica, tava lá no relatório uma série de questões que vira fala de personagem; a gente vai adaptando. Na verdade, a gente não deixa de criar um texto, na verdade não cria nada de novo, simplesmente dá vida a depoimentos e leituras que a gente vem colocando na primeira ou na segunda pessoa, ou na terceira pessoa, que sempre tem o narrador também, o narrador-personagem.

O trabalho que nós estamos montando atualmente é sobre a obra do poeta sul-mato-grossense da década de 30 e 40, um poeta modernista que escreveu toda a chegada da modernidade no Pantanal de Mato Grosso do Sul, Corumbá, e a chegada das indústrias de minério para destruir as montanhas, que até hoje elas estão lá, a Vale do Rio Doce e outras, várias empresas, não é?

E ele já falava sobre isso e se tornou um escritor maldito por



falar justamente sobre extermínio de negros e a favelização do Mato Grosso do Sul, daquela cidade. Nós fomos pesquisar a vida do autor e nós não achamos praticamente nada. Então, nós tocamos a obra que de fato era o olhar dele, e a peça é uma sequência de poemas. Esses poemas são conversados como diálogos, de tão realista que eles são. Parecem que são personagens, mas, na verdade, são poemas simplesmente, só estão em uma outra voz, e aquela voz que tava era a voz da população, para o povo exterminado: desempregados, moradores de rua, negros, índios; tudo que era maldito daquele período e que também não é diferente do país hoje. Então, nós fomos em busca de apropriar essas vozes e colocá-las através dos personagens. E também não têm nome os personagens - é como no *Tekoha*, que todos os atores fazem o Marçal de Souza em vários momentos da peça, todos os atores são o sujeito da peça em determinados momentos, onde todos são trabalhadores em determinada situação. São anônimos como a maioria dos trabalhadores do país.

Mas eu acredito que a dramaturgia em si é tudo aquilo que a gente estava falando ontem. Ela é do ator, ela é do texto, ela é da cena, é tudo uma coisa só, na verdade. Agora, pra ela acontecer, precisa de um grau, de um grau que dialogue com a rua. Esse grau está justamente... como nós trabalhamos com um mínimo de elementos, de objetos, cenário, enfim, com estrutura de bambus vazados que sobem, são várias coisas, detalhes, panos, casacos, o que vale é o discurso, a ação do ator, e esta ação, ela tem que ser verossímil, pelo menos para dialogar com a população. Então, a problemática que a gente coloca também é questionada pelo ator, onde aquilo interfere na sua vida. O ator está na rua para fazer uma troca e essa troca tem que se dar de fato, é essa energia que tem que movimentar o grupo. Pra isso a gente busca algumas referências, como os trabalhos de pesquisas de Wilhelm Reich, que, a meu ver, veio muito a contribuir com a questão da armadura do corpo, o corpo resistente; então o trabalho de quebra de couraças através dos jogos, das leituras do Reich e algumas relações políticas também, que passam por fundamentações anarquistas e sociológicas e isso tudo - tentar dialogar não só com uma fundamentação filosófica, mas tem que estar dialogando com tudo que está à nossa volta. O ator não tem que ter pudor de olhar o que está em volta, tem que dialogar

com o carnaval, tem que dialogar com a festa do santo que passa, com o craqueiro que passa, tudo é uma manifestação cultural também - e todas elas são manifestações e rituais tanto quanto o teatro. Por isso essa identificação do teatro, quando ele vai para a rua e acontece na rua. Esse encontro só se dá à medida que estamos em uma relação de afeto entre os pares e trocado o olhar com o público.

Então, tudo isso é pensado para o espetáculo. Acredito que a dramaturgia seria só esse corpo que é o ator, e os atores agora são elementos que vão colando em cima, vão sendo incorporados que nem a nossa roupa. Agora eles têm que ser harmônicos no sentido de beleza, e não de combinação pela combinação. Aquilo tem que dizer algo também, nada pode estar de graça ali. Esse estudo da textura, da forma, da cor, do volume, tudo que se tem pesquisado, tudo que está na rua é o que vai compor finalmente o espetáculo. Depois que começa a se apresentar ele ainda tem um ano pra ser alterado, porque ele ainda não está pronto, até ele ficar no formato; aí é mandar, mandar, mandar ver. Tem que ter muita troca pra isso acontecer e nós temos que estar desarmados.

No teatro de rua a gente chega e não sabe quem vai parar para olhar. Uma pessoa que vai para rua, ela não sabe nem quem ela vai encontrar, então, na verdade, isso é um encontro e, para haver um encontro, a gente tem que estar desarmado pra pensar nessa perspectiva. Não somos mais, não somos menos, somos diferentes, mas que pode crescer e transformar alguma coisa.

## Arte

*Do buraco negro iminente*

*À percepção sensível*

*Do ser em sobressalto a superar-se*

*Pelo salto imortal divino mítico*

*Eis me diante do abismo*

*E me faço ponte*

*Eis me diante do abismo*

*E me faço ponte*

*Da sede que flagela e mata*



Às matas que preservam as fontes  
*Da morte que enterra e some*  
À vida que ressurge aos montes  
Eis me diante do abismo  
E me faço ponte  
Eis me diante do abismo  
E me faço ponte  
Do que percebo e torno percebido  
Do visto e lido nas entranhas  
Da faca lanho corte da libido  
Aos muros que a liberdade estranha

de Ray Lima, por ele mesmo

### **Calixto de Inhamuns**

Já que ele falou de ponte, eu vou fazer uma ponte. Ele citou Reich, e eu quero dizer que, na década de 60, a gente trabalhou muito isso no teatro, teve uma pessoa que trabalhou muito isso, que foi Eleni Guariba. Ela foi assassinada pela ditadura e até hoje não encontraram o corpo dela.

### **Chicão Santos**

#### **O Imaginário - Porto Velho/RO**

Depois da intervenção cirúrgica do Ray, eu tô justamente pensando nesse abismo que sobrepõe o nosso dia a dia, tudo o que a gente faz.

Em Rondônia eu trabalho com teatro há muito tempo, desde 78 que eu estou trabalhando. Mas, com esse grupo agora é mais recente, O Imaginário. Nós temos oito anos, quase oito anos de trabalho, e a gente vem fazendo algumas investigações. Umas bem sucedidas, outras pessimamente sucedidas e por aí vai. Mas uma coisa que nos



Relatos dos grupos de Teatro de Rua. Local: Casa d'Oráculo – 15/03/2013.  
Foto de Cristiane Accica.



fortaleceu muito nos últimos anos foi buscar esse diálogo com a cidade, e que também já está velho também, isso a gente tá vendo já tá passado e a gente quer estabelecer uma outra relação. Então, discutir esse teatro que a gente faz, discutindo esse público, a cidade, a gente avançou um pouco, ou muito, e a gente quer ampliar essa discussão.

Em 2008, quando nós levamos um tropeço muito grande, a gente queria fazer Willian Shakespeare lá no Amazonas, em Porto Velho. A gente queria trabalhar o *Rei Lear*, entramos de cabeça. Na época, contratamos a Bya Braga, de Minas Gerais, para fazer esse trabalho com a gente. Levamos mais uma pessoa, Nivia Magno, da AMOC, do Rio de Janeiro, pra fazer a questão da mímica corporal dramática, que era uma coisa que ela queria trabalhar. A ideia dela inicial era trabalhar a visão feminina desse *Rei Lear*, e eram três mulheres em cena. Potencializou um processo super bacana, em cima de memórias, e foi um negócio que não deu certo, não deu certo, não funcionou enquanto resultado que a gente esperava sair dali; o espetáculo não deu nada certo e colocou a gente em uma situação muito profunda, isso foi em 2007. A gente ficou sem grana, a gente não tinha sede ainda, sem nada. Não estava devendo mas foi aquele abismo. Então, uma atriz foi trabalhar na TV, a outra engravidou e a minha esposa, que era uma das atrizes, a terceira atriz, e nós falamos: “puxa, agora só tem uma solução, é a gente sair atrás de uma história pra contar”. E fomos! Ficávamos um dia na praça observando, olhando o movimento - e nada, não via nada. Tinha gente fazendo crochê, fazendo renda, e a gente olhando. Um certo dia a gente falou: “vamos fazer uma caminhada pelos trilhos, lá tem a ferrovia que foi construída”. E nós fomos caminhando pelos trilhos e, de repente, a gente olha pra trás e vê uma senhora em uma janela em uma casa, ela levanta a mão e faz bem assim, como dando um tchau diante daquela imensidão. Ficamos olhando um pra cara do outro, e pensamos: “vamos contar a história das mulheres que vieram pra cá na época da construção da estrada de ferro”. E começamos a investigar. Fomos subindo e, mais ali na frente, tinha uma poetisa, a Nilza Menezes, e ela falou que tinha um problema. Das quarenta nacionalidades que vieram pra cá, só foi permitida pelo construtor uma nacionalidade trazer as famílias,

que eram os barbadianos que vinham das ilhas ocupadas pelos ingleses. Ela nos deu três livros e aquilo foi inspiração pra gente começar essa investigação; e depois enveredamos pelo rio também. Tinha a presença das nordestinas que iam pra lá, os seringalistas enchiam os barcos, na costa nordestina, de mulheres, levavam e trocavam pelas bolas de seringas: “então tá aqui uma mulher pra você, mas você tem que produzir duzentas bolas de seringa, não produzindo, no final do mês eu venho aqui e recolho a mulher”. Uma questão humana muito forte essa relação e a gente não encontrava nada para esse diálogo da mulher. A mulher não tinha essa fala na literatura pouca que nós encontramos. E fomos buscando nas memórias das tacacazeiras e construímos o espetáculo que chamou *Filhas da Mata*, que inicialmente era *Ponto de Fuga*. Construímos *Filhas da Mata*, era a base dessa nossa pesquisa, e fizemos um investimento de 180 reais, que era o que a gente conseguiu reunir e virou diversão.

O ano passado também resultado de uma pesquisa que nós fizemos sobre “cameloturgia” e oralidade. Nós saímos de Porto Velho e fomos até Manaus. Nós colocamos os atores, que eram os investigadores desses fragmentos dessa história dos trabalhadores, e também observando essa questão da cameloturgia ao longo do rio - lá nós tínhamos uns batelões que saíam de Belém, e o cara vinha fazendo o escambo, a troca, tipo: trazia o açúcar, trocava pela castanha - e era um movimento muito interessante pelos depoimentos que nós colhemos essa cameloturgia na beira do rio. Então a gente tinha dois focos: no Rio de Janeiro, a Cia Será o Benedito, pesquisando a cameloturgia do povo que estava ali na praça; e a gente pesquisando também a cameloturgia dessas pessoas que vinham com os batelões ao longo do rio. E resultou em um processo que nós fizemos com o Léo Carnevale, dia 19 em Porto Velho e dia 21 em Manaus. Uma cena também não está bem construída como espetáculo, então a gente vai apresentar como cena, que é o varadouro, e a gente descobriu que os caminhos lá eram o rio, os trilhos e a própria picada lá no Acre, onde eles chamam de varadouro, que é o caminho que se abre no meio da floresta. Depois disso surgiu também uma proposta em fazer o *Trem Invisível*, que era justamente abordando o outro lado dessa história das pes-



soas que foram pra lá construir a estrada de ferro. Foram quarenta nacionalidades, representada por cinquenta mil pessoas, dentro do clarão de floresta construir essa ferrovia. E eles eram enganados, eles recebiam uma proposta de ir pra América e acabavam desembarcando em Porto Velho, dentro de um clarão de floresta.

A maioria das nacionalidades, inclusive os indígenas, foram todas dizimadas, porque não tinham o costume, e caíram dentro de um clarão de floresta, sem nenhuma proteção, orientação, estrutura biológica mesmo - e o cara ia morrendo. Mas a gente queria contar a história vista do outro lado, de quem já passou. Quando abrimos a nossa sede, aí nós abrimos também uma possibilidade dos jovens, que iam pra lá para fazer oficinas de teatro, se exercitarem teatralmente e a gente começou a construir com eles, baseado nessa linha de trabalho, em cima de memórias, narrativas, oralidade. E nós fizemos a *Ferrovia dos Invisíveis*, que era um espetáculo interessante para o povo de lá, um povo muito ligado a essa história, a origem de Porto Velho, que só existe em função dessa construção que é muito forte nas pessoas.

Nós estreamos ano passado no Festival uma coisa muito boa, pois os jovens, com a energia que eles têm, vão pra cima mesmo; e a gente teve quinze apresentações. Teve um público muito grande - chegou a trinta mil pessoas - e eu acho que não foi nem pela teatralidade, e sim pelo apelo que a história representa. A gente vem trabalhando segundo a linha do ator compositor, uma coisa que a gente já vinha falando; e quando a gente estava em 2010, circulando, descobrimos em uma cidade de Pernambuco um material feito do Matteo Bonfitto, o *Ator Compositor*, desenvolvendo algo na academia sobre o ator compositor. Na verdade, dentro daquele material que ele expõe, vem desde os primeiros pensadores essa questão do Stanislavski, o teatro psicológico, o Brecht, o teatro físico, o teatro quântico; a gente não tinha a pretensão de criar um método. Era um experimento mesmo que a gente foi desenvolvendo, onde a linha de trabalho, a ativação de energia dessa linha de trabalho, as memórias, e negando em determinado momento o movimento, uma coisa meio estranha, e negando também os personagens. Em determinado momento a gente nega o personagem, tem dado certo até agora. Como eu estou falando, é uma

linha de trabalho, não é uma pretensão de ficar uma vida inteira nesse negócio, mas tem dado certo. A gente tem visto e tem humanizado muito a gente, porque cria uma identificação muito grande com as pessoas e, quando a gente começa a trabalhar as memórias, revelar essas memórias que estão com a gente e com as pessoas, parece que cria uma identificação.

Em 2008, a gente começou a organizar um festival que era na Praça das caixas d'água, festival de rua, especificamente de rua. Em 2008, quando nós começamos com a discussão que a gente já fazia da cidade, a gente conseguiu botar oito mil e quinhentas pessoas no festival, com cinco espetáculos e, no último dia, inclusive o Narciso Teles estava lá. Nós fizemos cinco rodas simultâneas e tinha público para as cinco rodas na mesma praça acontecendo simultaneamente. As praças começam a ser recuperadas em função disso, e agora elas começam a ser abandonadas. Fizemos agora umas intervenções na cidade, voltando às praças. Parece uma coisa estranha na virada de governo no Brasil: quando vira a prefeitura, a política atinge a gente mais em cheio, bem na alma, parece que os caras vão destruindo tudo, aqueles espaços públicos que a gente utilizava foi tudo destruído.

Até o ano passado a gente tinha feito desse festival uma possibilidade de encontrar, como a gente faz no Acre, como a gente faz em vários lugares. É o único lugar com possibilidade de a gente se encontrar, porque o custo amazônico nos distancia e impede de promover essas possibilidades de encontro. Até o ano passado ele funcionou como um festival amazônico, com 10 estados, mas esse ano o dinheiro sumiu. A Prefeitura não tem interesse e o estado ainda está devendo pra gente os hotéis do ano passado. A gente conseguiu um residual da Caixa de quarenta mil reais para realizar. Mas mesmo assim ele vai acabar se desconfigurando porque os custos são muito altos. O drama é tanto entre os estados amazônicos como entre os demais estados, fica tudo muito caro na região amazônica. Por isso nós sempre levamos essa discussão, mas o Ministério da Cultura também não reconhece a Amazônia, e todo ministro que entra lá não muda nada. Em 2010 nós avançamos um pouco e agora tudo voltou à estaca zero



## Junio Santos

Chicão, vamos propor de fazer no norte e nordeste, não um festival de dramaturgia, mas de dramagonia, porque é uma agonia só! (risos)

## Chicão Santos

É, mas apesar de tudo a gente tem uma grande esperança e não estamos chorando, nem parados, estamos articulados e nos mobilizando com os parceiros, e batendo de frente com o Ministério da Cultura. Acho que nós avançamos muito, só de achar que não precisamos do poder público pra construir esse novo mundo. E, só pra fechar, nós achamos que a dramaturgia é o caminhar, é o colorido do povo da praça, é os nossos farrapos. O texto, a sonoridade é o caminho pra encontrar tudo isso, então nós não descartamos a dramaturgia, mas ampliamos para a sonoridade que está dentro da gente, particularizada em um microuniverso que vem até mim.

## Nada continua como está

*Nada continua como está*

*Tudo está sempre mudando*

*O mundo é uma bola de ideias*

*Se transformando*

*Nos transformando*

*Abra a cabeça*

*Saia do escuro*

*Não tenha medo*

*Do seu futuro*

*Faça o que sabe*

*Pra se cuidar*

*A vida não pode parar*

*O mundo não vai acabar*

de Junio Santos, por todos

**Leonel**

**Cia de Teatro Madalenas - Belém/PA**

Eu sou Leonel, de Belém, sou da Companhia de Teatro Madalena. Pra mim é um prazer e uma satisfação estar aqui. Eu vim por conta própria, eu queria muito estar aqui, eu queria conhecer as pessoas que fazem teatro de rua. Eu faço parte de uma companhia que não é historicamente uma companhia de teatro de rua, são uns meninos de uma escola de teatro que nos formou para ir para o teatro.

Entretanto, em 2006 aconteceu um fato significativo pra nós, com a história do mensalão. Nós resolvemos fazer um protesto na cidade, queríamos fazer um espetáculo só que não tínhamos grana para fazer o teatro e fomos pra rua fazer o espetáculo. Em 2006 teve a copa também, então, não se falava do mensalão, só da copa!

Nós fomos pra rua denunciar tudo isso, não tínhamos dinheiro e começou dentro de nós, da Cia Madalenas, um micróbio de construir um espetáculo que falasse de nossas angústias, tanto na rua quanto no palco.

Nós levamos praticamente cinco anos pra montar o nosso espetáculo de rua, que é o que está em repertório. E, tanto um quanto o outro, nós sofremos para construir a dramaturgia desse espetáculo. Até então nós estávamos acreditando na versão coletiva, talvez sejamos um dos poucos grupos em Belém que trabalha com versão coletiva. Essa é uma marca da Cia Madalenas, não inventamos nada, aprendemos isso com o pessoal do vertigem e achamos bacana, achamos legal e tentamos experimentar isso no grupo - e ficou sendo uma das marcas da Madalenas. Onde, mais ou menos como foi falado ontem, têm uns núcleos de dramaturgia, uma comissão pra tratar do figurino, todo mundo faz tudo ali. A gente abre a discussão dentro do grupo até chegar a um consenso e dizer como é que vai ser a coisa. Então fiquei me batendo com algumas questões que foram levantadas nos dias anteriores.

Alguém falou que o teatro na rua tem que ser alegre, mas quando eu vejo o Hélio com a caixa de som dele, que possibilita mil coisas, acaba promovendo pra nós uma viagem interna também, que nos transporta para qualquer lugar do universo, através dos efeitos sonoros e, de repente, quando a gente menos espera, tem alguém



chorando. Então eu acho que a rua não é só lugar de alegria. Acima de tudo, pra nós das Madalenas, a gente tem esse discurso de que a rua é um lugar de encontro. Eu acredito nisso, que é possível na rua não só a gente encontrar nosso pares, mas vamos encontrar aquela pessoa que nunca viu teatro e que tem alguma coisa pra me dizer, que vai nos tocar de alguma forma, de alguma maneira, e vai promover uma modificação em nosso próprio comportamento, nosso próprio fazer.

Toda vez que a gente vai começar a pensar um processo, a gente não tem uma cartilha, nós não vamos sair daqui com uma cartilha, vamos pegando o que nos serve; tanto que o nosso primeiro espetáculo de rua, que era um cortejo pela rua, nós escolhemos o percurso que sai do cemitério Soledad, que é o cemitério antigo da cidade de Belém, primeiro cemitério da cidade, até o canto da paz. Quando nós fizemos todas as cenas, não tínhamos chegado nem na metade do percurso, tinha acabado já o percurso, era a nossa inexperiência com o teatro de rua, em não conhecer a topografia do local, a geografia do local, o tempo, o ritmo e tudo mais. Voltamos para o nosso quintal, a gente ensaiava em um quintal pra ver como é que nós resolveríamos isso e, aí, nós queríamos ir no meio da rua mesmo, no meio do carro, parar o trânsito da cidade, e aproveitamos que uns colegas do grupo estavam fazendo uma oficina com o Simione, em Belém, e ele foi assistir o ensaio. Ele nos disse: “*vocês não podem fechar a rua, não podem, vai ser um caos, vocês vão causar um problema*”. Então, concordamos com ele e fomos pela calçada. O cortejo começava com dez pessoas; quando vimos tinham trinta, cinquenta, aos domingos tinham cem, duzentas pessoas seguindo a gente.

Nós trabalhamos com direção coletiva, mas chegamos em um consenso e chamamos uma pessoa para dirigir, pra ter o olhar fora. Ela disse que não tinha condição de reunir nossas quatro histórias porque elas não se ligavam. Então eu propus novamente de fazermos nós mesmos pra ver no que ia dar. E deu o espetáculo *Quero Botar meu Bloco na Rua*.

Quando foi para esse outro, *La Fábula*, que é um espetáculo de rua, queríamos fazer um espetáculo para atingir da criança ao senhor

de oitenta anos. Nós chamamos uma diretora, e queríamos que fosse uma pessoa que conseguisse nos entender nas nossas angústias.

Nós começamos com muitos jogos de improviso e algumas coisas foram incorporadas na cena - o espetáculo estava dando uma hora e trinta. Estava muito longo e era alegre, porque a gente achava que ele tinha que ser alegre, mas nós entramos em uma crise de novo.

Por que o espetáculo tem que ser alegre na rua? E este tem sido o norte para um projeto que a gente está discutindo, para discutir a cidade de Belém, mas principalmente o grau de não participação política na cidade da população e de alienação realmente. Ficamos em uma crise doida: se íamos dar conta de tocar as pessoas na rua pra discutir um problema tão sério; a politicagem na cidade de Belém; a roubalheira. Então pensamos em levar para o palco, pras pessoas comprarem o ingresso, entrarem e sentarem. Eu, particularmente continuo achando que tem que ser na rua.

A gente trabalha hoje na Madalenas com três espetáculos de repertório: dois de sala e um de rua. Todos eles têm uma característica comum: são funcionais, porque nós penávamos muito com isso. Trabalhamos com o princípio da dramaturgia pessoal do ator, onde cada um constrói a sua história e a partir daquilo a gente começa, então, a criar um roteiro. Muitos colegas nossos que estão na Licenciatura falam que é a dramaturgia do atuante - o que é isso, Calixto, eu não sei!

No nosso projeto de rua, vai ter um grande cortejo pelas feiras, vai ter *rock and roll* e diálogo com a cidade. Nós queremos discutir o tecido da cidade e as pessoas que vivem nessa cidade. Quais são essas questões emblemáticas da cidade? Como é que nós, do teatro, podemos discutir com eles uma tomada de iniciativa pra mudar de verdade. A gente sabe que a batalha não é fácil, a gente sabe disso. Eu me renovo quando eu vejo as pessoas na rede, quando eu vejo a iniciativa dos grupos; coisas que a gente só consegue encontrar aqui, com quem é igual, cara. Eu penso assim, a dramaturgia vai se construir dentro desse processo, dentro do que a gente quer fazer, que agora é a questão da alienação do povo de Belém. Em linhas gerais é isso.





## Junio Santos

O que nos liga muito nesse movimento é que a gente não sabe muito bem quem é novo, quem é velho. A gente não pede o RG de ninguém nem quer saber o tipo de teatro que a pessoa faz. É como diz o ditado: onde houver um casal de Belém vai haver um presépio. (risos)

Se tudo como dizem já foi feito e dito  
*o que nos resta senão, ralar no infinito!*

de Ray Lima, por William Rodrigues

## Suani Correia

### Palhaços Trovadores - Belém/PA

A gente percebe que os grupos de Belém, salvo alguns, têm essa relação muito próxima e conversam muito sobre os modos de fazer, sua poética, dramaturgia, e a gente também, nos Palhaços Trovadores, um grupo que já tem quinze anos. Eu estou a dez anos no grupo e sou uma aprendiz.

No grupo tem a figura do palhaço; e tem essa discussão de que palhaço é circo e não é teatro. Mas a gente se intitula um grupo de teatro e que trabalha com a linguagem do palhaço. Desenvolvemos também outras técnicas circenses como malabares, acrobacia, e é assim. Eu ouvi o César falando um pouco de estrutura, de como eles conseguem montar os espetáculos. A gente não tem uma forma de fazer. Tem um espetáculo que surgiu em um bar, quando a gente tava conversando sobre várias coisas e surgiu o tema amor. É um espetáculo que a gente tem, que fez ano passado dez anos, chamado *Abobalhão*, que traz vários quadros sobre o amor, traição, amor à primeira vista. E têm também outros trabalhos que nós escolhemos montar. Por exemplo, têm dois trabalhos do Molière, *O Doente Imaginário* e *O Avaro*, que a gente intitulou de *O Hipocondríaco* - a gente achou mais popular e, pra quem não conhece o texto do Molière, talvez tivesse uma maior aproximação. No caso do *Avaro* a gente chamou, na nossa adaptação, como *O Mão de Vaca*, e esse espetáculo é bem

interessante e dá pra falar um pouco do processo de montagem. A gente tem a figura do diretor artístico e todos nós contribuimos para esse processo, seja para adaptar o texto, quando tem esse texto. No caso desses dois clássicos, a gente trabalhou o texto mais rígido, mais clássico, mas o nosso espetáculo, em questão de roteiros, a gente vai através de improvisação e vão surgindo as falas. A gente vai resumindo, vai falando, vai surgindo o corpo do espetáculo.

No caso do *Mão de Vaca*, a gente resolveu trabalhar com essa questão do processo colaborativo. Na teoria você vê esse processo colaborativo que a gente abriu para as pessoas contribuírem, além dos atores, chamamos uma pessoa de fora para trabalhar com a cenografia, nosso figurinista, que é o Aníbal Pacha, e abrimos para a população interferir no nosso processo. A gente postava na internet vídeos, trechos, e a gente pedia a colaboração das pessoas e íamos para a praça fazer os ensaios abertos, para as pessoas irem lá assistir e contribuir. E foi bem legal porque realmente, durante o processo, a gente discutiu até que ponto ia conseguir inserir a colaboração do público.

Às vezes a gente fala que vai ouvir o outro, mas, na prática, na realidade do processo, a gente sabe que todo processo não é cem por cento fácil, sempre têm as dificuldades. Percebemos realmente que a gente conseguiu inserir o público nas colaborações, nas sugestões, no próprio nome, no caso o *Mão de Vaca*, foi uma sugestão do público. Colocamos uma enquete na internet com três nomes e esse ganhou.

Então a gente tem essa dinâmica de partir de improvisações e vão surgindo algumas ações. Vamos moldando pra montar os nossos espetáculos e falando um pouco da questão de dificuldade, porque palhaço é essa cultura subversiva, não é limitado, não é um ser todo certinho. Em 2006, no caso do *Hipocondríaco*, no início do processo foi uma cagada, porque a gente se via durante o processo e não conseguíamos avançar na construção do espetáculo, porque a gente, sempre, meio que ficou refém do texto. E o nosso diretor falava assim: “cadê o palhaço de vocês? Eu quero ver a energia do palhaço de vocês, eu não quero que vocês fiquem presos ao texto, quero que vocês se libertem, vamos brincar, palhaço é um brincante, ele é alegre, tem que estar brincando com o texto; pode estar falando uma coisa super



trágica, mas ele traz essa leveza para passar essa mensagem”.

E aí foi que a gente entrou nesses questionamentos: será que eu sou palhaça mesmo? E a gente tem essas discussões no grupo. Eu acho que, quando a gente conversa, isso é amadurecer, aprofundar a poética do grupo. Aí a gente ficou naquela neura, se a gente era realmente palhaço ou se a gente era ator, atriz fazendo palhaço, botando a máscara do palhaço; mas na verdade nós éramos atores. E nós assumimos que somos palhaços, eu sou palhaça!

Aproveitando uma ideia que o Leonel falou em relação a esta questão do regional, eu não digo que o nosso grupo é um grupo regional, mas a maioria dos nossos espetáculos - têm no nosso repertório treze espetáculos - e aí a gente não fala que é regional, mas sempre traz termos regionais, elementos da cultura paraense, amazônica, exatamente para englobar a questão da cultura.

Sobre o modo de fazer, também a música é muito forte no nosso grupo. A maioria do grupo toca um instrumento; toco um instrumento bem básico de percussão, mas a música é bem forte nos nossos espetáculos. Geralmente apresenta um personagem que a gente está mostrando ali inicialmente, as músicas são de domínio público, como cantigas de roda, mas a maioria é compostas pelos integrantes do grupo, a maioria do nosso repertório musical era de um ex-integrante do grupo.

Eu acho que espetáculo de rua, a gente tem essa estrutura de usar música, então, eu acho que não difere muito de uma poética urbana de dramaturgia de um grupo que tá no Rio ou em Porto Alegre. Eu acho que, se a gente for falar dos elementos que compõem o teatro de rua, poderíamos apontar pra música, mas sem fechar.

Pra finalizar, nós somos um grupo que está sempre em treinamento, a gente tem uma experiência que a gente resolveu inserir a partir de uma vontade de montar um espetáculo chamado *O menor espetáculo da terra*, que a gente resolveu trabalhar com boneco e usar a generosidade do palhaço. O grupo nasceu da rua, é um grupo de teatro de rua, mas a gente apresenta em qualquer lugar, espaço alternativo, igreja, teatro fechado também; somos quinze palhaços no grupo. É uma palhaçada o coletivo de palhaço! Na verdade, somos soberanas

no grupo, as mulheres são oito, e sete homens. Tem a diretoria, depois de um tempo de trabalho a gente tem uma sede, vai fazer três anos que a gente conseguiu uma sede. O espaço não é oficialmente nosso, o espaço pertence à Santa Casa de Misericórdia. Nós fomos atrás, nos informar de quem era aquele espaço, e descobrimos, quando em contato com a Santa Casa de Misericórdia, que eles nem sabiam que tinham aquele prédio que estava caindo aos pedaços. A gente alertou e puxou para gente; o presidente na época, em 2010, o Maurício foi bem solícito, conversou com a gente e fizemos um comodato, ou seja, tem um tempo determinado.

Essa sede é chamada Casa dos Palhaços, não é enorme, gigantesca, mas a gente consegue ensaiar; tem uma biblioteca. Eu sou coordenadora da biblioteca e eu acho o máximo isso. A gente faz os nossos treinamentos, as nossas reuniões. Depois de um tempo a gente começou a amadurecer nesse sentido administrativo, não só ficar nesse embate do artista, mas também o administrativo, que é importante; e a gente vive de apresentações também em SESC, a gente vai pra praça também, e os editais FUNARTE e mais alguns.

**Vanessia Gomes**

**Teatro de Caretas - Fortaleza- CE**

Eu sou do grupo Teatro de Caretas, de Fortaleza, e queria agradecer e reforçar a importância desse encontro, falar da relevância de um grupo de teatro que já veio algumas vezes para São Paulo para encontros, pra trabalhos. Mas esse encontro ainda é muito particular porque nós estamos falando sobre os processos - e eu acho que a temática da questão da dramaturgia é muito pertinente a ser tratada.

Compreendendo que essa é uma forma construída a partir de conversas ou leituras que a história do teatro brasileiro, esse teatro de palco, está constituído, a partir do registro escrito dos textos teatrais, então a gente tem muita história do teatro a partir desses textos. O teatro de rua não percorreu essa trajetória, desse registro da escrita, então a gente tem poucos registros da história do teatro de rua, pelo menos a partir do olhar da escrita.



O que acontece é que, hoje, eu percebo que a gente têm outros mecanismos, registro de imagens, de fotos, de gravações da escrita, que a gente já começa a entrar na academia; e têm outros formatos. Mas eu vejo que é importante a gente estar discutindo aqui, que é a questão da experiência. Ninguém está começando do zero, sempre teve alguém que começou antes de nós. Então a experiência dos outros é de extrema relevância pra gente. Pensando nisso, o grupo de teatro que eu trabalho, em Fortaleza, se debruçou em buscar a memória do nosso grupo e essa memória está ligada exatamente a pessoas que percorreram o grupo e que hoje também aqui estão. O nosso grupo, a gente identifica a história dele se iniciando nos anos 70, quando o diretor de teatro que eu trabalhei durante quase dez anos, que é o Oswald Barroso, pesquisador e teatrólogo, era de um grupo chamado Grupo Independente de Teatro Amador, Grita. Algumas pessoas do grupo foram presas na época da ditadura, foram torturadas, tiveram que sair do estado, e ele foi uma dessas pessoas.

E esse grupo era muito próximo a esse que é do formato de trabalho do César Vieira, tanto que o José Carlos Matos, que foi presidente da Confenata, era desse grupo também. Era grupo que já saía desse palco e ia pros bares, ia pra rua, era “pinico sem tampa”, que chamavam lá; trabalhavam em cima de caminhões.. e essa história nos foi repassada. Algumas pessoas que são do grupo ainda hoje começaram nesse grupo, a gente trabalhou de 1992 mais ou menos até 2004; a gente era desse grupo. Um grupo de teatro de palco, mas que fazia pesquisas e manifestações tradicionais. Sempre pesquisava vaqueiro, religiosidade popular, mas sempre trazendo diversas questões, sempre fazendo espetáculo de palco. E a gente teve essa formação e, com o tempo, as pessoas que estavam dentro do grupo resolveram criar um grupo de teatro de rua por todas essas inspirações das pesquisas feitas *in loco*, muito no interior do estado. Só que o grupo iniciou como um grupo de intervenção social. A gente fazia intervenções junto com movimentos populares. Então trabalhou muito com a galera das áreas de risco, trabalhou muito com o pessoal da área de saúde popular. E aí, o que acontece nessa construções que eram intervenções? A gente não tinha o procedimento de um texto que era escrito de alguém. Pegávamos uma música ou tínhamos uma

ideia de intervenção e montávamos com três pessoas normalmente e apresentávamos em espaços fechados, salas de associações, auditórios. Trabalhamos muito com o pessoal das igrejas. Nessas idas a esses locais, a gente já fazia algo que agora, quando a gente busca na memória, a gente já tentava desconstruir aquele formato do espaço do palco, no auditório ou em uma sala, que a gente se constitui e fazia as coisas meio que no meio das pessoas, porque nós fomos construindo muito o nosso trabalho através dessa desconstrução.

Depois de um tempo, mais ou menos em 2002, 2003, a gente começa a criar cenas educativas; compreende que isso é resultado de um contexto histórico social, onde tinha uma demanda grande de atividades sociais, devido ao governo. Como tinha muito recurso que vinha do exterior para a educação, pra saúde principalmente, então as ONGs tinham muita grana. Elas conseguiam pagar para a gente fazer apresentação. Então criamos muitos espetáculos que eram temáticos, nesse formato de encomenda. Em 2004, a gente assume o nome Teatro de Caretas, que até então a gente chamava Grupo de Intervenção Social Teatro de Caretas. Entendemos que Teatro de Caretas dava para o grupo essa personalidade, intervenção dessa careta que era nossa inspiração e que ainda hoje é uma das questões das manifestações. Então a gente teve também, nessa história, o período de 1998. Lá no Ceará houve um projeto chamado Teatro de Rua Contra AIDS. Esse projeto, na verdade, é o detonador de diversos grupos de teatro de rua do Ceará. O objetivo primeiro desse projeto era educar os artistas, tinha um princípio de prevenção dos artistas, identificando que a questão da AIDS nos atingia primeiramente por diversas questões. Então, essas formações de teatro de rua, elas aconteceram recorrentemente, muitos grupos surgiram daí; nós tínhamos formações, encontros, seminários, textos de rua e tudo mais. Foi bacaníssimo!

Depois desse período o grupo entra na questão do processo colaborativo. Em 2007, pegamos um texto entremeio do Gil Vicente, que chama *Todo Mundo e Ninguém*, do texto chamado *Auto da Lusitânia*, e resolvemos fazer um estudo da parte desse entremeio. Primeiro a gente ia pra praça sem texto, sem mote, sem nada, só com uma peça que a gente escolhia; ia para o meio da praça e começava



a improvisar com as pessoas. A nossa ideia era criar todo o espetáculo na rua, foi muito difícil. Depois a gente decidiu pegar um livro que chama *Histórias Politicamente Incorretas*. Eram histórias infantis, tipo dos três porquinhos, onde na verdade eles queriam pegar todas as casas, construir e que as pessoas pagassem por essas casas. A gente pegava essa história e ia pra rua com ela, sempre trabalhando com as pessoas, que é o princípio ativo do espetáculo, era montar o texto teatral que o público estivesse o tempo todo dentro. Depois a gente criou partituras físicas com solos, pra não chamar monólogos, mas eram solos; a gente trabalhava mais corporalmente do que com fala. Depois disso a gente começou a se encontrar, assistia a cena do outro e depois de um tempo a gente viu que estava entrando em um abismo, mas a gente precisa ter uma história construída com diálogos. Então, a gente decidiu fazer esses personagens se encontrando, e isso aí já tinha o mote da história do *Auto da Lusitânia* do Gil Vicente, porque o texto tinha as questões que a gente ia tratar, que eram as questões relativas a corrupção, relativas a egoísmo, relativos a colaboração. Então a gente pegou essas cenas, começou a construir e daí viu que sozinhos não conseguiríamos. Então convidamos um dramaturgo de fora do grupo, mas que era próximo a nós, que a gente conhecia e tal, e ele vinha assistir os ensaios, escrevia e depois voltava com a cena e a gente executava. Nesse momento, a gente começa ver os filmes do Sérgio Bianchi - aí a nossa inspiração já passa a ser o Sérgio Bianchi com os filmes dele. A gente cria um espetáculo que chama *A Farsa do Pão e Circo*, que ainda hoje está no nosso repertório, que trata de artistas populares que chegam em uma praça para apresentar seus números. Aí tem a quebra-coco, o vendedor de sorriso, um adestrador de cachorros, tem uma atriz que faz o cachorro; e no meio da história eles matam o cachorro, eles começam a bater nesse cachorro porque ele estava com raiva e no meio do espetáculo há uma virada, a gente passa a fazer o circo da vida real e esses personagens se transformam. Um policial manda “ninguém” se ferrar porque ele é “todo mundo” e aí tem um bispo, que também manda “ninguém” se ferrar e, por fim, tem uma dondoca. Eu sei que esse espetáculo é muito rico pra gente porque foi com ele que a gente acabou saindo de Fortaleza.

Então a gente passa um tempo com esse espetáculo, faz ou-

tros espetáculos chega no que é hoje pra gente muito rico que é fazer uma pesquisa *in loco*, o grupo inteiro, sobre as máscaras presentes nas manifestações tradicionais do Nordeste. A gente fez um recorte de alguns locais, que foi Pernambuco, pra questão do cavalo marinho; Maranhão, para ver os Kazumbas; na baixada fluminense; e também no Ceará, no interior, que tem uma cidade chamada Jardim onde, na semana Santa, todo mundo fica encaretado; e tem também Canindé, que tem os risadas de caretas.

Então a gente levou cerca de oito meses indo pra Fortaleza e depois voltando, passando um tempo nos locais, o grupo inteiro; levava o cara pra documentar tudo com imagem, levava o cara que fotografava, ia com músicos, os atores, o nosso orientador de pesquisa, um cara de extremo rigor nessas pesquisas, muito aprofundado. Começamos criar uma metodologia de pesquisa para a criação do espetáculo que queria fazer. Nós fomos em busca das comunidades e isso nos tocou mais profundamente do que a gente imaginava - foi algo assim transcendental mesmo. Tem que ter muito respeito por essas manifestações, por entender que essas manifestações, os mestres podem nos levar e trazer pra gente, enquanto ator de rua, esses mecanismos de como é que lida com o público, esse diálogo que você tava falando. “Eu estou aqui com você, eu não estou aqui trazendo uma obra, bonito, falo bem e você me engole”. Não! Ele vem trazer as pessoas para cá. Como a gente estava em busca das máscaras tradicionais, a gente fazia oficinas, com eles, de fazer a máscara e depois a gente via essa máscara sendo usada e usava também as máscaras, com essa questão do sentido.

Quando a gente voltava pra Fortaleza, fazia algo que chamava resultado sensível, que era o que a gente chegava, passava um dia e no segundo a gente se encontrava na praça, botava as máscaras e ia fazer alguma improvisação. A gente tentava fazer um registro que dali surgisse, o que tinha ficado do nosso corpo, evitava ficar conversando sobre aquilo e fazia. Então a gente fez toda essa pesquisa e aí chegamos em um ponto que era fazer o espetáculo. Convidamos um dramaturgo pra escrever o texto e começamos a ensaiar, fizemos várias apresentações, mas não deu certo. Ontem, quando o Calixto





perguntou quais foram os fracassos, eu acho que esse foi um grande fracasso. Chamava *Uma Casa Solta no Ar*, a gente não se sentia bem de fazer, apesar do cara que escreveu ter propriedade dramática para fazer aquilo, de entender o que é fala, o que é pesquisa, de saber o que é a máscara, não dava certo, na praça não funcionava. A gente propôs de guardar esse espetáculo e fazer outra coisa, fazer o mesmo procedimento, do resultado sensível. A gente vai pensar em todas as coisas que sentiu nessas viagens e montar um *Cortejo de Caretas*, que foi o que a gente trouxe pra São Paulo. Pra gente é uma grande experiência passar por esse processo todo. Hoje, a gente continua fazendo os espetáculos - *A Farsa do pão e circo* e continua com o *Cortejo de Caretas* - e, nesse debruçar sobre a questão da memória, resolvemos fazer um espetáculo que a gente tinha feito há dez anos atrás, que aí já é uma nova experiência nessa questão da dramaturgia. Resolvemos remontar um texto que o tema é a questão da violência que continua existindo contra a mulher, contra a criança que seja, e aí a gente pegou esse texto que chama *A Casa da Mãe Joana*, que foi criado pelos atores do grupo. O texto já tem alguns elementos de antes, mas agora têm novos elementos. Os processos colaborativos, a gente nota que eles agora se consolidam, porque a gente consegue, dentro do coletivo, do grupo, discutir e discutir, pensar em algo, mas pensando sempre a favor do espetáculo. Então eu acho que quando a gente retira essa coisa de aqui tá o dramaturgo, aqui tá o diretor tal, aqui tá o diretor tal, você tira um pouco dessas coisas, desses egos, que tem que preservar a fala, a escrita do cara e é muito difícil porque, em determinados grupos, as pessoas não estão preparadas pra isso. Essa retomada, pra nós, está sendo muito rica, começamos a fazer intervenções novamente. Fizemos uma, sobre a ditadura militar, com poesias: são os comícios relâmpagos, que na época aconteciam. Mas as nossas referências sempre estão nessas manifestações, por entender que a presentificação que está contida nessas manifestações, pra nós, do teatro de rua, elas são importantes, porque a gente vive aquilo que está acontecendo, a gente entende que tem que estar junto com as pessoas da rua.



Cantoria na Casa d'Oráculo. Local: Casa d'Oráculo – 15/03/2013. Foto de William Rodrigues.

### **Simone Brites Pavanelli**

Eu quero pedir licença pra desorganizar o aparentemente organizado. Parece que a gente não tá cabendo nem dentro desse espaço nem dentro do nosso discurso. São muito importantes os nossos relatos, principalmente pra percebermos que, de uma forma ou de outra, eles são parecidos e que todos nós estamos preocupados em fazer um trabalho que converse com o povo, com a classe trabalhadora - e nós nos colocamos também como povo, como classe trabalhadora. Então, vamos também lembrar dos pontos em que chegamos ontem, da ancestralidade, do afeto e pensar de que forma a gente pode fazer um levante e chegar na alma do povo. O Calixto sempre fala que teatro é um grande momento de humanidade, então, que momento é esse que estamos vivendo? Pra fechar, ontem o César disse que nós queremos na verdade ajudar na transformação do mundo! Só isso que a gente quer! Viva!

*Venha pro Engenho de Dentro, pro hotel da loucura*

*É nós que vamos mostrar que o mundo tem cura*

*Secura se sana com água*  
*Mágoa, o remédio é ternura*  
*Temperos e mais temperos*  
*Salsa, cebola e coentro*  
*Festa no Engenho de Dentro*  
*Viva Nise da Silveira*  
*Entre nessa brincadeira*  
*Entre nessa brincadeira*  
*É a porca com os pintinho, a galinha com os leitão*  
*É a porca com os pintinho, a galinha com os leitão*  
*Amo o amor, odeio odiar*  
*Amo o amor, odeio odiar*  
*Tô no Rio de Janeiro, não sei quando eu vou voltar*  
*Me leve daqui pra lá*

de Edu Viola, por ele mesmo

### **Vitor Pordeus**

Evoé! Evoé, bacantes! Evoé! Só Dioniso pra vir nessa terra restaurar os ritos ancestrais e levantar o espírito comunitário, a saúde pública. Se não é isso aqui, não é lugar nenhum. Nós somos produtores de conhecimento, a academia tá morta, nós ocupamos a alma humana, a periferia da alma humana, o lado escuro e sombrio, a loucura que está em todos os lugares. O que nós estamos fazendo aqui é arte pública, é corpo a corpo. As experiências que vão se repetindo mostram a mesma coisa, são os nossos ancestrais, a luta dos nossos ancestrais que produziram saberes, dos quais a gente vai descendendo e vai vendo como é que se faz a luta. O teatro pra mim é a melhor medicina que existe, nós somos a peste!

No Rio de Janeiro, nós estamos pensando, como desafio, sustentar essa universidade de rua, essa universidade que produz saúde pública, que trabalha com a medicina popular, com a cultura dos nos-

sos ancestrais, com as medicinas que foram acumuladas no nosso país e o teatro, que pra mim é a melhor medicina que existe. Nunca tive tanto resultado clínico bom, nunca me senti tão útil na vida e nunca me senti tão prestativo para a sociedade quanto eu estou sendo agora. Esta medicina que não tem pacientes, só tem impacientes. Atores trabalhando juntos, seres humanos criadores.

**Adriano Mauriz**  
**Pombas Urbanas- São Paulo - SP**

E dessa catacumba vai sair muitos Pombas, Buracos, Caretas,  
vai sair muito teatro de rua!

**Intervalo**  
**Chamada musical para o retorno**

Vamo, minha gente, que uma noite não é nada.

Vamo, minha gente, que uma noite não é nada.

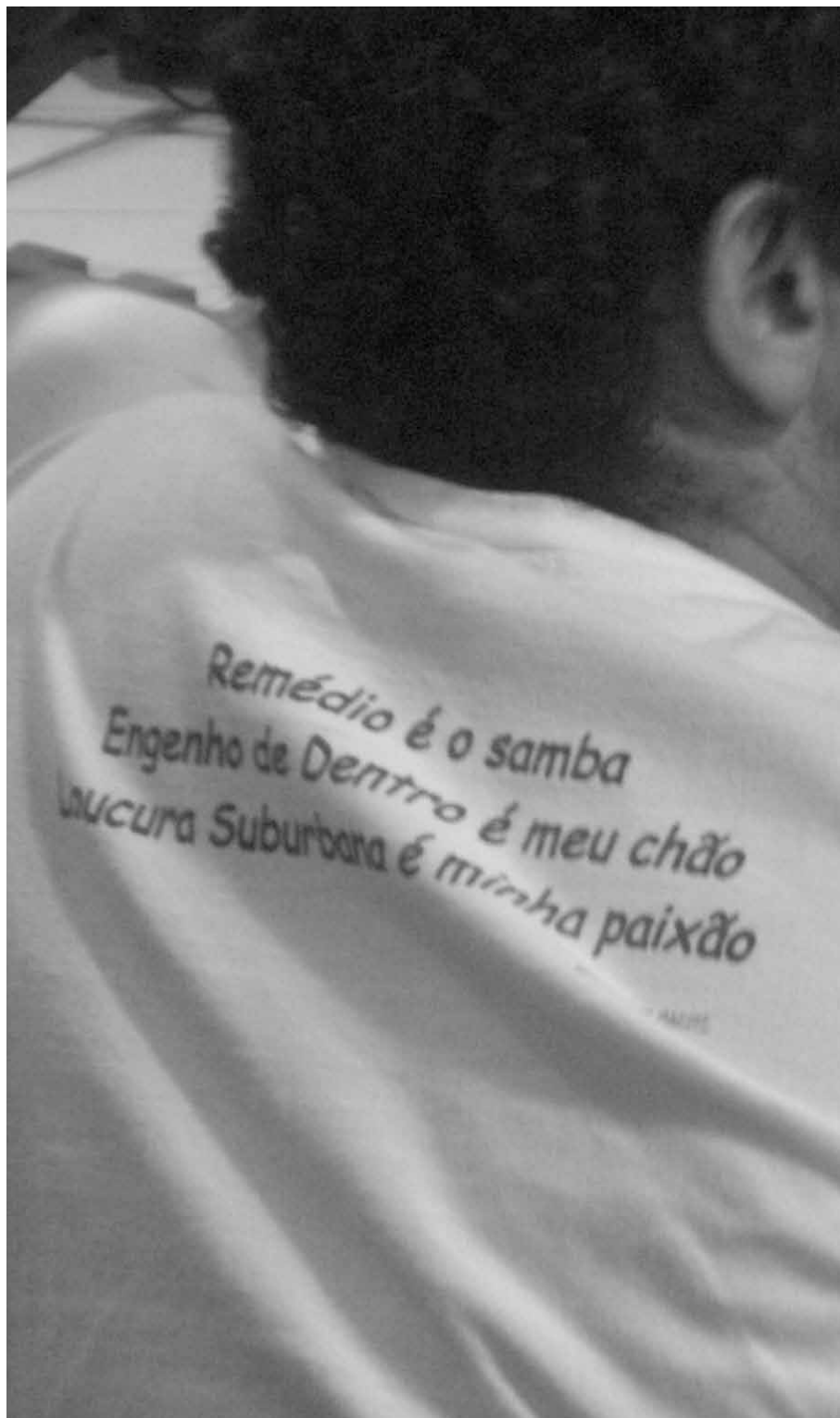
Oi quem chegou foi Xucuru, no romper da madrugada.

Oi quem chegou foi Xucuru, no romper da madrugada.

Eu quero ver se nós acaba, com resto da empereitada.

Eu quero ver se nós acaba, com resto da empereitada.





Vitor Pordeus na Casa d'Oráculo – 15/03/2013. II Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua.  
Foto de Cristiane Accica.

## Humberto Lopes

Na realidade nós não somos um grupo de atores. A aparência é de um grupo de teatro, mas nós nos denominamos cientistas porque a gente faz um tipo de teatro e a dramaturgia está muito ligado a isso. A gente tá procurando alguma coisa e, quando acha, abandona e vamos procurar outra coisa. Há 25 anos passamos por várias montagens. A gente não está pesquisando a cultura popular, não está pesquisando as raízes nordestinas, nós estamos procurando festas populares e festas nordestinas e, como festa, a gente trabalha por vários caminhos. E o cavalo marinho é o que a gente tá mais pesquisando hoje.

Nesses tantos anos que nós fizemos espetáculo, surgimos com a questão de fazer teatro de rua. Ontem tava lá, em conversa com o Pavanelli, quem diria, nunca pensamos em chegar nisso aqui. Nós somos uma geração de grupo de teatro de rua. Mas, no nordeste, nós estamos numa geração quase que no mesmo período - e depois uma geração nova de grupos de rua que estão aí trabalhando, que é muito bacana.

Nesse processo de espetáculos nossos, a primeira preocupação: como nós vamos propor uma festa que a gente vai conversar sobre desapego, sobre sentimentos, sobre amor, sobre carinho, sobre ternura? Como nós vamos fazer isso se nós não temos nada disso? A gente tenta nos trabalhar, tentar compreender isso e impactar isso. Eu só acredito no que a gente quer fazer se a gente também fizer, porque senão fica assim: eu digo, você faz e eu não!

Normalmente um espetáculo nosso, para construir, leva dois anos, no mínimo, porque o primeiro processo é do que nós vamos falar, pra quem nós vamos falar e se a gente detém isso que vamos falar. Então, se a gente vai falar de amor, de festa, de alegria, que é isso que o teatro que a gente está fazendo se propõe, nós temos que ser alegres, festivos, amorosos, porque senão não faz sentido. O primeiro ano de trabalho é para a gente chegar no ponto que a gente vai propor, ou seja, a gente quer propor alguma coisa, a gente vai ter que chegar nela primeiro.

O processo da dramaturgia, no nosso caso, varia de acordo com o que a gente quer fazer, porque, na realidade, no final, tudo que a gente tá propondo é uma grande festa. E numa festa você senta em



uma mesa, você se embriaga e você fala de amor, de desilusão, de sofrimento, de política, você fala de tudo numa festa - e o que a gente tá procurando é uma grande festa.

Eu acho que esse espetáculo que a gente fez, *Cancão, Malazarte e Trupizupe*, no momento que a gente fez, têm três anti-heróis; a identificação nossa com os anti-heróis é muito grande, porque os nossos heróis são filhos da puta, ladrões e sacanas. Então isso é muito bacana e preconceituoso. Na busca destes anti-heróis, alinhávamos aquilo que queríamos dizer, porque dá pra fazer a identificação direta com o público.

A gente compreende um pouco o nosso público, há uma necessidade urgente de sobrevivência decente e esta festa tem que tratar dessas coisas. Numa festa, se trata de tudo, se fala de tudo e não se perde a alegria e o prazer de estar na festa. Tanto é que é uma festa que, no final do espetáculo a gente oferece cerveja e a gente oferece para desconstruir o momento teatral e construir a lembrança festiva.

A gente tem uma seda própria, o que nos permite trabalhar sem muita dificuldade. Caminhando em João Pessoa, a gente viu uma ruína e o dinheiro que era pra montar uma peça. Nós desistimos automaticamente e compramos a ruína, passamos nove anos para reconstruir a ruína que fica no centro histórico. Quando fomos montar o *Malazartes*, optamos por um processo de construção de personagens e, como o texto tratava muito do dia a dia, queríamos falar um pouco da questão da Igreja. Como o texto tratava de assuntos muito próximos queríamos distanciar um pouco, porque a gente tem uma preocupação de estabelecer o jogo, ou seja, aquilo é viável. Decidimos construir personagens a partir de animais, depois disso nossa ideia era montar um pouco de dramaturgia, pegar um texto e destruir aquele texto e construir um espetáculo. Resolvemos fazer um Shakespeare e fazíamos questão de arrumar confusão com a academia porque nós vamos botar um Shakespeare a partir das matrizes que a gente trabalha, mas que vão ter uma estrutura corporal e uma forma de reagir muito próxima disso. A música não é para embelezar o espetáculo, continua contando o espetáculo e o espetáculo nosso tem um pouco dessa velocidade que eu tô falando. Se você for longe, pronto, perdeu, já foi!

As cidades mudaram, ficaram muito barulhentas. Tudo está muito barulhento e a gente quer fazer barulho também! A ideia do espetáculo é assim, todos nós acordamos um dia na Inglaterra, na época de Shakespeare, a gente foi sequestrado, abduzido; aí nós fazemos o espetáculo lá, com a modernidade. Essa é a ideia. A música renascentista vai cair em Odair José, Arrigo Barnabé e vai passar pelo *Heavy Metal* - e por aí a gente vai trabalhando. Que porra isso vai ser, eu não faço a menor ideia, mas a gente está trabalhando isso porque, na verdade, o que a gente quer não é música, é alguma coisa que a gente tá chamando de “antimúsica”; e toda a construção corporal é a partir dessa antimúsica.

Pra fechar, o Cavalinho Marinho é utilizado no nosso trabalho, como o Maracatu, o Coco de Roda e o Coco de Embolada, na construção da energia. Há muitos anos a gente vem trabalhar com a construção de uma energia pra ação de rua, a construção da energia e do espetáculo na rua. E essa construção passa por folguedos, porque esses folguedos estão muito baseados em raízes, ou seja, muito fincadas no chão. Queremos construir personagens que se plantem feito árvores. As posturas do Cavalinho Marinho, por exemplo, são usadas como inclinações para se voltar, para que o personagem esteja de costa mas que não pareça estar de costas.

Nós estudamos máscaras e estamos trazendo a triangulação que é feita da máscara, transformando isso pros pés no espaço cênico; trabalhamos em forma de triângulo, onde toda a movimentação se dá nessa forma triangular. E a velocidade tem muito a ver com a gente mesmo, é muito ligeiro e é intencional. Queremos fazer um trabalho que não esteja na rua, e sim que seja a rua, que tenha velocidade, que tenha o ritmo, que tenha o cara que passa correndo e tenha o cara que tá de preguiça indo pra casa. Essa é a ideia, é isso que a gente está querendo fazer e é isso que a gente ousa chamar de dramaturgia.

**William Rodrigues**

**Circo Teatro Capixaba- Serra do Caparaó/ES**

Nós começamos, com Bernardo Cantador, com espetáculos brincantes, né, no nosso estado do Espírito Santo. Em cada espetáculo







Relatos dos grupos de Teatro de Rua. Local: Casa d'Oráculo – 15/03/2013. Foto de Cristiane Accica.

nosso, a dramaturgia está ligada à comunidade ou à cidade ou ao lugar que a gente está vivendo. Agora estamos em um lugar têm três anos, mas antes, moramos um ano em Vitória, um ano em Vila Velha e outro ano na Serra. Então, em cada lugar vamos pegando referências locais, bebendo na fonte daquele lugar, daqueles mestres que estão ali. Fizemos um trabalho, que foi o *Passageiro Onze*, que era nos pontos de ônibus; aquela insatisfação de ficar esperando, horas, o ônibus chegar e tal. Nós montamos um espetáculo maravilhoso, com palhaços antigos, e aí que eu fui beber nessa fonte dos palhaços, aprender, e fizemos vários espetáculos de palhaços, que me fez sobreviver muito anos.

Eram clássicos, roteiros banais ou simples, maravilhosos que nos deram oportunidade de aprender, de refazer, de remontar o *Palhaçando* e o *Pequeno Circo e Outras Criaturas*; e fizemos também o *Drama de Orfeu*. Chegamos no Acre, encontramos a Ligia Veiga, uma pessoa maravilhosa, convidamos ela para ver o espetáculo e ela falou: “o espetáculo é uma merda, vamos fazer tudo de novo”. Drama mesmo! Então acreditamos nela e montamos um drama na rua, fazendo as pessoas chorarem. Foi ótimo. Até que não aguentava mais

fazer aquele drama e então mudamos. Fomos para Serra do Caparaó e encontramos nossos vizinhos lá, índios guaranis que estavam em uma situação difícil e fizemos a pesquisa do *M'borayu*, no museu do índio, no Rio de Janeiro. Fomos na aldeia várias vezes, pegamos várias leituras, vários livros do Paraguai - buscando essa história que, a princípio, foi a serra do Caparaó -, os mitos, e nós chegamos na cosmovisão, na cosmogênese guarani, a gênese guarani, o surgimento do Universo, através do *M'borayu*, esse espetáculo que nós ainda estamos fazendo. Depois, tivemos o prazer enorme de um casamento, uma residência artística com o Junio Santos e com Ray Lima, que foram morar lá com a gente. Isso foi maravilhoso! Foi uma abertura importantíssima pra nós, de tudo que nós estávamos fazendo. Lá tem uma escola e fomos pra lá com esse tema da escola, foi fantástico! Invadiram a escola que não estava aberta para nós em momento algum. Se vamos pra feira, já é outro tema, se vamos pra rua, de porta em porta, ouvindo histórias das pessoas da Serra do Caparaó. Isso, para gente, nos faz respirar, viver; são essas pessoas maravilhosas que a gente encontra e pode fazer esse cruzamento da arte com outros artistas de outros lugares, de poder estar junto. Eles nos ofereceram isso, proporcionaram estar junto com eles, brincando de poder errar milhões de vezes e é isso que nos faz ser o Circo Teatro Capixaba hoje: essa abertura e essa brincadeira gostosa. Eu gostaria que o Junio e o Ray falassem um pouco sobre isso, o *Pé de que tem*, que é nosso espetáculo que tá aí.

### Poemia do mundo

Eu quero  
dizer poesia a céu aberto  
sem me preocupar se é errado ou certo  
P O E M A T I Z A R  
e não só  
pro ble ma ti zar  
o universo

de Junio Santos, por Ray Lima



Ray Lima  
Pintou Melodia na Poesia - Fortaleza/CE  
Movimento Popular Escambo Livre de Rua

Eu creio que essa foi a tona desse encontro e que é também a tona desse caminho. Ontem a gente tava falando que esse exercício lá no Caparaó deu muitas coisas; teve um material que foi distribuído, muito bonito, e é síntese de um pouco que a gente viveu. Mas ontem eu dizia que essa nossa dramaturgia, nosso teatro, nossa arte, que hoje eu chamo de “cenopoesia” - e aí, nomear é uma maneira da gente identificar o caminho que a gente tá levando, nomear não significa também fechar as portas pro outro que quer renomear, que quer acabar com aquilo, mas é uma maneira de você marcar. Dizer: alguém passou por aqui e viveu alguma coisa, e isso ajuda as outras pessoas, que vêm muito depois, a trilhar por ali ou se desviar por não querer passar por aquilo de novo.

Cenopoetas que, atiçados pelo cenopoeta Willian Rodrigues, no centro de Vitória, deixaram a posição de expectador, ocuparam o espaço e acabaram se arranjando, construindo o seu próprio ato dentro do ato cenopoético *Pé de que que tem*. Aí está uma singularidade da cenopoesia. O cenopoeta não é, ele acontece sempre quando se propõe ir ao encontro do outro, dialogar, interagir, realizar a tradução cultural, produzir a síntese dialógica resultante desse encontro.

Nesse caso, ele e ela, que entraram, que estavam na praça, na roda, para compor, completar a cena do ator, eles não entraram pra isso, eles não entraram para substituir o dono da situação naquele momento do espetáculo, que são os atores, treinados, trabalhados, planejados para resolver o espetáculo. Não! Aquelas pessoas foram motivadas e entraram para construir o seu próprio ato, eram pessoas comuns diante de outras pessoas comuns, porque não eram personagens que estavam ali, eram homens, cidadãos, pessoas. Independente da ação do cenopoeta que os provocou. Isso porque, na cenopoesia, não há histórias para contar, não há uma lógica estrutural de um texto, de uma narrativa pronta a seguir e personagens para representar. O que há são atos para se brincar, devanear e viver a partir de linguagens, sentimentos, conteúdos, gestos, visões e expressões muito específicas do

repertório dos que os vivenciam, levados por uma vontade profunda, uma energia vital provocada pela conjuntura que se encontram naquele momento. Por esta razão ninguém sai impune de um ato cenopoético

Somente os não animados por incapacidade dos cenopoetas, animadores do ato, ou possuem indiferença absoluta, não sentem, não veem ou não lhe dão importância, não se envolvem de forma nenhuma. Mas aí se trata de uma outra coisa, como diria o ator e cenopoeta José Cordeiro, em linha cruzadas: “só os lacaiois ficam indiferentes”.

Assim, com a vontade, pretexto e o contexto, daí, do repertório humano e existencial, estético e não estético - pois um grito pode não ser esteticamente aceito, mas ainda assim pode se revelar cenopoético dos atores presentes e do espaço em ato. O Junio Santos, por exemplo, criou um Pow! Em um encontro de cultura, o pessoal tava dormindo, ele revitalizou, ele criou o espaço para a mulher continuar conversando e o pessoal, com medo, porque era autoridade, e esse pow poderia ter resolvido a questão.

Então, não se trata de improviso, tampouco de coisa pronta, mas de dialogicidade da escuta, da observação e do arranjo construído durante todo o processo. Cada ato cenopoético, cada momento é tão único e particular como um de cada um, isso certamente foi o que aconteceu.

Saber ler esses olhares, falas, gestos, sotaques, energias, reações, estranhamentos, desejos e proposições de tais contextos e rearranjar essa engrenagem e traduzi-la numa expressão coletiva e singular e diversa - numa síntese - é o esforço dramaturgico da cenopoesia, mesmo quando parte de um roteiro.

A cenopoesia trabalha com as possibilidades e potências do espaço vivido onde o ato acontece, o que exige dos cenopoeta a capacidade de se permitirem estar abertos, atrevidos, atraentes e atraídos, pesquisadores das potencialidades dos cortejos em que atuam como de suas próprias limitações e potências. Também, todo cenopoeta deve em princípio ser o arranjador de seu próprio ato, sem jamais desprezar ou abandonar o que se passa com seus parceiros e arredores.

Então a história vai ser construída a partir dessa tua vontade de querer conversar com o outro, de sair da história do outro, de saber da



história do mundo; e se preparar para isso, de certa maneira. Todo mundo tem um repertório humano, todo mundo tem saberes acumulados e, a partir desses saberes, dessas competências, dessas habilidades, você vai pra rua e vai pra qualquer lugar, vai trabalhar, você vai pra festa. Então, não se trata de atores, se trata de pessoas, de seres humanos que querem interagir, que querem intervir nessa loucura toda que é a sociedade que a gente vive hoje. E, como intervir em uma sociedade que é amorosa, que é violenta, que é justa para alguns, injusta para muitos, e que está passando por uma prova de transformação muito grande? E como fazer essa leitura, que mundo é esse? Que mundo a gente tá querendo? Então, a dramaturgia, a arte que a gente faz é a dramaturgia, é parte disso, é uma das partes. Como é que a gente faz para dialogar com isso, pra denunciar as mazelas do mundo e anunciar esse mundo novo? Como fazer essa leitura, como captar, como ser antena, como captar os ruídos do mundo, desse caos e a gente ser capaz de anunciar algo que está por vir? Me parece que, ao observar o que está rolando no mundo, o que está acontecendo nas praças, nas ruas, nas cidades, nas casas, nos territórios urbanos e rurais desse país e do mundo; a gente extrair daí o nosso quinhão, que é a nossa arte.

A gente começa a dizer como as pessoas querem uma relação horizontal; a gente também está discutindo isso no nível da linguagem. Então, hoje, uma linguagem sustentável é aquela que não explora a outra, é aquela que respeita a outra linguagem. Então, na cenopoesia, música é música, teatro é teatro, a poesia é poesia, a dança é dança, e como é que pode juntar essas linguagens para conversar? Esses repertórios, quando a gente junta as pessoas pra falar, a gente fala a partir dessas possibilidades humanas que temos no conjunto das pessoas, ou um cenopoeta pode agregar várias linguagens a partir disso.

Massa

Massa de modelar

Massa de manobra

Massacre

de Ray Lima por Buraco d'Oráculo

## Canção do ofício oficioso

*E bem aqui nessa ópera*

*É vista a questão do trabalho*

*Eu já não posso mais esperar*

*Pra mais valer o que eu valho*

*E nessa rua, nossa casa, nosso jogo*

*Vamos falar de uma relação contrariada*

*Um paradoxo, um dogma complexo*

*Onde aquele que merece muitas vezes não tem nada*

*Com esperança, muita fé e alegria*

*Nossa luta precisa de um sustentáculo*

*A Consciência, união e atitude*

*Vão mostrar que o povo é polvo e que confia no tentáculo*

*E dá trabalho pra montar uma opereta*

*São tantas coisas pra botar num espetáculo*

*E ainda tem gente que azucrina nós artistas*

*Com tanto xingamento que não cabe no vernáculo*

Relatos dos grupos de Teatro de Rua. Local: Casa d'Oráculo – 15/03/2013. Foto de Cristiane Accica.



*Pra reverter esse discurso oficioso  
Para mostrar que esse sistema é um obstáculo  
Vamos pra rua pensar junto com o povo  
Arteiros trabalhadores do Buraco do Oráculo  
Se tem dinheiro, porque não é teu?  
Tu olhe bem o buraco que se meteu  
Te tratam feito capacho, que aconteceu?  
Tu olhe bem o buraco que se meteu  
Muita comida no prato, mas não é meu  
Tu olhe bem o buraco que se meteu  
É tanta corrupção, que será que se...  
Tu olhe bem o Buraco que se meteu*

de Tony Edson, arranjos de Éric D'Ávila e Buraco d'Oráculo

O fundamental é se a gente consegue se comunicar, se a gente consegue perceber o que a humanidade tá passando de importante e o que vem por aí; se a gente é capaz de sentir esse ruído; se é capaz de sentir aquilo que não está legal e por que não está legal; se a gente é capaz de sentir se as pessoas não estão se entendendo muito, se as pessoas não estão se comunicando legal, se as pessoas estão brigando, se as pessoas estão se atritando, se estão adoecendo e por que não se constrói e por que as pessoas não se comunicam. Por que que elas não estão vivendo legal, por que elas sofrem tanto, por que há tanta angústia, por que tem gente ganhando dinheiro em cima dessas angústias em nome da religião, em nome de Deus?

Então, me parece que a grande preocupação de estética, pura e simplesmente, se a gente tá fazendo bonito ou feio, é o impacto que essa arte que a gente faz tem na vida das pessoas e na nossa própria vida, já que - o Junio diz - nós não somos, não levamos arte pro povo e não estamos onde o povo está, já que a gente é o próprio povo, porque a gente não vive tão legal assim e porque a gente não tem todas as condições do mundo para fazer a nossa arte.

Então me parece que a gente tem que reverter esse processo, a partir dessa compreensão. Quando o Escambo surgiu, em 1989, a gente saindo do Rio de Janeiro, eu me lembro que tinha saído de uma reunião - “você não vai simhora, vamos aqui” - todo mundo querendo fazer carreira na universidade e a gente saiu - o Lico, estudei com ele, mas ele já estava terminando - e a gente saiu pro sertão do Rio Grande do Norte; e a partir dessa ideia de sair de uma carreira universitária pra ir pro meio de onde eu vim, que era a região dos potiguaras da Paraíba, dos índios potiguaras, Bahia da Traição, Paraíba, aquela região ali, eu fui pro sertão e lá não tinha água, não tinha absolutamente nada. E como desenvolver um discurso dramático, como desenvolver uma arte que pudesse, não salvar ninguém, dar conta daquilo, mas que pudesse despertar nas pessoas a vontade de querer mudar aquela própria situação? Em vez de a gente ficar preocupado que a arte dê conta do mundo, talvez fazer essas revelações de como o mundo pode dar conta de si mesmo, como ele pode reverter processos desafiantes, desafiantes, a situação limite, como dizia Paulo Freire.

Se eu estou na situação limite, no buraco negro, como é que eu saio disso? Me parece que a arte pode ajudar nisso, nessa possibilidade. Acreditando nisso é que a gente começou a brincar com as crianças e discutir essa dramaturgia caminhando pelos rios, pela areia dos rios secos. Não tinha água nos rios, vamos discutir a seca caminhando sobre o rio, sobre aquele leito de areia e pedra. Por que que se foi e por que isso se repete? Tem teatro? Não, mas eu quero fazer teatro. Quer mesmo? Então vamos para as pedras, vamos discutir, a pedra pode ser teatro. Que teatro vamos fazer aqui?

A dramaturgia veio junto com isso, a dramaturgia, assim como a pedagogia, como outras “gias”, ela pode vir a partir dessa reflexão: de que saídas poderemos ter no momento histórico que a gente está vivendo. Essa arte que a gente faz, do Escambo, a gente tem essa referência, ela tá muito ligada a processos vitais, não mortais. Ela pode discutir a morte também, mas a gente não perde muito tempo, vamos discutir processos vitais, como sair de determinadas situações, que tá morrendo gente, que tem gente matando, que tem gente morrendo, tem gente fudendo alguém. Então como é que a gente sai disso? E





qualquer coisa que a gente fazia a gente ia discutir isso no meio da rua com o povo. Era o poema do brejo que o menino escolhia e ia ler na rua e eu ficava espantado: “porra tu vai ler esse negócio?”. Tu tá entendendo essa porra? “Pô, eu vou ler, gostei, é bom demais esse negócio” - então vamos pra lá, e ia discutir isso na rua com a população.

E esse processo é talvez uma grande dramaturgia, porque é a dramaturgia que vai se refazendo no tempo e no espaço na história da cidade, do bairro, do lugar onde você está da rua onde você está. Essa dramaturgia tem que ter também, como se diz na saúde, atenção básica. E diz que os problemas mais sérios se resolvem no hospital e os problemas mais sérios se resolvem na conversa da equipe de saúde com o povo, sobre que saúde eles querem, por que eles estão vivendo daquela maneira e por que eles adoecem e por que não ficam bons e por que não constróem um ambiente melhor para viver e por que estão daquele jeito.

A dramaturgia tem que passar por isso, me parece que a dramaturgia de Ésquilo, de Sheakespeare e, principalmente, de Eurípedes, que foi discutir uma submissão ao esquema controlador dos mitos gregos para controlar as opiniões, para controlar os arqueiros que se revelavam dentro de uma chamada democracia relativa e muito questionável, que tinha escravos e que a mulher não podia falar e que é endeusada até hoje; o Eurípedes vai lá e vai começar a questionar isso. Então é um cara que também foi perseguido por isso, assim como muitos outros em algum momento da história humana. Então a gente tem que começar a ver em que pé nós estamos, o que nós estamos vendo, o que estamos enxergando dessa história - e nossa arte surgiu desse processo. Senão a gente cai na história de começar a contar histórias que foram contadas e recontadas muitas vezes e que está deixando a nossa história pra trás, tá deixando de ver, enxergar e denunciar aquilo que está impedindo de a gente fazer História, histórias consistentes, histórias que vão estruturando uma nova História.

Então, não basta denunciar, não basta estar discutindo as angústias, mas a gente tem que fazer esse esforço nessa arte popular, conversando com o povo, aprendendo com ele a fazer essa dramaturgia, aprendendo com ele a brincar de pensar, aprendendo com ele a

filosofar e a descobrir quais são as saídas para o mundo que a gente tá vivendo. Me parece que o desafio da nossa dramaturgia é essa. E por isso ela tem que ser livre, por isso ela tem que ser recriada toda hora, por isso que ela tem que ser coletiva, por isso que ela não tem que estar agregada a nenhum grupo, a nenhum iluminado, porque alguém vai saber dizer por que ele está sofrendo, onde está a sua dor. Me parece que um dos problemas mais sérios da saúde no Brasil é que a maioria não sabe dizer onde está a sua dor. Ele não conhece sequer o funcionamento do seu corpo, então como é que a gente vai trabalhar a nossa arte? E me parece que esse é o desafio.

### Vitor Pordeus

Meu mestre querido indicou algumas questões que me interessam muito, que é a questão da saúde pública, da saúde das coletividades e da questão mitológica. Parece que a nossa luta é simbólica e política, de produção de símbolos e de perturbação política dessa ordem que é a ordem de Penteu, a ordem do opositor. Eu aprendi, trabalhando com os esquizofrênicos no Engenho de Dentro e aprendi com a Dra. Nise da Silveira, que a mitologia é a base da nossa expressão. Eu acho que a experiência de todo mundo confirma isso nos relatos feitos aqui, todos confirmam isso.

Então, todas as nossa narrativas, os nossos personagens são mitológicos de alguma forma, remetem a essa cultura ancestral; e na doença mental não é diferente. O doente mental é quase um ator, ele é melhor que um ator, não tem ego, e o ator tem uma dificuldade, que é a masturbação egóica. Todo mundo se masturba e trepa pouco - e é o ego o tempo inteiro. Não se relaciona, não entra em relação, a gente não dialoga, não vive, não se compromete com a vida, não vai pra comunidade, não vai pro hospício. O teatro de rua recupera essa tradição, volta pro lugar onde sempre estive e vai trabalhar com a produção simbólica mitológica.

Qual é a produção simbólica, pelo menos o que aparece, a primeira coisa que emergiu na nossa pesquisa? Primeiro emerge a Nise da Silveira, obviamente que é uma entidade, Nanã, Salubá Nanã,



senhora da lama, da fertilidade, e depois vem o Dionísio, que é a Nize duas vezes. Dionísio é o deus do povo, da cultura popular e se agrada com os cortejos populares, com as festas populares; ele gosta da ancestralidade, traz as memórias das tradições do povo. As mulheres guardam essa tradição, as bacantes guardam essa tradição. Elas enlouquecem quando ele chega na cidade e ele, quando chega na sua cidade natal, encontra o poder político na mão do seu primo, que é Penteu, que é um enrustido, agressivo, opressor. É o chefe do “Choque de Ordem”, é o Eduardo Paes (risos)... e está cheio de Eduardo Paes para todos os lados. Vocês conhecem a história. Ele vai permitir que o Penteu faça o seu exercício de arrogância e deixa que Penteu o prenda no palácio público. Ele convoca as bacantes todas para dançarem a sua honra e dionisar e dançar furiosamente até derrubar os prédios públicos - e o que vai perturbar é a sanidade mental. Dionísio é o deus da loucura, não tem nenhuma coincidência acontecendo aqui, é o deus do teatro e ele vai falar: “Bacantes, vão”. Ele ensandece o líder político e depois, como vocês sabem, ele é destroçado vivo.

Então, nós temos que destroçar vivo o Penteu! É a nossa missão! Ele está prendendo o deus das nossas celebrações, da festa, da alegria e parece que, se a gente fizer esse caminho da dionisação pública, nós não vamos precisar brigar, não vamos precisar ficar falando, debatendo, verbalizando no plano do consciente que é absolutamente falso. Noventa por cento das nossas relações são inconscientes, a gente tá vivendo um negócio aqui que não tem noção do que está acontecendo, mas que tá engrenando e vai incomodando. E quanto melhor a gente dionisar, quanto mais a gente dançar, celebrar, parece que é por aí. Temos condições de trabalhar politicamente no Brasil todo. Olha quantas comunidades estão representadas aqui, imagina o que a gente pode deliberar aqui e partir para uma ação simultânea, coletiva, no Brasil todo e depois bombar de novo junto, depois bombar fora, bombar dentro. Eu aprendi uma coisa que todo mundo conhece: santo de casa não faz milagres. Não adianta tentar falar isso pro Buraco d’Oráculo, tentar fazer milagre aqui em Vila Silvia, porque vocês são santo de casa. Se vocês querem fazer milagres, chamem o santo de fora, olha quanto santo tem aqui - aí bomba lá e bomba aqui, isso é luta política. É corpo a corpo. Nós somos a possibilidade de saúde

comunitária do país, nós somos a possibilidade porque saúde é identidade. Se o nosso povo não tem identidade, se ele não sabe quem é o povo brasileiro - e saber quem é o povo brasileiro não é fácil -, pra você entender o povo brasileiro, tem que rebolar. O povo brasileiro não foi formado de maneira simples, não foi em tempo curto, foi um tempo longo, são muitos séculos, mistura muita coisa diferente. São muitas culturas diferentes e até a gente entender e ter orgulho disso - entender as potencialidades que isso significa na medicina, na ciência, na sociedade, na criação do mundo - eu acho que a gente faz um avanço significativo. E a cultura é quem tem essa responsabilidade. É muita celebridade para pouco humanidade, então, nós somos a cultura da humanidade, a cultura do povo.

### **Nossa história é tão antiga**

Nossa história é tão antiga.

Se eu for contar você duvida.

Desde os tempos de Zumbi,

Balaaios e cariris

Nosso povo passa fome.

Sem terra, casa, sem nome

Nascemos nesse país.

De infeliz a esperançoso,

O trabalhador rural,

Dando provas de coragem,

Fé e organização,

Arrebentou cadeados,

Ocupou os descampados

De litoral serrado sertão.

de Ray Lima, por ele mesmo





Calixto de Inhamuns e Romualdo Freitas . Casa d'Oráculo – 15/03/2013. II Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua. Foto de Cristiane Accia.

**Romualdo Freitas**

**Tropa do Balaco Baco - ArcoVerde - PE**

Realmente, depois do que foi falado, não precisava eu falar nada! (risos) Porque tudo que Humberto, Junio, Ray falaram vai desembocar lá em Arco Verde com outros nomes e é impossível ser nordestino e tratar de dramaturgia sem tratar do que é cortejo, do que é estar na rua fazendo cortejo. E essa brincadeira todinha que juntou esse monte de gente me fez refletir em uma coisa: o que menos importa no que a gente tá fazendo é teatro. A gente tá querendo fazer outra coisa, teatro é o que menos importa. Ao mesmo tempo, como é que eu vou falar de dramaturgia se, no meu pressuposto, dramaturgia significa que eu tenho que passar um determinado tempo com o grupo pra poder desenvolver dramaturgia? E eu tenho tempo pra passar com grupo? O máximo que eu passo com um grupo é cinco anos e já tô indo embora; quando o grupo pensa, já tô pra lá.

Agora passei quatro dias da semana passada com o povo dos Pavanelli, brincando que só. Eu tava dizendo a Humberto: “eu tô lascado nessa roda agora”. Porque todo mundo fala da dramaturgia colaborativa. Porra, eu não tenho isso, eu sou dramaturgo, escrevo o texto, chego e digo: “pá, esse o texto”. (risos) A minha maior tentativa é fazer com que todo mundo que vai ser moldado àquele texto se sinta contemplado e diga : “eu participei, aquela fala fui eu que botei”. (mais risos) Ele tem certeza que ele botou aquela fala.

E só pra comprovar exatamente que Pavanelli é o mestre da dramaturgia do cortejo de rua, ele tinha dito pra gente segundos antes: “a gente está ensaiando essa porra há três dias, quando chegar lá no meio da rua, vai dar tudo errado, não vai dar nada certo”. E eu, tentando arranjar, porque era eu que tinha construído a dramaturgia. Cheguei bem no meio da cena, olhei para a mais brava do grupo, a Sabrina, e disse: “será que é agora, a música?”. Quando a gente chegou lá na avaliação, alguém disse: “porra, a gente não cantou o negócio que a gente tinha programado que era música da Tentação”. Isso era fundamental para o povo entender a nossa brincadeira. Agora, nós vamos fazer o seguinte, imagina um bocado de paulista cantando, contando história ena verdade, o teatro não importa, a gente queria



contar a história do índio Galdino, lembrando que era aquele que os universitários queimaram e pensaram que era um mendigo. Mas, no nosso trajeto, tava uma chuva danada e ninguém sabia direito o que fazer e eu que não ia ser o primeiro a arregar!

Sabe quando o cortejo foi funcionar? Quando a gente entrou na sede e começou a refletir que a gente não tinha feito exatamente nada do que a gente tinha programado e que, mesmo sem ter feito o que a gente tinha programado, chegou alguém e disse: “quando a gente passou, aquele garçom, daquele bar que só serve cerveja pra gente, ficou feliz! Ele disse: agora eu sei o que vocês fazem!”. A outra coisa é o seguinte, a gente tem uma técnica que já tá lá, a dramaturgia nos autos populares todos, que é o seguinte: não pode ser longo, tem que ser figura que sai e dá o relato. Se eu for pensar em dramaturgia que eu vou contar, o povo vai embora.

Dentro da Tropa, que é o último grupo que eu estou lá em Arco Verde, a gente resolveu caminhar por uma coisa que foi os autos dramáticos, as danças dramáticas. As danças dramáticas perderam o texto, os autos dramáticos ninguém conta mais. Então, a brincadeira minha é falar coisas curtas, não inventar palavra nenhuma, só dizer o que o povo já tá dizendo, dar voz ao ator - também para ele achar que escreveu o texto - e, às vezes, tentar alguma outra coisa. Agora, a gente tá querendo levar pro público uma coisa chamada *Ode a Brecht* - ninguém pense que é aquela empresa lá, não (risos) -, é uma ode ao Brecht; em Pernambuco porque a Odebrecht é a empresa contratada pra fazer a maior chaga que está sendo em Pernambuco agora. Sucatearam a Refesa, agora estão fazendo a Transnordestina, que corta assim e uma transposição que leva o rio São Francisco de nada a lugar nenhum, que corta assim.

A Odebrecht está fazendo a cruz no estado de Pernambuco. É a cruz do inferno aquilo ali! Eu não sei o que vai dar, mas a gente vai começar a ler textos do Brecht - vamos tentar vai aprender a como transformar aquilo em alguma coisa que o povo acha que foi ele que disse. Botar um Maracatu, um Frevo, a Ciranda ou um Chachado, que é assim, eu gosto muito de brincar com as danças tradicionais. E eu vou pegando as referências que tá lá pra fazer a brincadeira. É assim

que eu gosto de trabalhar.

Se loucura é expressar minha espontaneidade  
E capacidade de sentir o diferente  
Refletir em pensamentos expostos pelo externo  
Prefiro ser, pois sou sim um sem vergonha  
Não me reprimo perante o ridículo  
Se eu sou anormal  
Depende muito o ponto de vista que me olham  
Olhares que refletem a moral conservadora  
Ou alguma base de hipocrisia me enxergam como oposto  
Não consegui alcançar o respeito a cada cena  
Viver, viver e sentir a vida  
Para encontrar a importância dos detalhes  
Extraída da experiência individual de cada um  
Pois todos são importantes para o mundo  
Mas o mundo não é importante para todos  
Muitos jogaram sua simplicidade no lixo  
Esquecendo que o resultado da soma vem do conteúdo de cada parte  
O humano está esquecendo de ser humano  
Tá virando pedra fria e maciça

por Juliano Espinho

### Situação

*esse mundo não é nada engraçado;  
Ricos fingem entediar-se com o mercado;  
o mercado quanto mais nervoso  
tanto mais os pobres nadam em marés;  
o mercado quanto mais nervoso  
tanto mais os pobres nadam em marés de alegria;  
domam suas fantásticas utopias  
com chicotadas de embriaguez sem pão*

de Ray Lima, por ele mesmo





*Rio acima, nada nadadeira  
contra a corrente, rende a beira beradeira  
abas são abas de piramutadas e tambaquis  
transparência líquida, me líquida a razão e o meu coração de traíra  
traída*

E quero ver qual de nós dois morre pela boca  
Na boquinha da noite  
Na boquinha da noite  
Na boquinha da noite

Trecho do poema de Binho, por Chicão Santos

Pancadão do trabalhador  
Você chega aqui sozinho,  
Pode estar desempregado  
Não importa se é burro, lerdo, feio, atrapalhado  
Tem que ter disposição, muita força de vontade,  
O serviço é puxado você vai ficar cansado  
Não reclame ou desanime,  
Pois a vida é assim  
Eles vão te explorar  
Isso nem é tão ruim  
Tudo pode piorar, se chegar o fim do mês  
E você não tem salário, chega disso outra vez  
Põe o pé nesse pedal  
E começa a pedalar  
Se tiver dor na coluna não reclama é normal  
Doze horas sem parar  
Como é que é?  
Trabalha em pé!

Música do espetáculo Aqui não, Senhor Patrão!  
de Simone Brites Pavanelli e Marcos Pavanelli  
pelo Núcleo Pavanelli

***Dar não dói, o que dói é resistir!***

de Amir Haddad, por todos



Vila do Teatro - Santos/ SP. Fotos de Trupe Olho da Rua.



## **A importância das sedes para os grupos de teatro**

Durante o II Seminário, Giancarlo Carlomagno do grupo Oigalê entrevistou os companheiros sobre a questão da sede, do local que o grupo utiliza para realizar seus ensaios, guardar equipamentos e outras ações. Ficou tão interessante que decidimos publicar! Os locais por onde o Seminário passou já ficaram registrados e agora seguem os demais relatos das sedes dos grupos de teatro de rua do Brasil.

### **Vila do Teatro Santos/ São Paulo**

Há cinco anos nós, da Trupe Olho da Rua, procurávamos espaços públicos pra ocupar. E ele estava na nossa frente: uma pequena Vila, com 9 salas e uma rua no meio. Descobrimos que esse espaço havia sido rancharia do Barão de Mauá há mais de cem anos, depois foi controle de zoonose durante 30 anos, triagem da FEBEM por 15 anos e mais 15 anos sendo albergue noturno.

Percebemos que a única maneira de potencializar esse espaço era não ser só ocupado pela Trupe. Então, quando encontramos Os Panthanas, O Imaginário, de dança e outras pessoas que contribuíram nesse processo, a gente se fortaleceu e conseguiu travar um diálogo primário com a prefeitura, sempre na chave de que nossa vontade de ocupar esse espaço era maior do que a resposta deles dizendo sim ou não.

Essa certeza fez com que eles legitimassem a nossa proposta. Então, nosso contrato burocrático é primário, o imóvel tem muitos problemas estruturais, mas o coletivo tem o anseio de fazer dele um espaço público não só fechado na gestão. Isso também deu muita força.

Caio Martinez  
Trupe Olho da Rua - Santos / SP

A necessidade da Vila também surgiu da necessidade dos grupos de realizarem seus trabalhos e com um pensamento, de que a contrapartida é esse próprio trabalho. Com a entrada na Vila, a de-

manda que surgiu de acesso a oficinas foi muito grande devido ao fechamento da “cadeia velha”(Oficina Cultural Regional Pagu - Governo do estado de São Paulo). Os equipamentos são estruturados mas não funcionam, como nos morros que existem os galpões mas não têm professores. A Vila centralizou o movimento como sendo da baixada santista toda, e hoje nós estamos conseguindo ter o levante desse movimento, que acaba se concentrando na Vila.

Tem uma coisa interessante que, aqui em São Paulo, a gente se reúne com um monte de gente pra discutir teatro de rua e, quando a gente leva essas discussões pra Santos, a gente fala de arte pública, porque não têm só fazedores de teatro de rua. Então, isso já trouxe pra alguns grupos de teatro de palco não a bilheteria, mas o chapéu, e que também é uma prática da vila. Isso é só um exemplo pra dizer que a gente tem que trabalhar junto.

Os Panthanas de Pathifarias Circenses - Santos/ SP  
Núcleo Pavanelli de Teatro de Rua e Circo - São Paulo/ SP

A Vila tem um trabalho que envolve pessoas do Guarujá, Cubatão, Praia Grande, que é usar aquele espaço que fica na Praça do Andradas, onde se localiza também a Rodoviária, a Oficina Pagu, que é uma outra luta que a gente tá travando, o Teatro Guarani, que é da prefeitura, o Espaço Aberto, que é um teatro particular; e agora tem a Vila. Então, estamos fomentando aquele espaço da Praça dos Andradas, que, até então, não tem uma visibilidade na cidade.

Também conseguimos um espaço pra receber grupos que passem por lá. Já recebemos o Vivarte, do Acre, o Circo da Vinci, da Argentina, os Pavanelli, aqui de São Paulo, que são quase integrantes da casa. E fica o convite a todos os parceiros que estiverem passando e que quiserem conhecer a Vila: podem também aproveitar o espaço da Praça.

Raquel Rollo  
Trupe Olho da Rua - Santos/ SP

Agora nós vamos recuperar um trabalho de cinema, que acontecia na Oficina Pagu e que vai passar a acontecer na Vila. Esse tra-



balho vai levar um outro tipo de cinema, um cinema que não é visto como mercadoria, e que, nesse sentido, caminha junto com a proposta da Rede Brasileira de Teatro de Rua. Então a Vila está agregando pessoas do audiovisual que têm esse pensamento mais libertário, do cinema enquanto arte maior.

Junior Brassalotti

Os Panthanas de Pathifarias Circenses - Santos/ SP

## **Tá na Rua Rio de Janeiro/ RJ**

O Tá na Rua atua em espaços abertos, mas apesar disso a gente precisa - e muito - da sede, do espaço onde você faz reflexões, guarda as memórias, organiza o trabalho que vai ser levado pra rua. O Tá na Rua nem sempre teve uma sede, e foi muito difícil essa conquista. No início do grupo, sempre a sede era cedida, por exemplo, por um grupo de estudantes. Começa a história da sede na Universidade Federal Fluminense, em Niterói, ou seja, do outro lado do Rio de Janeiro, na sede do DCE, onde os estudantes cederam pro Tá na Rua. Então, todos os dias, durante 5 anos, o grupo atravessava de barca pra Niterói.

Quando saiu de lá e foi pro Rio, conseguiu a Casa do Estudante Universitário, em 80, que depois foi demolida. Depois disso, alugou um espaço na Rua do Lavradinho, mas mesmo assim, com cessão temporária de estudantes, sempre teve o risco de ter que sair. Pra você ter uma ideia, teve uma época que guardou-se todo material do grupo no estádio do Maracanã, em um fosso que o Tá na Rua conseguiu. Só que aquela região, quando chove forte, é sujeita a enchente e, numa dessas enchentes, todo aquele fosso encheu de água e o Tá na Rua perdeu todo o material. Até que, em 1991, eu desenvolvi um projeto - eu trabalhava com o Boal ainda - de utilizar imóveis do Estado, prédios públicos abandonados ou de uso irregular, pra que grupos de teatro pudessem utilizar como sede e também revitalizar a Lapa, que era um local bem escuro, sombrio, abandonado. Nós conseguimos, com o governo Brizola e depois Nilo Batista, um conjunto de

prédios, um complexo de seis casas; e eu convidei o Tá na Rua, o grupo do Aderbal Freire Filho, o grupo Hombu, de cultura afro-brasileira. Nós apresentamos o projeto e conseguimos a cessão por comodato. A gente paga por mês um valor, mesmo que baixo, mas a gente paga, e o Tá na Rua se instalou ali. A vida do Tá na Rua mudou completamente a partir desta sede. Já terminaram os 20 primeiros anos e foi prorrogado pra mais 20. Um lugar completamente abandonado e nós o revitalizamos. É lá que nós ministramos oficinas, trabalhamos com a comunidade, e podemos oferecer pra grupos do Brasil. Fica na Avenida Mem de Sá, 35, nos Arcos da Lapa - e, se quiserem dar um pulinho lá, a gente tá de portas abertas!

Licko Turle

Essa coisa da sede é muito importante, o Tá na Rua não existiria se não estivesse bem resolvida essa questão da sede. Eu só posso ser grato a pessoas que direta ou indiretamente me proporcionaram isso, porque eu ocupo há 20 anos uma sala do Ministério da Cultura, do Teatro Glauce Rocha. Desde o Márcio de Souza até as atuais gestões da Funarte me mantêm lá, então isso foi essencial, isso me deu equilíbrio durante esse tempo todo. A outra coisa que é muito importante é que ali, no Glauce Rocha, era nossa sede administrativa, nós não tínhamos uma sede artística, onde nós pudéssemos desenvolver nossos trabalhos de teatro. Depois de muitas peripécias, nós fomos contemplados, no governo do Leonel Brizola, com um casarão velho na Lapa, que era um bairro muito escuro, abandonado; Nilo Batista, que era o vice-governador de Leonel Brizola, achava que a Lapa tinha que ser saneada e que era a cultura que fazia isso. Então convidou alguns grupos pra ocupar 3 casarões velhos que estavam ali na Lapa, aparentemente um presente de grego. Mas foi a melhor coisa que aconteceu na minha vida, resolveu definitivamente o problema da sede e a nossa casa foi a primeira que acendeu luzes na escuridão da Lapa. E, na inauguração, dissemos que aquelas luzes iriam se irradiar pelo Rio de Janeiro e pelo Brasil inteiro, como de fato se irradiou. A Lapa se iluminou, não seguiu no caminho que a gente queria, com um caminho cultural acentuado, ficou mais no lazer, mas se iluminou. Pro



nosso trabalho essa sede foi importante, hoje nós estamos no coração da Lapa, no lugar mais valorizado do bairro. Nós temos a casa em comodato, mudou o governo mas nós conseguimos nos manter. Eu acho que é uma coisa boa. E tem mais uma coisa: o meu trabalho já adquiriu uma respeitabilidade que qualquer tentativa de nos tirar de lá seria uma atitude tola, nosso trabalho é obviamente de utilidade pública, interessa à população. Eu acho que eu tive o apoio necessário, sem isso não teria sobrevivência, nos salvou da esquizofrenia.

Amir Haddad

### **Circo Teatro Capixaba Serra do Caparaó- ES**

Muito tempo nós ficamos sem sede, ensaiando até dentro de apartamento. Mas agora nós estamos morando em uma vila, uma comunidade, uma roça e os nossos espaços são os espaços públicos, o coreto ao lado da igreja e, quando chove, vai pra um barracão que a gente tem, uma casa de madeira no fundo do quintal, que a gente consegue fazer um trabalho menor de leitura, aquecimento.

Hoje nós conseguimos uma casa no centro da comunidade que está abrigando vários coletivos, do circo, teatro, dança, capoeira, que também são pessoas que participam do grupo. Também temos um projeto de permacultura, o desenvolvimento do jardim. Outro amigo, da companhia, fez um projeto de bambu. Mas nós acreditamos que todos os espaços públicos ou privados têm que ser ocupados não só por grupos de teatro, mas por qualquer pessoa que queira fazer um trabalho.

Nós ainda não sabemos como vamos manter esse espaço, estamos buscando soluções e procurando ver as soluções dos colegas. Como nós estamos numa comunidade muito simples, tudo tem que ser gratuito, livre, com ou sem recurso. Nós também estamos pensando que esse espaço vai abrigar uma escola, um jardim da infância com as características Waldorf, que vai funcionar de manhã e, à tarde, as oficinas. Esse espaço também tem uma biblioteca. E essa sede

está nos fortalecendo e favorecendo essa possibilidade de guardar material e de estar também podendo nos comunicar com várias outras linguagens da comunidade, como o Boi e as bandas da região, que tocam, que fazem até o carnaval pra gente. A comunidade tá muito feliz com esse espaço e foi ela quem abriu esse espaço pra nós, do Circo Teatro Capixaba.

William Rodrigues

## **Circo Teatro Rosa dos Ventos Presidente Prudente/ SP**

Vou falar um pouco da experiência dos amigos de Assis, pra depois falar de Prudente. Em Assis, os amigos passaram por uma história muito peculiar, eles ocupavam um salão e estavam pagando o aluguel conforme as suas contratações. Depois de um ano a prefeitura os apoiou pagando esse aluguel. Nos outros anos a coisa foi piorando, problemas burocráticos, emperrou tudo. Eles começaram a pedir outros espaços, inclusive pra Secretaria Municipal de Cultura, mostrando salões que estavam desocupados há muito tempo, não cumprindo a sua função social. Procuraram também, junto à Câmara Municipal, enfim, todos os órgãos, onde eles puderam anunciar essa necessidade deles e ninguém os apoiou. Fim das contas: ocuparam um salão, que está com a posse de um deputado, que eu não sei se é da FEPASA, mas que está vazio, e ele tem vários outros salões que até aluga. E o mais legal dessa ocupação é que deu certo. Até agora eles estão passando pelos processos todos pra poder receber esse salão no nome deles. Eles estão dando um trato no salão e agora estão percorrendo o caminho de ir na prefeitura falar o que fizeram pra poder legalizar isso.

A gente tá torcendo pra dar certo porque em Prudente também têm coisas da FEPASA e, se a gente tiver um salão desse pra gente, vai ser maravilhoso porque a gente faz espetáculos pra comunidade e não cobra nada, faz oficinas com verbas municipais, estaduais ou federais e não cobra nada pro povo. A gente tenta esparramar as coisas que chegam através da gente pela cidade e a gente precisa desse lugar, até do ponto de vista técnico, pra desenvolver nosso trabalho, que é de alta qualidade e que serve a pessoas. A gente tem que ter





uma infraestrutura legal pra poder fazer esse trabalho, pra guardar os carros, ter um escritório. Nós temos que ter ferramentas, amparo, porque a gente entende que cultura, assim como educação e saúde, é um dever do Estado. Então nós precisamos ter um espaço que não seja emprestado, que a gente não tenha que ficar montando e desmontando, porque isso não é um luxo, é o mínimo!

Fernando Ávila

## **Tropa do Balaco Baco Arco Verde/PE**

Pra falar de espaço público eu tenho que falar de outros lugares por onde eu andei fazendo teatro. Em Belém, eu fiz, pela primeira vez, um teatro que tinha uma pegada mais para praça, era um grupo que chamava Pé na Estrada. E, lá, esse grupo brincava com essa pegada de rua. E também tinha um outro grupo que brincava na rua que era o Cena Aberta, que ocupava o espaço do anfiteatro. Lá eu descobri essa história do teatro na rua e quando voltei pra Arco Verde, 86, 87, encontrei uma reprodução de um povo que não tinha teatro tentando fazer teatro à italiana num auditório do SESC, que você levantava a mão e batia nos refletores; tentando reproduzir uma forma de comunicação teatral que não funcionava na cidade. Então, eu montei um primeiro espetáculo nesse sentido, mas as minhas coisas eram muito grandonas porque eu vinha fazendo na rua e aí não coube. No segundo espetáculo a gente já começou a sentir a necessidade de sair do teatro e ir pra rua. Mas o medo não deixou, então, fomos pros espaços alternativos. Fomos pro Cine Bandeirante, o primeiro cinema da cidade de Arco Verde. Tinha sido ocupado por um supermercado durante um tempo, é propriedade privada, do dono de meia Arco Verde, tava desocupado, e a gente começou a história de fazer um balaio que era um outro supermercado. A gente começou uma campanha de “vamos derrubar um balaio” que coincidiu com a primeira campanha de Lula pra presidente. E a necessidade de instituir o PT em Arco Verde nos levou a fazer essas campanhas de rua. Então o teatro de rua foi entrando na gente como uma necessidade de dizer alguma coisa, no caso, derrubar um balaio (supermercado) pra construir um

cineteatro. Daí foi que a gente começou a brincar e descobrimos esse espaço que era a SAMBRA - exatamente a necessidade de trabalhar o coletivo. Aconteceu o primeiro encontro de política cultural para a cidade de Arco Verde e nós dissemos que tinha que vir todo mundo, o samba de coco, dança, música, artesanato, uns dois pais de santos na cidade; e começamos a definir as necessidades da cidade e, entre elas, a ocupação cultural dos espaços. E foi quando a gente começou o primeiro espetáculo nessa coisa do alternativo, ocupando pela primeira vez, para ensaiar, um galpão e, de lá, a gente descobriu um buraco que ia dar num galpão enorme, em outro, e em outro; e lá ia ser o teatro de Arco Verde e é até hoje. Roubaram tanto dinheiro que o teatro tá embargado e até agora não saiu. E isso começou há 27 anos atrás. Já foi investido uma fortuna nisso e a gente continua fazendo ocupações. E ocupamos esse espaço para ensaiar e para poder criar o primeiro grupo de dança, pra acalmar o pessoal de dança, num lugar que, lá em Arco Verde, chama CECORA. É privatização inclusive da feira, tiraram a feira livre, a prefeitura desapropriou a SAMBRA (Sociedade Algodoeira do Nordeste Brasileiro); agora é o CECORA (Centro Comercial Regional de Arco Verde), que é gerido pela prefeitura. Têm vários galpões agora, depois de 27 anos, vários ocupados com a função para que foram criados, que era comercial, mas nesse comercial tem talvez um dos quatro únicos espaços de arquitetura preservados de Arco Verde, que eram os galpões onde se armazenavam os algodões dessa indústria, que era enorme. E a gente destinou esse espaço pra ser a fundação de cultura de Arco Verde, onde se abrigaria o teatro, uma galeria, um cinema, a sede da Banda Filarmônica, sala de ensaio pra espaços da dança e da capoeira; e tinha duas ocupações que ainda resistem lá, uma venda de hortifrutigranjeiros e uma venda de salvação pro céu, um negócio de católico que tem lá. E a gente não consegue tirar essas duas coisas de lá.

Romualdo Freitas



## **Teatro Imaginário Maracangalha Campo Grande- MS**

Nós temos um espaço próprio que é um galpão num bairro histórico de Campo Grande, próximo ao centro. Lá nos temos salas de ensaio, um bolicho, como a gente chama - que é uma mistura de sebo com brechó -, temos um escritório, copa, cozinha e um local pra guardar nosso material. Na frente do espaço tem uma praça e na esquina tem outra. Nós costumamos trabalhar no espaço e fazer os treinamentos na praça. E, além dessas duas praças, nós ocupamos outras também da cidade. O espaço é alugado, mantido pelo grupo com a grana dos trabalhos, dos projetos, faz um ano. Antes disso o grupo ocupava outras praças e todos os trabalhos do grupo foram montados nesses espaços. Mas com o tempo, pela própria necessidade de organizar o grupo, nós alugamos um galpão, que tem sido muito legal porque, a partir do momento que nós tivemos esse espaço fechado e fixo, dá pra perceber que o grupo teve vários avanços, inclusive o fortalecimento do grupo, que tem hoje 15 pessoas, dez ligadas diretamente e outras que foram se inserindo nos trabalhos do Maracangalha - na verdade têm umas trinta pessoas ligadas ao grupo que não fazem só teatro, mas outras formas de intervenções e outras ações integradas.

Fernando Cruz

## **Quem tem boca é pra gritar João Pessoa/ PB**

Nós existimos há 26 anos, temos uma sede própria. Nós compramos uma ruína no centro histórico de João Pessoa, mais ou menos há 16 anos, e passamos uma média de 8 anos pra reconstruir. Agora tem lá um galpão onde a gente trabalha, e temos essa coisa boa que é não pagar aluguel. Lá a gente dá oficinas e monta nossos espetáculos, fazemos treinamento, e podemos até dormir por lá.

Nós já fizemos vários tipos de trabalho, inclusive no palco, porque somos atores, mas a nossa pesquisa mesmo, ela se dá na rua. A nossa prioridade é tentar desenvolver uma energia a partir das culturas populares, como o Cavalo Marinho, Maracatu, Coco de embolada,

Coco de roda. A construção de uma energia a partir dessas matrizes, não só como reprodução da cultura popular, mas como princípio corporal, pra construção de uma energia pra ser utilizada na rua, na construção dos personagens. Essa prática, junto com uma série de exercícios que possibilite distanciar a interpretação, o momento teatral, do lugar comum, ou seja, pra não ser confundido, pra haver uma identificação da população de que aquilo aqui é teatro de rua, onde existem personagens, dramaturgia, interpretação, encenação. E, nesse jogo, todas as pessoas estão convidadas a participar dentro da compreensão de jogo.

Humberto Lopes

Esse galpão chama Usina de Artes, onde foi realizado um dos encontros da Rede Brasileira de Teatro de Rua. É um galpão razoavelmente grande. Nós somos em onze e temos divisões de tarefas, não só pra organização do grupo, mas dentro do galpão também, a gente faz essa escala de trabalho para as tarefas de manutenção do galpão. Todo mundo se sente um pouco dono daquele espaço porque cuida do espaço. Têm as oficinas de circo, de cultura popular e de percussão, que acontecem na parte do dia e, à noite, temos os nossos ensaios, tanto de repertório como da criação de novos espetáculos. São dois prédios, que a gente derrubou a parede do meio e foi ajeitando pra gente usar, é um espaço razoável. Tem a área de ensaiar, de se alimentar, têm os banheiros, tem um espaço pra tomar banho, e a gente tá vendo ainda como consegue otimizar o espaço. Ele é muito alto e estamos pensando em fazer um mezanino, pra ganhar mais espaço pra ensaiar. Queremos fazer uma grande sala preta de ensaio e que sirva também pra outros grupos que quiserem ensaiar lá.

Mirthya Guimarães



## Teatro Popular União e Olho Vivo São Paulo/ SP

Um espaço, seja ele uma casa, um casarão, um galpão, uma praça utilizável, é muito importante. Se você observar os grupos de teatro que têm sobrevivido, todos eles têm sede, seja ocupada ou pública, mas é muito importante que os grupos tenham um espaço porque os grupos têm uma garantia da continuidade do trabalho.

O TUOV tá lá desde 1982 e agora a gente conseguiu uma concessão pelo prazo de 30 anos, já saiu pela prefeitura. A gente pode pensar em conseguir um dinheiro pra construir, trabalhar mais em profundidade com a comunidade, com a Favela do Gato, mas, ao mesmo tempo, continuar percorrendo os bairros da cidade com espetáculos populares e que digam alguma coisa.

César Vieira

Nossa dede está localizada no Bom Retiro, em São Paulo. Nós temos um conceito de que a sede é o coração do grupo, ela é fundamental, te dá um conceito de localidade geográfica e isso é bacana porque dá uma identidade do seu trabalho. Nós, quando procuramos uma sede, pesquisamos áreas abandonadas, públicas, e encontramos uma área até perto de uma comunidade. E a gente via que jogavam entulho e pensamos em ocupar. Fomos pra Prefeitura fazer a solicitação do uso do espaço e conseguimos autorização pra utilização temporária. Começamos a fazer lá nossas reuniões, ensaios e receber a participação da comunidade. Aos poucos a gente vai percebendo uma transformação do espaço, e de uma integração social que naturalmente vai surgindo. Temos árvores, um galpão rústico por conta dessa identidade com o povo. Lá é um espaço nosso. Do portão pra dentro é o nosso espaço de criação, do nosso imaginário, é o nosso terreiro, a nossa energia. Claro que depois você acaba sendo filho dela e ela, seu filho, no sentido de como manter isso também. Começamos a fazer uma cotização dos espetáculos pra fazer a manutenção da sede. Nós temos também 3 cachorros que moram lá e que cuidamos deles. A sede acaba sendo um ponto de cultura, uma referência, e o poder

público começa também a te reconhecer através de verbas públicas, de programas de incentivo e devolver essa verba pra sociedade em forma de arte.

Cícero Almeida

## **Nu Escuro Goiânia/GO**

A gente tem uma sede alugada, desde 2004. O grupo tem 17 anos e, antes, era figurino na casa de um, cenário em outro e toda vez que ia fazer espetáculo era um caos; além do escritório ficar na casa dos integrantes. Com a sede, a gente conseguiu juntar as coisas, organizar o grupo e ter uma flexibilidade de ensaio, que é muito importante, essa liberdade de criação. Como a gente trabalha com repertório, é muito importante ter espaço pra guardar o acúmulo de material do grupo. A sede também se torna dinâmica porque tem o local de ensaio e o escritório juntos. A intenção esse ano é de buscar um espaço próprio, ou sozinho ou com outro grupo, que é um sonho ter a nossa sede fixa.

Hélio Fróes

## **Teatro de Caretas Fortaleza/CE**

Eu vejo que essa questão da sede é determinante para um grupo, como o grupo se organiza, assim como essa questão de guardar o material e tudo mais. E vejo também a dificuldade que se tem pra se manter essa sede. Como estabelecer esse espaço de permanência? Dividir com grupos, cooperativas são alternativas; e ter propriedade desse espaço é fundamental, porque os espaços, sendo próprios, acabam sendo centros culturais. Esse espaço é a garantia da história de um grupo, porque ele vai guardar a sua história nesse lugar, é a garantia da memória histórica

Vanéssia Gomes



## Junio Santos Cervantes do Brasil

A gente tem no Nordeste uma coisa parecida com inveja ou, quem sabe, a nossa falta de coragem de fazer o que se faz muito no Sul e Sudeste há muito tempo. Nós vivemos praticamente sem sede, quando um grupo tem uma sede ele tá pagando um galpão ou por concessão do estado. E nos somos cheios de casas abandonadas, galpões abandonados, mas nunca tivemos um movimento tão forte que nos fizesse entrar. Temos algumas experiências desses espaços. Vários coletivos entraram num espaço que pertence ao Instituto Federal, que fica no centro da cidade de Natal - e junto tava um grupo do qual eu fui fundador e fiz parte, que é o Alegria Alegria - e passaram 10 anos dentro desse espaço e perderam o espaço porque não sabiam administrar. O espaço foi cada vez se acabando mais. Então nós temos pouquíssimas experiências desse tipo. Agora, no Recife, pra resolver a montagem do *Cafuringa*, a única solução foi alugar uma casa e todo mundo morar junto, mas continuamos alugando, quando ao nosso redor, temos vários espaços abandonados que poderiam ser ocupados e utilizados pelos grupos de teatro. Como nós não podemos fazer isso, nós ocupamos escolas aos finais de semana e estamos achando isso muito pouco. A primeira ideia de ocupar as escolas aos finais de semana era mostrar que a escola não pode fechar, que aos sábados e domingos são os dias que mais a comunidade tem que ir pra escola e que a gente pode fazer um grande almoço pra que os artistas possam almoçar ali com a comunidade e depois fazer um trabalho de limpeza e devolver a escola diferente, uma escola que teve vida.

Agora estamos com uma nova intenção, que é a de ocupar praças em vinte e quatro horas de ação. Esse é um sonho, e que nós vamos realizar em julho lá na Cinelândia. Mas o que nos contenta muito é saber que temos bastante grupos descontentes e que ocupam espaços que são eternamente criativos e abertos, como é o espaço do Oigalê.

Junio Santos

## O Imaginário Porto Velho/RO

Conseguir uma sede era um sonho antigo. A gente já compartilhava com outro grupo a questão do espaço, mas tínhamos o sonho de ter o nosso próprio espaço. A gente cuidava de um terreno há muito tempo, há 13 anos, e, quando a gente arrumou uma grana pra comprar, o cara vendeu pra outra pessoa. Isso dificultou muito porque a pessoa chegou lá e disse que ia construir, mas, pra nossa sorte, ele desistiu e a gente conseguiu reunir aquilo que a gente tinha somado e mais um dinheiro nosso e compramos um terreno. Fizemos um esforço muito grande pra construir e, no ano passado, finalizamos a construção da estrutura e, daí pra cá, a nossa relação com o teatro mudou muito. O espaço potencializou coisas que até então a gente não tinha nenhuma perspectiva, como trazer pessoas pra nossa formação. Então foi muito interessante para a consolidação do trabalho. A gente recebia muito mal os coletivos e, a partir daí, começamos a potencializar. Hoje a gente tem um espaço de treinamento, um galpão que a gente chama de Tapiri. Tem uma biblioteca, cozinha, banheiros e salas de produção. É um espaço muito privilegiado porque é do lado da nossa casa, que facilita muito a logística, a manutenção do espaço. Ano passado nós conseguimos um prêmio Miriam Muniz para a manutenção do espaço; e já passaram por lá mais de 150 jovens fazendo oficinas, estudos. Também pudemos passar a exercitar a questão do circo e hoje lá é um espaço de compartilhamento. O Tapiri ganhou, no ano passado, um prêmio da economia criativa. Nós conseguimos provar que tudo que a gente faz gera também a questão da economia solidária, propicia ao camelô, à família que vai pra rua buscar sua sobrevivência... E agora nós vamos fazer uma caixa cênica e estruturar uma cozinha porque, até então, as pessoas se alimentavam no sol, na chuva, e agora nós vamos oferecer toda potência que o espaço tem, que é um espaço carregado de significados.

Tapiri é casa de celebração das comunidades ribeirinhas, onde as pessoas se encontram pra celebrar momentos importantes da vida. Então Tapiri é a nossa possibilidade de encontro pra celebrar a vida e promover a troca.

Chicão Santos





## Aldeia Cultural Casa Viva Rio de Janeiro/RJ

Eu e o Licko estamos construindo, já há algum tempo, em Tere-sópolis, um espaço que a gente chamou de Aldeia Cultural Casa Viva. Começamos com essa aventura mais ou menos em 2001 e todos esses anos a gente foi construindo, na medida do possível, sonhando com um espaço em que a gente pudesse fazer as nossas coisas e, principalmente, poder compartilhar com as pessoas esse espaço. No encontro da Rede Brasileira de Teatro de Rua em 2011, a gente teve o privilégio de receber vários grupos de teatro ainda num esquema de quebra-galho, pra sentir como é que seria isso, de começar a receber pessoas. Nesse momento, a gente tá na etapa final, que é o acabamento, um espaço pras pessoas dormirem - e faltava um espaço assim, um salão pra poder fazer práticas, encontros sem muito aperto - e é nessa etapa que a gente se encontra. Se tudo der certo, em um mês e meio esse espaço vai estar concluído pelo menos para se poder fazer um trabalho legal com grupos, e a ideia é a gente realmente começar a receber a Rede, receber grupos, enfim, ter um espaço de troca de conhecimentos, de experiências, na medida do possível. Então estamos abertos para começar a usar esse espaço. Nesse momento, que a gente tá fechando um processo de tantos anos e começando a abrir, começa a vir uma porção de ideias de como deixar aquilo um espaço vivo, colocar vida ali dentro. Eu não posso deixar de puxar a brasa pra minha sardinha e, por que não, a gente tentar fazer um encontro assim, como aqui. Fazer um encontro em que foco possa ser a musicalidade para o teatro de rua, que foi o que eu percebi nesse encontro, a presença forte e vigorosa da musicalidade dos grupos, cada um na sua cultura. As experiências que o Hélio trouxe pra gente, com tanta generosidade, o trabalho do Buraco d'Oráculo, enfim, fica aqui essa ideia. Eu tô jogando a proposta agora, antes de começarem os trabalhos da tarde, mais pra tentarmos amadurecer essa ideia, esse encontro sobre a musicalidade do teatro de rua - e que existe um espaço que está disponível pra todos. Obrigada!

Jussara Trindade

Durante o II Seminário tivemos a presença do caricaturista “xxx” que nos presenteou com seus incríveis desenhos. Não poderíamos deixar de agradecê-lo e de publicar, é claro!









# AGRADECIMENTOS

Agradecemos a todos e todas que participaram de alguma forma do II Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua /2013

Adailton Alves – Buráculo D’Oráculo – São Paulo\SP  
Adriano Mauriz – Grupo Pombas Urbanas – São Paulo\SP  
Alexandre Mate  
Alexandre Kavanji – Cia Paulicéa – São Paulo\SP  
Amanda Nascimento  
Amir Haddad – Tá na Rua – Rio de Janeiro\RJ  
Andressa Marci Moraes – Cascavel\PR  
Ariane Veríssimo – Cia. Teatral aos Quatro Ventos – São Paulo\SP  
Aurea Karpov- Projeto Bazar – São Paulo/ SP  
Beatriz Afonso Barros – Núcleo Pavanelli – São Paulo\SP  
Bruna Carolini Biesi – Coletivo Utopia, Paixão y Luta – São Paulo\SP  
Caio Martinez Pacheco – Trupe Olho da Rua – Santos\SP  
Calixto de Inhamuns – Núcleo Pavanelli – São Paulo\SP  
Camila Peral – Os Mamatchas – Presidente Prudente\SP  
César Vieira- Teatro Popular União e Olho Vivo- São Paulo/ SP  
Chicão Santos – O Imaginário\RO  
Cícero Almeida – Teatro União e Olho Vivo – São Paulo\SP  
Cinthia Arruda – Grupo Pombas Urbanas – São Paulo\SP  
Cláudio Henrique A. Pavão – Filhos da Dita – São Paulo\SP  
Cristiane Accica - Núcleo Pavanelli – São Paulo\SP  
Daniele Rodrigues Costa – Grupo Experimental de Teatro VIVARTE  
– Rio Branco\AC  
Danilo Cavalcante – Mamulengo da Folia – São Paulo\SP  
Ednaldo Freire – Fraternal – São Paulo\SP  
Edson Paulo Souza – Buraco D’oráculo – São Paulo\SP  
Edu Viola – Ocupa Nise – Rio de Janeiro\RJ  
Elizete Gomes - Buraco D’oráculo – São Paulo\SP  
Ellen Rio Branco – Filhos da Dita – São Paulo\SP  
Elton – Parlandas – São Paulo\SP  
Emily Meirelles de Souza – Cia Teatral Aos Quatro Ventos – São Paulo\SP  
Esmael Francisco Gaspar – Grupo Circo Teatro Palombar – São Paulo\SP  
Fernanda Azevedo- Kiwi- São Paulo/ SP



Fernando Cruz – Teatro Imaginário Maracangalha\MS  
Fernando Silva de Ávila – Rosa dos Ventos – Presidente Prudente\SP  
Fernando Melo - Coletivo Olho Nu –São Paulo\SP  
Giancarlo Carlomagno – Oigalê\RS  
Gustavo Morales – Duo Morales – São Paulo\SP  
Héber Humberto Teixeira – Buraco D’oráculo – São Paulo\SP  
Hélio Fróes – Cia. Nu Escuro – Goiânia\GO  
Henrique Nobre Orquiza – Grupo Circo Teatro Palombar – São Paulo\SP  
Humberto Lopes – Quem Tem Boca é Pra Gritar – João Pessoa\PB  
Juliano Augusto Silva Costa - Experimental de Teatro VIVARTE – Rio Branco\AC  
Juliana Flory Mota – Grupo Pombas Urbanas – São Paulo\SP  
Junio Santos – Movimento Escambo\CE  
Junior Brassalotti – Os Panthanas – Santos\SP  
Jussara Trindade – Aldeia Casa Viva – Rio de Janeiro\RJ  
Leandro Caldareli- Projeto Bazar/ São Paulo/ SP  
Leonel Ferreira – Cia. De Teatro Madalenas – Belém\PA  
Licko Turle – Aldeia Casa Viva – Rio de Janeiro\RJ  
Luana Gonçalves –Cia. Teatral Aos Quatro Ventos – São Paulo\SP  
Luara Sanches – Filhos da Dita – São Paulo\SP  
Lucas Branco – São Paulo\SP  
Luciano Carvalho- Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes- São Paulo/ SP  
Luciano Draetta- Circo Navegador- São Paulo/ SP  
Luciana Yumi Yara – Coletivo Olho Nu – São Paulo\SP  
Luis Paulo Valente – Rosa dos Ventos – Presidente Prudente\SP  
Luiz Calvo – Cia. Estável – São Paulo\SP  
Marcelo Nobre Orquiza – Grupo Circo Teatro Palombar – São Paulo\SP  
Marcelo Palmares – Grupo Pombas Urbanas – São Paulo\SP  
Marcelo Roya – Núcleo Pavanelli – São Paulo\SP  
Marcos Kaju – Grupo Pombas Urbanas – São Paulo\SP  
Marcos Pavanelli – Núcleo Pavanelli – São Paulo\SP  
Maria Helena da Cruz – Grupo Tá na Rua – Rio de Janeiro\RJ  
Mariana Galeno – Núcleo Projeto Bazar – São Paulo\SP  
Mariana Marinelli – Santos\SP  
Marina Morena – Coletivo Dolores – São Paulo\SP

Mauro Grillo – Coletivo Alma – São Paulo\SP  
Mizael Alves – Núcleo Pavanelli – São Paulo\SP  
Myrthia Guimarães – Quem Tem Boca É Pra Gritar – João Pessoa\PB  
Natali Santos – Grupo Pombas Urbanas – São Paulo\SP  
Natalia Siuf- Grupo Teatral Parlandas- São Paulo/ SP  
Otávio Correia – Núcleo Pavanelli – São Paulo\SP  
Osvaldo Pinheiro – Cia. Estável de Teatro – São Paulo\SP  
Patrícia Leal – Grupo Buraco D’Oráculo – São Paulo\SP  
Paulo Santos de Carvalho – Grupo Pombas Urbanas – São Paulo\SP  
Paulo Wesley - Grupo Circo Teatro Palombar – São Paulo\SP  
Rafael Costa Pantoja – Grupo Filhos da Dita – São Paulo\SP  
Rafael Presto – Coletivo de Galochas – São Paulo\SP  
Raquel Rollo – Trupe Olho da Rua – Santos\SP  
Ray Lima – Movimento Escambo – CE  
Renato Macedo – Coletivo Olho Nu – São Paulo\SP  
Ricardo Big – Grupo Pombas Urbanas –São Paulo\SP  
Rodolfo Elias Minari - Experimental de Teatro VIVARTE – Rio Branco\AC  
Rodrigo Rosa Zanetti – Nativos Terra Rasgada – Sorocaba\SP  
Romualdo Freitas – Tropa do BalacoBaco – Arco Verde\PE  
Sabrina Motta Peixoto – Núcleo Pavanelli – São Paulo\SP  
Samir Jaime – Nativos Terra Rasgada – São Paulo\SP  
Selma Pavanelli – Grupo Buraco D’Oráculo – São Paulo\SP  
Sidney Herzog – Os Panthanas\ Núcleo Pavanelli - Santos\SP  
Silas da Silva Nérís – Cia. Teatral Aos Quatro Ventos  
Simone Brites Pavanelli – Núcleo Pavanelli – São Paulo\SP  
Suani Trindade Corrêa – Palhaços Trovadores – Belém\PA  
Taguara de Oliveira – São Paulo\SP  
Telber Victor - Grupo Circo Teatro Palombar – São Paulo\SP  
Thábata Letícia – Grupo Os Filhos da Dita – São Paulo\SP  
Thiago Thalles – Grupo Buraco D’Oráculo  
Tiago Cintra – Núcleo Pavanelli – São Paulo\SP  
Valmir Santana Cruz – Quilombaque – São Paulo\SP  
Vanéssia Gomes - Teatro de Caretas – Fortaleza\CE  
Vitor Poeta – São Paulo/ SP  
Vitor Pordeus – Hotel Loucura – Rio de Janeiro\RJ  
Wendell Medeiros – Trupe Olho da Rua – Santos\SP  
William de Oliveira Rodrigues – Circo Teatro Capixaba – ES

