

Centro de Pesquisa para o Teatro de Rua Rubens Brito  
:: 2011 ::

# Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua

## Caderno I



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



**Seminário Nacional de Dramaturgia Para o Teatro de Rua  
Caderno I**

Vivências  
Relatos  
Prática  
Teoria

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

## Expediente

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

Caderno 1 – 2011

### Publicação

Núcleo Pavanelli

Centro de Pesquisa Para o Teatro de Rua Rubens Brito

### Coordenação Geral

Marcos Pavanelli e Simone Brites Pavanelli

### Edição

Abaporu Comunicações

### Texto Final

Douglas Salgado

### Revisão

Marilena Cammarota

### Textos

Alexandre Mate, Calixto de Inhamuns, Douglas Salgado, Márcio Silveira dos Santos,  
Rosa Nascimento Stabile e Simone Brites Pavanelli.

### Jornalista Responsável

Celso Lungaretti

SJPESP 7.140 / MTB 13.428

### Projeto Gráfico/Diagramação

Mauricio Santana

**Tiragem:** 1.000 unidades

**Gráfica:** Bartira

**Papel:** pólen soft

**Distribuição gratuita**

<b>Um <i>converseio</i> democrático sobre a indiferença do público e os limites e as possibilidades da Dramaturgia hoje</b>	<b>07</b>
Alexandre Mate	
<b>O Teatro de Rua e suas implicações sociais e políticas</b>	<b>16</b>
Simone Brites Pavanelli	
<b>O <i>converseio</i> entre os Coletivos do Teatro de Rua</b>	<b>26</b>
Mário Bolognesi/Fernando Neves	
<b>Dramaturgia do Palhaço e o Circo-Teatro</b>	<b>44</b>
Douglas Salgado	
<b>César Vieira e a Metodologia TUOV de Dramaturgia para um Teatro Popular</b>	<b>60</b>
Douglas Salgado	
<b>Junio Santos, o Escambo e o escambau!</b>	<b>69</b>
Rosa Nascimento Stabile	
<b>Vivarte e a Dramaturgia do Teatro para os Povos da Floresta</b>	<b>78</b>
Douglas Salgado	
<b>Dramaturgia para ler</b>	<b>86</b>
<b>O <i>converseio</i> entre dramaturgos</b>	<b>92</b>
Márcio Silveira dos Santos	
<b>A Pluralidade da Dramaturgia para o Teatro de Rua</b>	<b>120</b>
Calixto de Inhamuns	
<b>As Dramaturgias dos Espaços Abertos: das Metrôpoles às Comunidades Ribeirinhas do Brasil</b>	<b>132</b>
Alexandre Mate	
<b>Tantos tecimentos narrativos tomando a rua como musa inspiradora... Para quem a rua é musa? Quem é a musa das ruas?</b>	<b>141</b>

# SEMINÁRIO NACIONAL DE DRAMATURGIA PARA O TEATRO DE RUA

Coordenação: **Calixto de Inhamuns**

Realização: **Núcleo Pavanelli**

**Centro de Pesquisa para o Teatro de Rua Rubens Brito**

# 2011



**UNESP  
BARRA FUNDA**

Teatro Reynúncio Lima . Instituto de Artes /UNESP  
Rua: Dr. Bento Teobaldo Ferraz, 271 - São Paulo  
(ao lado da estação Barra Funda do metrô).

## Um *converseio* democrático sobre a indiferença do público e os limites e as possibilidades da Dramaturgia hoje

“À saída da cidade, caminharam por um longo trecho de acostamento em obras, em busca do que parecia um bom ponto de espera, um posto de gasolina adiante; operários intrigados diante daquelas duas figuras cabeludas, e malvestidas de uma forma diferente, perguntaram o que eles faziam na vida. ‘Teatro’, respondeu o amigo. ‘O que é Teatro?’, insistiu um deles, sinceramente curioso. ‘Uma espécie de circo’, ele respondeu, depois de gaguejar um pouco, confuso. Sentiu-se mal, - uma estranheza bruta entre dois mundos. Como alguém pode não saber o que é ‘teatro’?”

A cena relatada aconteceu no ano de 1972, na cidade baiana de Salvador. O regime militar governava o país diante de uma oposição enfraquecida, desarticulada ou duramente reprimida nos porões do aparelho repressivo. O prefeito da capital baiana era Clériston Andrade, nomeado pelo todo poderoso governador Antônio Carlos Magalhães, o ACM amigo do peito dos militares. O trecho está na página 80 do romance *O filho eterno* do escritor Cristovão Tezza, que mereceu os quatro principais prêmios literários do ano de 2008.

Dez anos depois do episódio relatado por Tezza, em 1982, o prefeito Clériston Andrade morreria em um acidente de helicóptero, em plena disputa para governador, em uma eleição direta, ainda que engessada por mecanismos de controle do agonizante regime militar.

No mesmo ano, em cidades diferentes, aconteciam dois fatos que iriam influenciar o teatro brasileiro.

Na cidade de São Paulo, o CPT - Centro de Pesquisas Teatrais, grupo idealizado por Antunes Filho começava suas atividades. Era bancado - até hoje é - pelo Departamento Regional do SESC do Estado de São Paulo. Na cidade do Rio de Janeiro, incomodado com os limites que a atividade teatral enfrentava, e que ele associava aos limites estreitos em que a sociedade brasileira ainda vivia, Amir Haddad decide abandonar a “caixa” e ganhar as ruas.

Os limites a que Amir se referia incluíam também a dura realidade econômica. Ir a teatro, no ano de 1982, era programa proibitivo para assalariados e mais ainda para o enorme contingente de desempregados.

Haddad saiu para a rua atrás da utopia de que o teatro pudesse voltar a ser teatro.

Não parou mais de se apresentar em ruas pelo Brasil afora. E, pá!, como foi frutífera para o teatro brasileiro a opção feita por Amir Haddad! Atrás dele foram surgindo outros grupos seduzidos pelas possibilidades da rua e de outros espaços de representação que possam ser descobertos ou inventados. E lá vai o *Tá na Rua* se apresentar em praças, feiras, comícios, festas populares, cortejos, templos, escolas e onde mais houver um espaço para a *troupe* se espalhar.

Com o CPT, Antunes conquistou todas as glórias que um profissional pode almejar. Seu prestígio como homem de teatro se consolidou no Brasil e em vários países onde alguns de seus espetáculos foram apresentados. Antunes conquistou, merecidamente, o trono de “O Rei da Caixa”, influenciou e encantou outros diretores que se espelharam no trabalho dele. Nenhum tão prestigiado como ele.



Amir Haddad é rei do teatro de rua no Brasil. Tão importante para o teatro brasileiro quanto o “Rei da Caixa” Antunes Filho. Graças a ele, muitos operários, donas de casa, gente simples não só sabem o que é teatro como já *teatraram* com ele e seu grupo.

E como angústias e esperanças renovam-se sempre que a roda da história gira intensamente como nos tempos atuais, os artistas “da caixa” e os “da rua” estão novamente perguntando: o que acontece com o público de teatro? Teria o teatro perdido sua importância para a sociedade?

Calixto de Inhamuns, que tem boa parte de sua vida dedicada ao teatro como ator, produtor, diretor e mais recentemente como autor, colocou o dedo na ferida ao abrir o Seminário Dramaturgia Para o Teatro de Rua:

“Sinto que não só o teatro de rua, mas o teatro não está sintonizado com os anseios da sociedade. Ele não tem mais a importância que já teve um dia.”

Calixto vê a insensibilidade do público como resultado das questões que os próprios fazedores de teatro não estão conseguindo resolver.

A opinião de Calixto é compartilhada por outro nome importante das artes cênicas no Brasil, o ator e diretor Paulo José. Em entrevista publicada no Caderno Ilustríssima da Folha de São Paulo, no dia 11 de setembro, Paulo José centra o foco de sua crítica nos dramaturgos atuais. Para ele:

“... os dramaturgos ainda tratam demais da sua realidade de classe média, estão voltados para o próprio umbigo”.

Paulo José ainda faz questão de lembrar que

“A temática da classe média é muito chata, o teatro foi invadido por ela. Não consigo fazer uma peça que agrade muito ao

público. Não que seja contra a gratificação. Mas você não pode abrir mão de certos princípios. A boa escrita é fundamental. O teatro é feito de grandeza e pode voltar a tê-la.”

Certamente é a busca dessa grandeza do teatro que está por traz da atual inquietação de Antunes Filho. No mês em que o Seminário aconteceu, Antunes Filho, novamente ele, declara ao Jornal Folha de São Paulo:

“Eu vejo as pessoas que vão [ao teatro], elas aplaudem tudo, mas estão insatisfeitas, não só com o teatro, mas com a vida, com a azáfama que estamos vivendo. É um tropel, estamos sendo atropelados. Hoje a transição, a mudança, é fundamental. Você não é mais um ser, mas estando ser.”

Para Antunes, a responsável por esse estado de coisa é a tecnologia:

“A tecnologia está muito bárbara. A informação é uma coisa bárbara hoje em dia. Você fica sempre com a última coisa que passa naquele dia, com a última notícia. ‘Como?’ ‘O quê?’. Você não consegue mais acompanhar o mundo.”

Antunes espera superar sua angústia atual revisitando a dramaturgia de Shakespeare:

“Quando você pega Shakespeare, assenta, se reencontra. ‘Oba, eu posso olhar uma árvore, ou este entardecer.’ Isso tem a ver com Shakespeare. Ele é o refúgio hoje, um dos únicos que a humanidade tem para encontrar algo que ainda valha a pena, para encontrar a condição humana de novo. As fantasias do ser humano, as necessidades, as frustrações...”

O que fazer diante dessa *azáfama*, desse atropelo da vida? Antunes e Paulo José voltam-se para os clássicos. O diretor decidiu remontar *Hamlet!* Paulo José pensa em *Galileu Galilei*, ou *Círculo de Giz Caucasiense*, ambos os textos do dramaturgo alemão Bertolt Brecht.

A resposta de Calixto, e de mais um grupo de artistas ligados ao Teatro de Rua, foi organizar um Seminário em que os fazedores de

teatro pudessem buscar respostas para esse questionamento, para essa angústia, de uma maneira coletiva.

A ideia de Simone e Marcos Pavanelli foi prontamente apoiada e formatada por Calixto de Inhamuns. Ao trio associou-se a UNESP, Universidade Estadual de São Paulo, personificada no estudioso e mestre do ensino das artes cênicas, Alexandre Mate, que cedeu o espaço onde aconteceram as sessões.

E para que não ficasse nenhuma dúvida quanto ao que se esperava do Seminário, foi fixado que o clima desse *converseio* seria o da mesa de bar. Sem a quarta parede dividindo o espaço entre palestrantes e a plateia de interessados. E quem não pôde comparecer às sessões, teve ainda a alternativa de acompanhar e participar pela Internet. Prova de que a tecnologia utilizada a serviço das boas causas é mais do que bem-vinda!

Seria impossível falar em dramaturgia deixando de lado os demais elementos com que ela interage ou de que, em última análise, depende. Então, entraram nas conversas temas como a produção, o processo colaborativo, a contribuição dos atores, a relação com os diferentes espaços, os impedimentos que cada vez mais as autoridades impõem ao acesso dos artistas populares aos espaços públicos e a necessidade urgente de políticas públicas que garantam a sustentabilidade de todas as formas de expressão artística da rua.

Cabe a pergunta impertinente: se o teatro não tem mais a relevância que já teve um dia, em que um ciclo de conversas sobre a dramaturgia pode ajudar a tirá-lo do impasse?

Quem acompanhou a todas as sessões do Seminário garante: em cada uma delas, o teatro voltou a ter sua real importância.

Ao se inteirar do conteúdo deste caderno, o leitor poderá concluir se o prazo de validade do teatro – e com ele o da dramaturgia – realmente expirou. Ou se ele vive apenas mais um período de transição, em que novas tramas na maneira de *fazer* e *ver* teatro se engendram, como a incrível proliferação de grupos de teatro de rua e a diversidade de dramaturgias parecem apontar.



## O que rolou no Seminário

Foram seis sessões, cerca de trinta horas de conversa com direito a troca de experiências e impressões. E os convidados mostraram que tinham o que falar.

Do Acre veio Juliano Espinhos, do Vivarte. Representando o Nordeste, Júnio Santos, do Grupo Cervantes do Brasil e do Movimento Escambo, do Ceará e Rio Grande do Norte. Do planalto central, Hélio Fróes, do Grupo Nu Escuro, radicado em Goiás. Do Rio Grande do Sul, Márcio Silveira, do Grupo Manjericão. Das Minas Gerais, Luciene Borges e Leonardo Lessa, do Galpão Cine Horto. Do Rio de Janeiro, o mestre de todos os grupos de rua, Amir Haddad. E de São Paulo, Cesar Vieira, do histórico grupo Teatro Popular União e Olho Vivo, o TUOV. E mais Alexandre Krug, da Cia. São Jorge e o Núcleo de Dramaturgia do CPTR Rubens Brito, representado por Áurea Karpur, Luiz Checchia e Thomas Holesgrove. E, para falar sobre o que o Circo tem a oferecer para esse repensar da dramaturgia, foram convidados à mesa Fernando Neves e Mário Bolognesi.

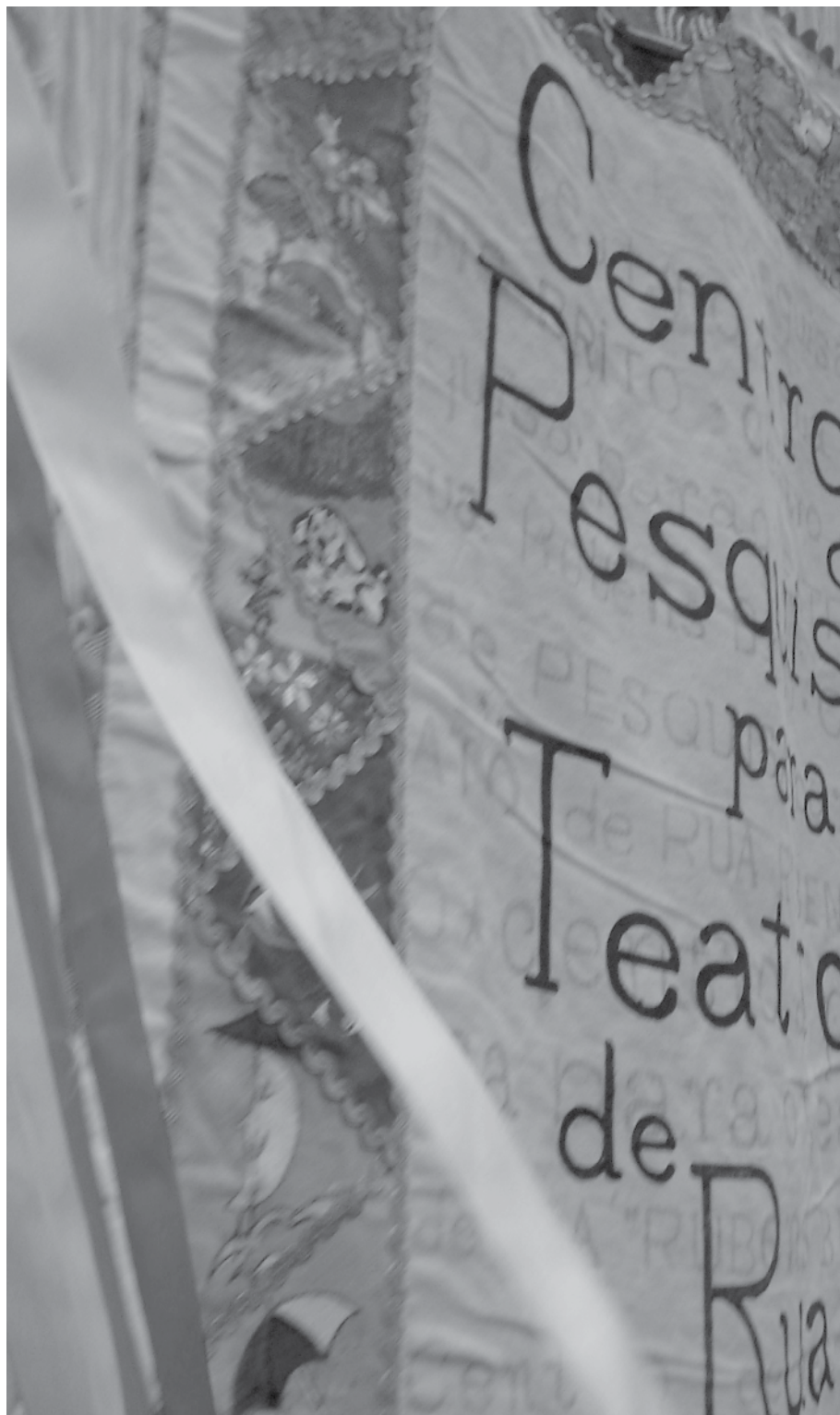
Integrantes de outros importantes grupos de teatro de rua de São Paulo se juntaram na terceira sessão para conversar durante sete horas de um sábado sobre Processo Colaborativo.

## Sobre o conteúdo deste Caderno

Este caderno retoma as principais questões que animaram as sessões do Seminário por meio da transcrição integral de duas de suas Sessões de Encontros – a dos Dramaturgos e a dos Grupos.

Como em um Seminário com estas características algumas questões ficam inconclusas e outras são apenas esboçadas, foi solicitado a alguns participantes que escrevessem sobre um tema de sua predileção, ou elaborassem uma reflexão sobre os pontos mais relevantes do Seminário.





Alexandre Matte abriu o Seminário na noite do dia 03 de junho imprimindo em sua fala o tom de uma aula magna. Começou por problematizar o próprio nome do evento e sobre essa fundação lançada foi construindo, argumento após argumento, as várias camadas que compõem o tecido social da metrópole. Centrando seu discurso na relação entre o corpo dos personagens anônimos que circulam pela urbe e o corpo constituído pelos equipamentos e estruturas que configuram a cidade, em seu plano de vôo, Alexandre aborda a tensão gerada pela ausência de políticas públicas que assegurem a livre manifestação dos artistas populares, em geral, e dos fazedores do teatro de rua, em particular, na paisagem das cidades brasileiras.



## O Teatro de Rua e suas implicações sociais e políticas

Alexandre Mate

### Parte I. - O nome do evento

**Seminário** (It.) adj. - Seminal (*seminãle*): destinado a ser semeado; prolífico. Seminário, propriamente dito, do latim moderno *seminarium* - instituições de natureza religiosa apropriadas para o retiro do corpo e da alma para pouso assimilador do espírito das leis divinas. Instituições foram instituídas pelo Concílio de Trento, em 1545, cuja acepção passa a significar: viveiro, alfofre (além de viveiro, também, como: canteiro entre dois regos por onde corre água); em sentido figurado: lugar que produz grande quantidade de qualquer coisa. Juntando os termos: um seminário é um grande território de sementeira, de produção, de estimulação, de ampliação, logo: de troca de saberes.

- **nacional** (fr.) *nacional*, derivado de nação (*nation*) - concerne a extensão local em cujos espaços convivem aqueles premidos pela mesma identidade, que falam uma mesma língua, que praticam uma mesma cultura, que têm uma mesma mentalidade, que possuem uma mesma nacionalidade, que são filhos de um mesmo território identitário.
- **dramaturgia** (gr.) *drama* (sentido conotativo de) ação + *tourgia* (sentido de trabalho, de tecimento), portanto: trabalho de

tecimento de ações. Em francês, dramaturgia, *dramaturgie*, o conceito significa: arte de compor peças de teatro.

- **teatro** (gr.) *theatron* lugar de onde se vê, referindo-se, portanto, à plateia, do grego *plastos* - que é manipulável por gesso ou cera;
- e marcas no rosto. Desse modo, a cidade também é um corpo, **rua** substantivo latino derivado de *ruga* - que, figurativamente, alude a traços repletos de rugas-artérias (ruas) marcadas pelo tempo e cuja construção ocorre, fundamentalmente, pelas mãos dos homens. Ruas como rugas sulcadas pelo intermitente trânsito de homens - sozinhos ou acompanhados; independentes ou motorizados; distraídos ou em posição de caçadores; abatedores ou em processo de abate... Homens no tempo em tecimento a partir de múltiplas relações...

A cidade, na condição de um imenso e sempre ampliado corpo, é constituída pelo trabalho de sua gente. Trabalho que marca e vinca significativamente o mundo natural pela transformação ocorrida por meio do trabalho. A quase totalidade absoluta do que é possível lembrar no corpo da cidade - da nossa cidade - refere-se fundamentalmente ao processo de transformação, fruto do trabalho.

Uma cidade representa a materialidade de corpo repleto de artérias, cujo sangue e combustível alimentam um entrecruzamento intermitente de gente. Gente cujos corpos sulcam, marcam e enrugam a cidade. Por seu lado, a cidade também marca - de múltiplos sentimentos - o corpo, a cara, e significativamente o coração dos homens. Ama-se o interplanetário de tantos sulcos de uma maneira que o Estado não consegue impor. Ama-se a cidade pela sua gente: algumas vezes suja, tantas vezes rota, quase sempre abandonada à sua própria ou imprópria sorte.

Esse trabalhador também não tem direito a fazer ou ter acesso aos bens culturais na cidade por ele construída. O trabalhador é uma espécie de mãe- apenas-incubadeira, cujos filhos lhe **des**-per-tem-cem.



Desse modo, penso ser oportuno lembrar a tese número VII, contida nas *Teses sobre a filosofia da história* (1985), Walter Benjamin afirma:

Quem até esta data sempre obteve a vitória participa da grande marcha triunfal que o dominador de hoje celebra por cima daqueles que hoje estão atirados no chão. Como era de costume, a pilhagem é arrastada junto ao cortejo triunfal. Costuma-se chamá-la de: bens culturais. No materialismo histórico, eles terão de contar com um observador distanciado. Pois tudo o que consegue perceber em termos de bens culturais, tudo, sem exceção, tem uma origem que ele não pode rememorar sem horror. Eles devem a sua existência não só aos esforços dos grandes gênios que os produziram, mas também à anônima servidão dos seus contemporâneos. Não há documento da cultura que não seja ao mesmo tempo um documento da barbárie. E assim como os próprios bens culturais não estão livres de barbárie, também não o está o processo de transmissão com que eles passam de uns a outros. (p.157)

Pois é, documentos de cultura são também documentos de barbárie. O que tem ocorrido de modo idêntico à expulsão do trabalhador do centro das grandes cidades, em bandos sempre maiores - cada vez mais distantes: para as periferias, para os morros, para os mangues (e então, o conceito de nação não vale neste contexto) - ocorre, de modo semelhante, aos artistas populares (e os cruzamentos das cidades têm se constituído nos poucos espaços de representação que lhes sobram) e artistas do teatro de rua (cujas artérias públicas lhes têm sido proibidas ao uso).

O teatro de rua, praticado pelos sujeitos expulsos desde os primeiros registros, tanto da ágora grega (praça cujas decisões eram votadas pelos cidadãos) como da polis (cidade-Estado grega), metaforicamente poderia significar um informe uniforme para o rosto, algo que talvez se nomeasse hoje, quem sabe: maquiagem, máscara, processos de rejuvenescimento à la *botox*, à la *laiseres*, à la plásticas... O que está contido nesta metáfora é simplesmente: as rugas da rua são artérias condenadas a serem apenas de passagem, não de semente artística-cultural.

## Parte II. - O “nome” da fala ou apontando algumas questões

O grande poeta e músico Chico Buarque de Hollanda, em 1977, escreve *Primeiro de maio*, em cuja letra aparece:

Hoje a cidade está parada  
E ele apressa a caminhada  
Pra acordar a namorada logo ali  
E vai sorrindo, vai aflito  
Pra mostrar, cheio de si  
Que hoje ele é senhor das suas mãos  
E das ferramentas

Quando a sirene não apita  
Ela acorda mais bonita  
Sua pele é sua chita, seu fustão  
E, bem ou mal, é seu veludo  
É o tafetá que Deus lhe deu  
E é bendito o fruto do suor  
Do trabalho que é só seu

Hoje eles hão de consagrar  
O dia inteiro pra se amar tanto  
Ele, o artesão  
Faz dentro dela a sua oficina  
E ela, a tecelã  
Vai fiar nas malhas do seu ventre  
O homem de amanhã

Da poesia podemos voltar, agora, à etimologia e ao tema desta tentativa de fala.

→ **Social** adjetivo, do latim *sociãle* palavra realmente difícil de apreender. Concerne a sentido de feito para a sociedade, sociável... De qualquer modo, se não nos fizermos de gaiatos, não se pode deixar de considerar que a raiz da palavra diz respeito a sócio, relativo a aliado... Mais uma palavra cujo sentido se perdeu, apartou-se da realidade!

De outro modo, e ao observar o mundo que nos envolve, é possível dizer que sociedade, solidariedade estão muito distantes da realidade. Assim, sem rasgados idealismos, o teatro de rua, por maior que seja o empenho da totalidade absoluta de seus fazedores, não tem conseguido - por cerceamentos e imposições do Estado - se fazer, como gostaria, presente na vida da cidade. Para evitar ruídos



outros, refiro-me aqui às tantas proibições do uso dos espaços, ou melhor, lugares/ logradouros para apresentação de seus trabalhos. Com Michel de Certeau, no livro *A invenção do cotidiano* (1996) um espaço é um lugar praticado.

Potencialmente, os artistas populares e os fazedores de teatro de rua têm transformado lugares em espaços para trocas simbólicas significativas, mas - e como tem acontecido agora - os legisladores, feito tantos Creontes apontados nas tragédias clássicas gregas, têm arbitrado e imposto normatizações impeditivas. Eleitos para representar interesses diversos, políticos inescrupulosos têm despoticamente imposto impostos ao uso das rugas da cidade. Evidentemente, os argumentos usados para o cerceamento do direito de uso (algo próximo aos momentos de ditadura) impedem o uso das rugas construídas pelos trabalhadores: apenas transeuntes ou passageiros apressados de espaços que lhes pertencem por direito, de trabalho e constitucionalmente.

Vivemos em tempo de arbítrio sem tanta camuflagem.

→ **Política** do grego *politiké*, cuja raiz é polis, corresponde à ciência dos negócios do Estado. Se a palavra fosse *polidiké* ter-se-ia nessa junção o conceito de cidade justa, porque *Diké* é a deusa da justiça... Mas como tudo é passível de mudança, ainda que o nome fosse esse, a justiça, assim como o primeiro nome da bandeira brasileira (Ordem, justiça e trabalho) seria apenas formal: âmbito da retórica!

Mas afirmar que não existe uma política cultural (e que aquelas anteriores, sendo a última delas parida e imposta em 1975, sob a ditadura militar) não se caracteriza em retórica. Não estou bem certo, na medida em que estou tentando me colocar a par desta questão, mas penso não ser equivocado afirmar que jamais existiu no Brasil programa, projeto, política para ocupação dos espaços públicos com fins de entretenimento ou diversão. Nas franjas da Lei, cada legislador da hora preenche as brechas do modo que melhor lhe aprouver.

Desse modo, e por enquanto, pode-se concluir que os artistas

populares, expulsos da polis grega, durante a Antiguidade clássica, encontram-se, até agora, em processo de diáspora. Verdade que, em alguns momentos, ele foi acolhido: nos feudos, nos castelos, nos inferninhos de toda ordem... Mas, e no caso brasileiro, os artistas de rua continuam condenados à deambulação.

Por último, e na medida em que já se comentou, o que sobra ao chamado Teatro de Rua?

Para começar, e antes mesmo de os processos de troca poderem se dar com os espectadores, em geral – distraídos transeuntes ou atentos participantes – é preciso desenvolver um intenso processo de militância. O Núcleo Paulistano de Pesquisadores de Teatro de Rua, formado em 2010 (e com significativa produção militante), desenvolveu discussão em 31 de Maio passado, a partir do ensaio *O autor como produtor* (1985), de Walter Benjamin. Apesar de alguns dos exemplos apresentados na obra terem sido “superados” (por exemplo, a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas ter entrado em processo dito de “dissolência”, em 1989), há que se ater, permanentemente, às teses do filósofo segundo as quais os fazedores do teatro épico (mesmo que não em perspectiva épico-dialética), por encontrarem-se à margem das tendências hegemônicas, precisam conciliar qualidade estética à pertinência política de suas propostas. De outro modo, e se pensando o teatro levado e praticado na rua, a forma estética precisa conciliar – tida, pensada e clarificada a questão da acessibilidade –pertinências estéticas e políticas.

Dessa proposição, portanto, a velha e perene questão: para quem fazer? por que fazer? a partir de que expedientes e que pontos de vista precisam ser considerados para o deflagrar do processo.

É indiscutível o salto de qualidade por que passa o teatro de rua feito em São Paulo. Aliás, não são poucos os grupos de teatro, mais ligados àquilo, mesmo que genericamente se chama de alternativo, que têm buscado uma implosão dos espaços fechados, muitos deles se dirigindo para a rua. Dentre tantos outros grupos, podem ser citados: Brava Companhia, Casa Forte de Teatro, Cia. Antropofágica,



Cia. Artehúmus, Cia. São Jorge de Variedades, Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Arte, Grupo Clariô, Ivo 60, Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, Trupe Artemanha... Em muitas das experiências desses grupos, parece ficar cabal que o espetáculo não cabe mais na caixa, que a caixa não consegue mais dar conta das necessidades de criação e de interlocução.

Carlos Drummond de Andrade, em *Nosso tempo*, afirma que estes são “[...] tempos de partido/ tempos de homens partidos.” Talvez, por conta disso, tantas sejam as ações propostas em sementeira. Talvez por conta disso, um se faz necessário:

A novidade que tem no Brejo da Cruz  
É a criança se alimentar de luz  
Alucinados meninos ficando azuis  
E desencarnando lá no Brejo da Cruz  
Eletrizados cruzam os céus do Brasil  
Na rodoviária assumem formas mil  
Uns vendem fumo. Tem uns que viram Jesus  
Muito sanfoneiro cego tocando blues  
Uns têm saudade e dançam maracatus  
Uns atiram pedra outros passeiam nus  
Mas há milhões desses seres  
Que se disfarçam tão bem  
Que ninguém pergunta  
De onde essa gente vem  
São jardineiros, guardas-noturnos, casais  
São passageiros, bombeiros e babás  
Já nem se lembram que existe um Brejo da Cruz  
Que eram crianças: E que comiam luz  
São faxineiros balançam nas construções  
São bilheteiras, baleiros e garçons  
Já nem se lembram  
Que existe um Brejo da Cruz  
Que eram crianças e que comiam luz.

Evoé a Chico Buarque de Hollanda e a tantas crianças cuja única diversão – e não apenas no Brasil - é o engolimento de luz. Em tempos de impedimento de sementeira, a sementeira partilhada. Em



tempos de proibição quase consumada, a luta partilhada. Em tempos de rugas camufladas, escondidas, todas elas (re)tomadas.

## Bibliografia consultada

- BENJAMIN, Walter. Teses sobre a filosofia da história, In: *Walter Benjamin*, 50. São Paulo: Ática, 1985.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*: 1. artes do fazer. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1996.



O bate-papo entre os coletivos aconteceu no dia 11. Nele, inevitável, a reflexão mistura-se com relato, vivências viram referências, experiências confundem-se com *causos* que, ora trágicos, ora hilários, na imaginosa memória de quem escreve, tudo acaba virando dramaturgia. E olha que, ao contrário do que prega a lenda, naquela noite, só água se bebeu.

### **Grupos Participantes**

Brava Companhia - SP, Buraco d'Oráculo - SP, Cia. Antropofágica - SP, Cia. Arte Tangível - SP, Cia. dos Inventivos - SP, Cia. Estável de Teatro - SP, Cia. Ocamorana - SP, Cia. Teatro dos Ventos - Osasco-SP, Como lá em Casa - SP, Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Teatro - SP, Grupo Alma - SP, Grupo Opereta - POA - SP, Grupo Teatral Manjerição - RS, Núcleo Pavanelli de Teatro de Rua e Circo - SP, Pombas Urbanas - SP, Populacho e Piquenique - Guarulhos - SP, Projeto Bazar - SP, Trupe Artemanha - SP, Trupe Olho da Rua - Santos - SP, Grupo Experimental Vivarte - AC.



(11/06/2011) Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua - UNESP

## O *converseio* entre os Coletivos do Teatro de Rua

Simone Brites Pavanelli

Dia 11 de junho de 2011, terceiro dia do Seminário de Dramaturgia para o Teatro de Rua, os grupos reuniram-se na UNESP, das 10 às 18 horas. O objetivo foi realizar uma intensa troca de experiências e consequente discussão sobre processo colaborativo, levando-se em conta os seguintes aspectos: tema; dramaturgia/narrativa; direção e interpretação.

Os setenta artistas presentes dividiram-se em subgrupos e tentaram em insuficientes duas horas dar conta dessa tarefa tão extensa. Como diria Calixto de Inhamuns, que coordenou todo debate: “Bobagem! Realmente pouco tempo pra muito assunto!”. Mesmo assim, foi produtivo.

Quando o enorme grupo reuniu-se novamente, cada subgrupo relatou a síntese do que havia discutido e fomos percebendo que o assunto não se esgotaria. Decididos, seguimos em frente!

Cada subgrupo fez seu relato, mais ou menos sucinto, mais ou menos confuso. Na hora, já achei que daria um trabalhão sintetizar

esse material. Depois, assistindo às imagens do material registrado, constatei que foram levantadas basicamente as mesmas questões.

No balanço, muitas perguntas, poucas respostas obtidas e uma enorme vontade de trocar mais, de estarmos mais próximos pra fazer a diferença na história do teatro de rua e de grupo deste país.

A primeira questão que se levanta em praticamente todos os subgrupos são os conceitos de “trabalho colaborativo” e “trabalho coletivo”. Trata-se apenas de uma divisão de funções? Ou de procedimentos com características próprias e coerentes com a organização e os objetivos do grupo?

Intimamente ligado ao conceito “processo colaborativo” coloca-se a questão da organização do grupo. Neste caso, um ponto parece ter sido comum: o processo colaborativo não está somente ligado à montagem do espetáculo, mas a todas as outras ações do grupo. Também a forma como o grupo se organiza, se coloca, se relaciona, influencia todo o processo de montagem.

Surge em um dos grupos de discussão a palavra “autonomia” como a plenitude de cada elemento do grupo em relação aos demais. Esse subgrupo explica que os grupos têm pressupostos, e a partir deles é que os integrantes do grupo exercem sua autonomia e buscam ferramentas técnicas para atuarem de forma autônoma. Nesse sentido quando há a criação de uma música, texto ou figurino, que acontece individualmente, o criador da obra já está alimentado pelo coletivo, por isso toda criação seria então coletiva. A escolha do tema também aponta nesse mesmo caminho e ele surge a partir da ideologia, de determinados pressupostos estabelecidos pelo grupo, das angústias individuais e do coletivo, dos desejos parciais e do processo de cada grupo.

A direção dentro de um processo colaborativo vem no sentido de organizar a encenação a partir do que o grupo vem discutindo e propondo cenicamente. O grupo, baseado nas suas necessidades, busca ferramentas para os atores estarem preparados para aquele determinado trabalho.

Chegou a ser dito que as funções da direção e da atuação se misturam no processo e que tudo depende basicamente dos acordos que foram estabelecidos entre os integrantes do grupo e, novamente, chegou-se ao ponto da organização do grupo como base do trabalho.

Falou-se ainda que o nome “direção” poderia até ser abolido, ou substituído por outro, porque essa palavra já está impregnada de muitos pré-conceitos e talvez para a forma como nós tentamos nos relacionar, ela não sirva mais.

O último ponto que esteve presente durante a discussão ao longo de todo o dia refere-se ao público. Sobre ele apareceram as seguintes perguntas:

Para quem, onde e como estamos fazendo?

Estamos fazendo pra nós mesmos?

Qual a importância que teria de se fazer pra nós mesmos?

Entre os grupos presentes, a maioria ou está inserida em uma comunidade ou faz um trabalho voltado para ela. Mas essa comunidade não é somente o entorno, ela aparece como unidade comum. E partindo dessa premissa, chegamos nos indivíduos que assistem os espetáculos e trazem uma enorme diversidade.

Como cada grupo dialoga com essa diversidade?

Como as contradições do indivíduo na sociedade influenciam o grupo?

Como não afastar o público?

Essa última questão surge com a observação de que os grupos estão trabalhando um tema comum, relacionado às críticas ao sistema capitalista e a contra hegemonia.

A escolha desse tema por muitos grupos simultaneamente seria apenas um tema geral? Ou um posicionamento político?

Como despertar interesse, criar empatia com um público que parece esvaziado politicamente?

De que recursos uma dramaturgia pode lançar mão em um caso desses para atrair e prender a atenção do público e aquecer a interação?



A preocupação com a recepção do público é um assunto de interesse comum e parece que todos os grupos estão se questionando e buscando estratégias de aproximação.

Depois de tantas perguntas, a dinâmica do encontro passou para outro momento. As pessoas se inscreviam e faziam perguntas para quem quisesse responder. Nessa parte algumas das questões acima descritas tornaram a aparecer com uma maior profundidade e tempo para discussão.

Para facilitar a leitura e a compreensão das intervenções, organizamos essa segunda parte do *converseio* por temas.

## 1. A preparação do ator

### Danilo Cavalcante – Mamulengo da Folia

Existe uma preparação para o ator que vai pra rua?

### Fábio Resende – Brava Companhia

Como se ensina a fazer teatro em lugares convencionais? Um grande ator é aquele que fala bem, se posiciona bem e olha pro horizonte. O conteúdo que a gente emprega no nosso trabalho não cabe nesse tipo de interpretação. Queremos representar as contradições da vida e a atuação do ator também revela essas contradições. A cada processo o grupo busca técnicas, ferramentas e põe em xeque isso. E tem uma autonomia pra fazer isso.

### Luiz Carlos Checchia – Cia. dos Ventos

O que existe são teatros e cada forma vai exigir uma atuação diferente. Cada teatro tem a ver como uma visão de mundo. O que se ensina nas escolas, se é que ensina, é uma forma de fazer teatro. Quando se

rompe essa barreira e se pode escolher outras formas e essa forma é a rua, busca-se também uma preparação técnica para isso.

### **Simone Brites Pavanelli- Núcleo Pavanelli**

Todos os grupos têm uma preocupação em descobrir ferramentas para ir pra rua e cada um encontra formas diferentes: circo, dança, música, etc. Nesse sentido, cada grupo acaba sendo uma escola de interpretação. Essa formação também acontece com a entrada de novos atores que precisam adquirir e praticar um conhecimento que já está no grupo.

### **Marcos Pavanelli- Núcleo Pavanelli**

Tem diferença, sim, entre o treinamento do ator de rua e o ator que se forma para o palco. Pra começar tem que ter um treinamento físico, uma disposição.

### **Calixto de Inhamuns**

Todo ator tem uma regra básica em que está incluída a função social da arte e as circunstâncias que levam a um novo treinamento.

### **Marcos di Ferreira – Cia. dos Inventivos**

Em que ponto o grupo tem a consciência de saber que precisa de um determinado treinamento pra ajudar a narrativa?

### **Áurea Kápor - Projeto Bazar**

Acho que não tem um ponto onde o grupo define, mas é processual. A cada projeto novo, o grupo descobre coisas sem deixar de lado o que o grupo já tem de repertório. Acho que é uma evolução e as escolhas são pinçadas a partir dos processos. Mas é muito complexo, também acho que não tem uma resposta definitiva, cada grupo tem sua escolha.

### **Márcio Rodrigues - Brava Companhia**

Vou falar da nossa experiência: Quando nós escolhemos algum tipo de processo pra trabalhar é pra alimentar o nosso treinamento. Agora, por exemplo, estamos treinando dança afro e palhaço. Na Brava a gente sempre conversa que temos que nos manter fortes, porque a rua pede essa força física, resistência. Esses treinamentos ampliam nosso repertório corporal. Vimos na dança afro possibilidades gestuais muito interessantes. Esse gestual vai sendo exercitado e pode surgir no processo de montagem. Nosso treinamento de palhaço não é pra sermos palhaços, mas pra essa máscara nos ajudar como ferramenta em outros personagens.

## **2. A linguagem cênica e a interação com o público**

### **Juliano Espinho – Grupo Vivarte**

Na questão da linguagem, nós temos uma preocupação porque em muitos casos vamos pra aldeias onde têm pessoas que mal falam brasileiro. Então, temos que ter intenções em figurino e movimento pra poder levar o que queremos falar.

### **Rafaela Carneiro – Brava Companhia**

Pensando nos temas densos que a gente tem tratado fico pensando que estratégias os grupos usam para abrir um diálogo e trocar com o público? Porque, às vezes, a gente corre o risco de afastar o público!

### **Marcela Brito – Núcleo Pavanelli**

Nós acabamos de passar por uma montagem e passamos por um processo com muito conteúdo. Percebemos que o que nós tínhamos mais forte como ferramenta de comunicação era o palhaço. Então





porque não trazer o palhaço pra esse espetáculo que não é um espetáculo de circo? Nós já tínhamos feito um treinamento de máscaras de circo-teatro e, agora, vamos passar por um treinamento de palhaço porque nem todos do grupo são palhaços.

### **Juliano Espinho – Vivarte**

Acho que tem que ter uma coisa forte dentro do grupo que é o diálogo e a relação do que é alcançado. Nossa comunidade não tem um preparo para receber determinadas coisas. Por exemplo, um grupo de artistas nus como a Rafaela citou. Isso é questão de ter jogo de cintura e entender o contexto onde o grupo está. Lá, nós temos uma comunidade rural com uma diversidade religiosa grande, essa diversidade é interessante pelo respeito que já foi conquistado. Nossa meta lá, enquanto grupo, é a quebra de preconceito. Mas como fazer isso? É aos poucos. E vamos determinando as formas de ações com respeito a todos. Ter grupos religiosos diferentes que se respeitem é uma vitória, como outras metas de reflexões que estamos propondo. Temos que saber onde estamos e ter uma comunicação muito boa. Mas tudo é um processo.

### **Marcos di Ferreira – Cia. dos Inventivos**

Esse assunto foi uma das nossas discussões. E pensamos que já trabalhamos com o tema da luta de classes. Se isso vai pra rua pode ser muito chato. E se a pessoa para, e é chato, ela vai embora. Não adianta falar disso de forma séria. Queremos usar o riso porque ele é transformador. E de forma dialética, porque abre possibilidades pra várias perguntas.



## **3. Teatro e Comunidade**

### **Simone Brites Pavanelli – Núcleo Pavanelli**

O Calixto sempre fala que o teatro nas décadas de 60 e 70 era mais importante do que é hoje. E que tem que ter a função de ser antena da sociedade. O Danilo também sempre fala que os grupos têm que ser importantes para a comunidade. Não sei como fazer isso. Eu vejo que os grupos que moram na comunidade fazem isso porque eles estão ali. Nós não moramos na comunidade. Então eu penso: só existe essa maneira? Minha grande angústia é como o grupo de teatro pode ser importante?

### **Calixto de Inhamuns**

Como fui citado, sou obrigado a me defender. Tá na hora de a gente começar a pensar na sociedade. Naquela época, a sociedade tinha uma certa politização. Agora tudo mudou. Quais as angústias desta sociedade? Porque a sociedade parece estar tão indiferente? Tá na hora de nos voltarmos pra essas questões.

### **Márcio Rodrigues – Brava Companhia**

É um nó! Nós estamos lá no Parque Santo Antônio, temos muitas conquistas, mas temos muitas dificuldades. A gente pretende fazer um teatro que se comunique e na maioria dos casos, a gente comunica. Mas essa importância nos dias de hoje eu acho que tá relacionada com o que o Calixto falou. Tem uma questão histórica: parece que aquilo que conquistamos, depois da ditadura, tirou das pessoas [a necessidade] de continuar a luta. Da década de 60 pra trás, era outro Brasil. Talvez a gente tenha que fazer uma análise de conjuntura. E talvez nos colocando no meio disso para ver onde a gente pode atuar. Acho que já estamos fazendo. Esse tipo de organização que estamos fazendo, nos reunindo entre grupos, indo para a periferia, trazendo

grupos de fora do Brasil. Acho que esse caminho que estamos tomando é a resposta. E, aí, não precisa morar na comunidade, mas precisa ter uma coerência entre o que fazemos, pensamos e somos. Nessa integridade entre pensamento e ação. Talvez esse caminho esteja apontando pra uma resposta. Talvez... mas ainda estou pensando.

### **Cristiane Santos – Cia. As Marias**

Este ano estamos tentando, de fato, ter uma atuação na comunidade. E através de uma ação efetiva nos tornamos necessários. Mas parece que vivemos um momento de apagamento do **ser**, onde o que é mais valorizado é o **ter**. Nós promovemos uma Mostra de Teatro com apresentações constantes e as pessoas começaram a sentir falta nos dias em que não tinha apresentação. Mas estamos nos questionando: até que ponto nós vamos dar e o poder público não? Porque o poder público não está construindo coisas aqui? Será que, se nós fizermos uma greve das artes, as pessoas vão notar? Acho que não. Habitar um lugar deve ser importante para nós. Aquilo tem que ser muito importante para nós mesmos. E avaliar constantemente o que estamos fazendo.

### **Paulo de Carvalho – Pombas Urbanas**

Nosso grupo está na comunidade porque nascemos nela e depois de um tempo nós conseguimos um espaço. No começo éramos um grupo de jovens fazendo um teatrinho e as pessoas tinham que ir ao centro da cidade porque era no centro que aconteciam as questões culturais, inclusive o reconhecimento artístico do trabalho. Então, fomos para o centro, mas, depois, começou pintar a necessidade de voltar para a origem, de voltar para o bairro. Mas essa é uma experiência que aconteceu com o nosso grupo. Acho que se o grupo tem uma ação forte naquele bairro é importante da mesma forma. Nós sentimos a necessidade de estar lá. Quando estivemos no centro, tudo era mais próximo e perto. Ir pra cidade Tiradentes era tudo muito longe porque já estávamos morando no bairro de Perdizes. O fato de estarmos ali foi nos sensibilizando com as questões da comunidade. Quando



nós chegamos lá, achamos que íamos acontecer. Já tínhamos 18 anos de experiência! Abrimos o primeiro curso e não veio nenhum jovem. Íamos apresentar um espetáculo e não aparecia ninguém. Percebemos que éramos estranhos e que tínhamos que abrir um espaço para a comunidade. Porque um espaço como o nosso, de 1.600 metros, as pessoas querem que seja qualquer coisa: posto de saúde, camelódromo, etc. E a própria subprefeitura queria que a gente saísse de lá. Então, tivemos que construir um diálogo para que a comunidade entendesse, participasse e achasse que era importante que nós estivéssemos ali. Mas cada região tem características diferentes. E não é porque estamos na periferia que só pensamos nela. Mas tudo que acontece reflete nela. Quando tem um problema na economia, por exemplo, a corda arrebenta na periferia. Também vejo que esse tipo de coisa que a gente faz aqui é uma maneira de transformação do próprio teatro como ele está sendo feito no Brasil. Temos que avaliar o que estamos pensando e fazendo juntos para transformar a realidade do teatro Brasileiro.

### **Juliano Espinho – Vivarte**

Na nossa região tem uma coisa muito forte que é a oralidade, o hábito de contar histórias. Um hábito que se perdeu por causa do sistema onde tem a TV, a competição. O que a gente tem visto com muita força é que temos que desenvolver alguma coisa prática que entre na comunidade com a parte artística, social, ambiental e artística. Nossa grande meta também é construir espaços para fazer intercâmbios entre os grupos. Isso traz o fortalecimento do nosso trabalho e da própria comunidade que acaba vendo apresentações diferentes, de outras realidades.

#### 4. Processo Colaborativo, Processo Coletivo e Processo Participativo

##### **Cristiane Lima Pereira – Brava Companhia**

Nós, grupos que queremos nos organizar de forma colaborativa, achamos que estamos reproduzindo o sistema capitalista, já que esse sistema se utiliza do nosso trabalho. Como romper com isso?

##### **Caio Martinez – Trupe Olho da Rua**

Acho que talvez as empresas quando falam em trabalho colaborativo não vêem o ser humano, mas um número. No processo colaborativo dentro de um grupo, nem todo mundo colabora da mesma maneira. As pessoas colaboram de formas diferentes de acordo com suas habilidades. E por mais que o grupo tente abarcar angústias coletivas, isso se dá com a diferença entre as pessoas que integram os grupos. Acho que a diferença entre nós e as empresas é que nos relacionamos de maneira mais humana, respeitando uns aos outros. O grupo tenta explicitar e caminhar junto com as diferenças pessoais.

##### **Calixto de Inhamuns**

Acho que está existindo uma diferença, uma confusão, porque teve uma época que não se podia chamar o funcionário de peão ou empregado. Então, se usou essa palavra “colaborador” como uma técnica de recursos humanos.

##### **Adailton Alvez – Buraco d’Oráculo**

Todo conceito é uma abstração e, ao mesmo tempo, uma arbitrariedade. Aí entra a hegemonia: quem tem mais força para divulgar e impor o que pensa é aquele que passa a prevalecer na sociedade.

Esses conceitos, coletivo e colaborativo, não têm muitas diferenças, a não ser em termos históricos. O processo coletivo começa nos anos 50 e, aí, tem várias sistematizações. O TUOV ainda executa essa prática até hoje. Também o Teatro experimental de Cali. É um processo que não elimina as funções, mas todo mundo contribui. Nesse mesmo período, sobretudo 60 e 70, o Living Theater desenvolve um processo de teatro coletivo anárquico. Todo mundo participa e não aparecem as autorias. Esse processo mais anárquico, e que eles chamaram de “não sistematizado”, entra para a história de uma forma preconceituosa. Nos anos 80, as pessoas começam a se desvincular desse tal teatro coletivo. Qual a característica dos grupos dos anos 90? São grupos que surgem dentro da universidade, ou ligados de alguma maneira a gente da universidade, que começa a sistematizar o trabalho. O próprio Teatro da Vertigem, que começa a difundir o termo teatro colaboracionista, não sabe de onde vem esse termo. Mas começaram a usar como maneira de demonstrar que era diferente da prática que era realizada nos anos 70, que era chamada “teatro coletivo anárquico”. Porque tem as funções, mas todo mundo contribui. Então, nesse aspecto, não há diferença entre teatro coletivo e teatro colaborativo. Tem muito mais uma questão histórica, do que uma diferença. Agora, esses dois processos se afirmam, sobretudo contra a hegemonia do diretor ou do autor.

##### **Jacqueline Kaozorovski – Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Teatro**

Acho que os grupos correm um risco. No **Dolores**, por exemplo, o fato de ter que entregar um produto final, acaba dividindo funções e nos tornamos colaboradores. E temos que tomar cuidado para não reproduzir o esquema. Inclusive de horas de trabalho.



#### 4. Formas de Organização do Grupo, Relacionamento e Consciência

##### **Marcos Pavanelli- Núcleo Pavanelli**

Processo colaborativo, coletivo e participativo. Penso que participar de um grupo é mais do que participar da montagem de um espetáculo. Participar de um grupo que não tem chefe, ou patrão, já está implícito que tudo está resolvido? Que não há cobrança?

##### **Maxwell Raimundo – Brava Companhia**

Acho que a maneira como nos propomos a nos organizar requer muito mais responsabilidade do que a forma que a gente encontra nas empresas. O grande lance está justamente aí. A cobrança é muito maior porque eu sou responsável pelo todo junto com o grupo. Eu não trabalho só lá. Trabalho o tempo todo na minha vida em função desse trabalho. E isso tem a ver com essa forma de organização que não é o modelo padronizado.

##### **Selma Pavanelli – Buraco d’Oráculo**

O nosso trabalho é 24 horas por dia. É nossa vida. É uma escolha.

##### **Luiz Carlos Checchia – Cia. dos Ventos**

Não dá pra criar ilusão. As pessoas não são iguais. O trabalho colaborativo é um exercício constante do diálogo, tem muitas dificuldades e é difícil acertar o ponto.

#### 5. Teatro de rua e indústria cultural

##### **Maxwell Raimundo – Brava Companhia**

Tiveram pessoas que falaram bastante em relação ao tema que a gente coloca como contra hegemônico, isso é bom. Mas a minha pergunta é: como fazer pra que esse tema não entre só numa condição de mercadoria e entretenimento? De mercadoria revolucionária. Então como a gente está fazendo para que as nossas peças não sejam um produto a mais no mercado?

##### **Adailton Alvez – Buraco d’Oráculo**

Acho que nosso principal inimigo é a indústria cultural de massa. E, hoje, de alguma maneira, tem o teatro e todas as ferramentas tecnológicas que se criaram e que podem ser usadas por nós. O fato de a gente saber que já saímos perdendo de cara é muito importante para poder contra-atacar.

##### **Aysha Nascimento – Cia. dos Inventivos**

Acredito na nossa forma de organização. Como o discurso que está na nossa cena se coloca na prática. Estar aqui discutindo quando a gente se torna necessário já pressupõe outra forma de organização. Vamos usar todas as armas sim, mas sem perder de vista o inimigo: o sistema capitalista e a indústria cultural servem à classe dominante desse sistema.

##### **Dílson Rufino – Grupo Opereta**

Tem uma coisa que é perceber os mecanismos que existem. Um deles é a questão da valorização excessiva do ator como um ser que vem para dar respostas. Percebo que quanto mais próximos estamos das pessoas, mais conseguimos mostrar para elas que também somos



trabalhadores e aí nos aproximamos. Quando fazemos teatro e dizemos para as pessoas que elas também podem fazer, tiramos o ator de um pedestal, e essa aproximação acontece.

### **Jacqueline Kaozorovski – Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Teatro**

Nosso trabalho não gera valor, produzimos um bem simbólico e temos como função disputar o imaginário das pessoas. Acho que a única forma de não cairmos no mercado é inserirmos isso na prática de vida diária. Estar junto com os movimentos sociais, por exemplo.

### **Ademir de Almeida – Brava Companhia**

Eu acredito que para abordar esse tipo de tema, a contra hegemonia, nós precisamos de formas revolucionárias. Será que as formas que a gente vem usando estão dando conta de abordar esses temas?

### **Raquel Rollo – Trupe Olho da Rua**

Nós discutimos um pouco isso e, às vezes, a gente busca formas geniais. Mas até que ponto isso entra no contexto e no tema que a gente está abordando. Às vezes, também vemos um palhaço contando uma história, mas está fora de contexto. Na rua, precisamos de elementos pra atrair o público e acho que nunca vamos encontrar a forma certa. Na trupe a gente está sempre angustiado, os trabalhos tão sempre em fase terminal, mas nunca terminam. É um processo.

### **Marcos di Ferreira – Cia dos Inventivos**

Estamos usando a palavra mercado e ele é perverso, específico. Temos que pensar e perceber o que está funcionando ou não. Nós temos que pensar em como ser atrativos para as pessoas, para chegarmos nelas. Acho que o esvaziamento de público tem a ver com as chatices.



### **Calixto de Inhamuns**

Quando ficam questões, têm duas coisas: ou o seminário não foi bem feito ou nós temos tantas necessidades que precisamos continuar a conversa.



Fernando Neves e Mário Bolognesi estrelaram a segunda noite do Seminário (08 de julho) em uma sessão envolvente e esclarecedora. Juntos, reviveram a trajetória maravilhosa dos circos e dos circos-teatros. Nela, mostraram como a dramaturgia dos espetáculos evoluiu desde a Idade Média e confunde-se com as estratégias para manter a casa cheia a cada espetáculo. E no resgate histórico que fizeram, ao se referirem ao circo no Brasil, sobram causas e, principalmente, informações a respeito da função dos artistas em cena, a estrutura dos esquetes, a tipificação dos textos e como o aprendizado da arte circense se dá. Uma noite memorável, da qual o texto de Douglas Salgado tenta dar conta, ampliando algumas passagens com informações extraídas dos livros de Mário: *Os Palhaços* (2003) e *Circos e Palhaços Brasileiros* (2007).



Núcleo Pavanelli / Espetáculo: O Básico do Circo - III Mostra de Teatro de Rua da Zona Norte - Parque Lions Club

## Dramaturgia do Palhaço e o Circo-Teatro

### Mário Bolognesi/Fernando Neves

Os organizadores do Seminário Dramaturgia para o Teatro de Rua tiveram a feliz ideia de convidar para a mesa, na segunda noite do evento, o professor e pesquisador Mário Bolognesi e o ator Fernando Neves. O foco dos dois é o Circo e suas falas são ricas e inspiradoras para quem está ocupado com a questão de como a dramaturgia pode resgatar o interesse do público. Na fala de ambos, teoria e prática dialogam o tempo todo. E o observador atento pode extrair conclusões consistentes e realistas que iluminam tanto a dramaturgia dos espetáculos circenses como a de outras dramaturgias.

Mário Bolognesi não nasceu no circo. Ele fugiu de casa para acompanhar um. Primeiro a fazer uso da palavra, Bolognesi começou chamando a atenção da plateia para o fato de que “Nós que não nascemos no circo, não temos serragem nas veias. Ela entra aos poucos, e depende de muito estudo.”

A fala de Bolognesi cativa a plateia da mesma maneira elegante, serena e segura que transparece no texto dos livros que escreveu e que são referências obrigatórias para quem quer saber mais sobre o circo, seus artistas, seus espetáculos: *Palhaços*, de 2003; e *Circos e Palhaços Brasileiros*, de 2007.

É ancorado nos estudos e na longa convivência com o universo do picadeiro que Bolognesi afirma: “Mobilidade e transformação são as principais marcas do circo.” E elas valem para o espetáculo, para

os artistas e para o próprio circo. Não seria diferente com relação a sua dramaturgia.

Ao contrário de Bolognesi, Fernando Neves pertence a uma tradicional família circense. Como a maioria das companhias que desbravaram o Brasil na passagem do século dezanove para o vinte, a família de Neves desembarcou no Brasil em 1890.

Cedo, ele já participava dos espetáculos. Mas acabou fazendo o caminho oposto ao de Mário: abandonou o circo para buscar uma vida menos itinerante. Com a autonomia para decidir seu destino, trocou o picadeiro pelo palco e pelos bancos da universidade. Coursou Letras na USP e, paralelamente, consolidou uma carreira teatral em que as funções de ator, diretor e coreógrafo se alternam. Foi um trabalho com o grupo *Os Fofos Encenam* que o colocou novamente diante da suas origens. Maduro, Fernando compreendeu como a linhagem circense de sua família é conhecida e reverenciada no meio. Constatou o quanto da serragem do circo está em seu sangue. Desde então, passou a valorizar, a estudar e a incorporar em seus trabalhos teatrais elementos da linguagem circense e sua dramaturgia.

Fernando começou sua fala lembrando que “No circo, o ator popular tem fome. A necessidade de agradar [o público] move o circo.” Imagem que Mário em sua fala associou a um ditado popular: “O sapo pula por necessidade, não por boniteza.”

As falas de Mário e Fernando convergem em diversos momentos. Principalmente quando apontam que, no circo, a figura mais importante é o palhaço:

“O palhaço é a figura mais teatral do circo. Circo com grandes palhaços é um sucesso! Pantomimas e coisas muito simples. Adrenalina a partir de formas primitivas de teatro. E sempre centrado no corpo.”

Portanto, para eles, discutir a dramaturgia do circo é discutir o papel do palhaço e suas transformações ao longo do tempo. O que exige que, antes, o interessado entenda o contexto onde esse circo que conhecemos surgiu. E como seus espetáculos evoluíram.

## O circo moderno e a rua

Nos livros do professor Bolognesi, aprendemos que o circo moderno é criação específica da sociedade comercial e produtiva da Europa do século XVIII. E é uma forma de entretenimento essencialmente urbana para um público que reúne aristocratas decadentes - mas que ainda detêm o poder - e burgueses emergentes que vão assumir esse poder.

De especial interesse para os artistas da rua de hoje é saber que na origem e na consolidação do espetáculo do circo moderno está a rua. É nela que o inglês Philip Astley vai buscar, em 1770, os números de acrobacia ao ar livre que até então eram praticados de maneira espontânea por cavaleiros das Forças Armadas.

O pulo do gato de Astley foi organizar em um recinto fechado o espetáculo em que cavalos e cavaleiros são os grandes protagonistas. O show acontece nos limites internos de uma arena de 13 metros de circunferência. E o público paga ingresso. É assim que militares reformados, ou dispensados, tornam-se da noite para o dia artistas contratados.

A introdução do clown nessa estrutura de “circo de cavalinhos” torna-se necessária para quebrar a monotonia que decorre da previsibilidade do espetáculo. Junto com o clown vieram os adestradores de pombos e pássaros, os equilibristas, os malabaristas, os engolidores de fogo, os domadores de feras, os mágicos, os prestidigitadores e todo e qualquer número capaz de seduzir a plateia.

Com a diversificação dos espetáculos, outros gêneros vão sendo incorporados: a coreografia, o *music hall*, a música propriamente dita. E também formas teatrais como a pantomima, os roteiros adaptados da *commedia dell'arte* e até o melodrama que, no início, se mostrou como hipodrama ou pantomima equestre.

Portanto, o espetáculo circense que chegou até os dias de hoje é filho do casamento da arte popular das feiras de rua com a acrobacia equestre de origem militar.

Importa, para autores preocupados em saber como fisgar o interesse do espectador, entender como foi que o circo caiu nas graças do público.

Estudiosos respondem que é porque os espetáculos circenses adaptam-se “... perfeitamente ao espírito de seu tempo”. O que só é possível, complementam, porque no lugar das complicações intelectuais, os espetáculos circenses são recheados de narrativas inovadoras e excitantes como lutas, revoluções, epopeias.

## No circo de cavalinhos, o palhaço conquista seu espaço

Os primeiros números de clown acontecem nos intervalos entre uma atração equestre e outra. Irreverentes, eles começam parodiando os números acrobáticos da dupla cavaleiro e cavalo, com o clown montando de costas. O que, de cara, já impõe um requisito para o artista: antes de ser engraçado ele precisa também ser um bom cavaleiro. E, num contexto que vai se tornando cada vez mais competitivo, se o clown também for mímico, mimo, músico, coreógrafo, maiores serão as possibilidades dele se distinguir dos demais.

Nessas entradas ainda não há texto. Até 1864, há regras claras que definem quem pode e quem não pode ter falas em um espetáculo de teatro. Na França, por exemplo, essas regras são fixadas por lei. Então, para se sobressair, os primeiros clowns investem toda sua inventividade nas possibilidades do corpo. O tempo de seus números, chamados de *entradas* e, às vezes, de *reprises*, crescem quando o Mestre de Pista do espetáculo, função mais ou menos equivalente ao do mestre de cerimônias, também participa.

Não estranha, portanto, que a riqueza da dramaturgia do circo tenha dependido por um bom tempo da disponibilidade corporal do palhaço e da riqueza de seus recursos como acrobata. É uma





dramaturgia extremamente dinâmica, pois se completa e se refaz a cada momento em que a atuação se dá. Portanto, aponta Mário “Ela se funda no corpo do artista como acrobata e na sua capacidade de inverter o registro acrobático para o cômico.”

Um nome se destaca de todos os clowns para se firmar como o maior do século dezenove: Joseph Grimaldi. Não é por truques de marketing que Grimaldi entra na história do circo como o pai do clown moderno, o pai de todos os palhaços.

Filho de artistas italianos, Grimaldi vivia em Londres, onde atuava em pantomimas e fazia enorme sucesso. Em suas composições, Grimaldi incorporava elementos dos artistas que atuavam na periferia de Londres. Seu figurino, por exemplo, é mais próximo do figurino do Pierrô original que, por sua vez, é diferente do figurino do Pierrô francês, caracterizado por sua indumentária colorida e os pés na Lua.

Em cena, o estilo de Grimaldi era extremamente agressivo. Para domar seu público, ele não hesitava em provocar e até escandalizar sua plateia com atos ousados e, por vezes, até de mau gosto, como defecar em cena aberta. Era notadamente um mestre no uso de expressões corporais e faciais. Tinha raro senso rítmico. Dominava como poucos o chamado “tempo da comédia”, provavelmente porque, entre suas inúmeras habilidades, a arte do improviso se destacava. Grimaldi também era compositor musical e suas canções faziam enorme sucesso em suas apresentações.

O enorme talento e a capacidade de seduzir plateias de Grimaldi despertaram o interesse e a admiração de outro grande comunicador de seu tempo, o escritor Charles Dickens.

E o interesse se justificava.

Boa parte de seus romances, Dickens escreveu em episódios que iam sendo publicados em capítulos nos jornais. Atento à reação do público, Dickens ajustava a narrativa das histórias, contrariando ou confirmando a expectativa dos leitores.



A aproximação dos dois grandes artistas deu fruto: Grimaldi mereceu de Dickens uma biografia. Algo como se, no Brasil, a vida do palhaço brasileiro Piolim fosse imortalizada por Jorge Amado.

Com um currículo desses, é até natural que Grimaldi se tornasse uma das principais fontes de inspiração para o tipo de comicidade que veio a se consolidar, principalmente no circo. Com seu personagem Joey, Grimaldi assumiu o principal lugar na comicidade de seu tempo. Ele ampliou o repertório de sátiras e paródias. Primeiro, no começo dos espetáculos, com o objetivo de “esquentar” as plateias com brincadeiras, piadas e fatos que aconteciam na cidade. E, a partir daí, foi conquistando espaços cada vez maiores no centro do picadeiro. O palhaço que conhecemos tem em Grimaldi seu principal precursor.

Fernando Neves lembra que outro elemento importante para a dramaturgia do circo é a máscara. “A dramaturgia do circo é a dramaturgia da máscara, personagens arquetípicos do circo-teatro. É uma dramaturgia que favorece o ator porque o tipo nasce do seu temperamento e os artistas circenses foram descobrindo isso na prática.” Ela tem a ver com o temperamento do ator. Daí que um elemento importante na dramaturgia do clown é a maquiagem. Ela ajuda a marcar a figura do clown em cena, ressaltando sua oposição à figura do comportado e elegante Mestre de Pista. Já a indumentária dos primeiros Mestres de Pistas, no começo, é fiel ao modelo militar de onde se origina o circo. Mas, em um momento mais adiante, também o Mestre de Pista desenvolve um tipo de figurino mais sutil, tanto na maquiagem como na vestimenta. É o que o diferencia do clown.

Só a partir de 1864, quando cai a lei que proíbe a palavra dialogada, é que o enredo dos esquetes com clowns se torna mais intrigante e o tempo das cenas aumenta. A paródia corre solta. E a farsa dá o tom.

Finalmente livre das amarras que restringiam seu desempenho aos recursos do seu corpo para criar seus números, o clown agora tem como referência “O vasto leque de manifestações cômicas populares...” e os “motivos e esquemas dramáticos” que as

consagraram. A farsa, o melodrama e todos os procedimentos que entram na receita dos espetáculos da *commedia dell'arte* passam a ser acessados e são adaptados com grande grau de liberdade e sem cerimônia. O dramaturgo clown se apossa de procedimentos dessa tradição e os configura de acordo com as máscaras que o circo criou.

Inaugura-se a partir desse momento, para a atividade do dramaturgo, um processo de muitas possibilidades, caracterizado por intensa criatividade e ilimitada experimentação. A cena curta, em que se combinam as habilidades circenses com a novidade da palavra, marca esse momento novo. Há uma nítida preferência pelas pantomimas dialogadas, que são a gênese da comédia curta. Com o tempo, outros números vão sendo parodiados até que os temas se abrem para o mundo externo e se diversificam. E as entradas dos cômicos aumentam em quantidade e no tempo de sua duração. Para Fernando “É incrível como o artista popular se supera! Esse é o princípio que ativa o lado criativo do circense: trabalhar com a dificuldade.”

Há duas entradas características: a montada, quando é rigorosamente marcada. Ou as mais livres, quando elas abordam temas mais gerais, além do mundo do circo.

Como autor (dramaturgo) de seus próprios números, é natural que a dramaturgia que o clown pratica busque ressaltar os próprios recursos expressivos. Do seu domínio total sobre a criação vem a segurança do artista para improvisar em cena. E sua reação acontece sempre em sintonia com as respostas de cada plateia.

Essa condição do clown surge a partir de uma dupla necessidade. Em primeiro lugar, a de diversificar o espetáculo para conseguir segurar o público. E, em segundo, a necessidade de buscar sua sustentabilidade enquanto artista, frente aos limites que surgem com a idade ou com os acidentes de trabalho.

A primeira necessidade levou o clown a estender suas paródias críticas aos demais artistas e aos seus números. Tudo que pode enriquecer sua performance, o palhaço incorpora.

Com as possibilidades abertas a partir da liberação do uso da



palavra dialogada, foi possível ao clown atender à segunda necessidade. Ele pode interpretar ou até mesmo inventar novos personagens.

De especial interesse para a compreensão dos elementos com que o dramaturgo conta para criar suas entradas é a fixação de um par cômico de características antagônicas: o dominador e elegante *Clown Branco* e o dominado e desengonçado *Augusto*.

Entre os dois se estabelece uma relação de oposição e interdependência que, do ponto de vista das tensões e da energia que geram, se compara a outras oposições como o dia e noite, o céu e a terra, a lua e o sol, o *ing* e *yang*. A eficácia cômica desse teatro, segundo Mário, se dá no embate entre esses opostos.

A fixação desses dois tipos no imaginário coletivo é tão forte que levou o cineasta Federico Fellini a ver neles uma singular síntese das relações humanas. Dependendo do antagonista, cada um de nós se alterna no papel de Branco e Augusto, sugere Fellini. E ele exemplifica: “Hitler, seria um clown branco. Mussolini, um Augusto. Freud, um clown branco. Jung, um Augusto.”

## Para o circo, dramaturgia não é literatura

Fernando Neves lembra que, para o artista de circo, ler um roteiro não tem a menor graça. E a primeira referência de roteiro que o artista de circo conhece e se inspira são os textos da *Commedia D'ella Arte*, os chamados *canovaccios*. Os *canovaccios* são resumos do enredo da peça, similares a um roteiro. Os *canovaccios* servem de sustentação e referência para as improvisações dos atores em cena.

Os comediantes também usam os *canovaccios* para fixar os jogos de cena, os efeitos especiais ou os *lazzi*, que é como na *Commedia D'ella Arte* se chama a piada, o gracejo, a pilhéria.

Chegaram até nós coletâneas desses *canovaccios*. Eles

devem ser lidos não como textos literários, mas como uma partitura, onde o artista encontra ou assinala os pontos de referência para suas improvisações.

Em uma experiência realizada em São Paulo nos anos 70 do século passado, artistas de circo e atores formados pelo método de interpretação de Constantin Stanislavisk foram selecionados para compor o elenco de uma farsa com temática de teatro de cordel. Nos ensaios, chocou aos artistas diplomados a maneira como os artistas de circo encaravam o texto. Para espanto dos artistas formados, no lugar de se preocupar exaustivamente com análises das cenas, com o levantamento do perfil psicológico e com a motivação dos personagens, os artistas circenses, despreocupados dessas questões, simplesmente anotavam em um papel as deixas para suas falas.

Esse procedimento caracteriza de forma exemplar o processo como os espetáculos circenses são concebidos e produzidos. Neles, a palavra mais significativa é trabalho. Fernando Neves diz que, para o artista do picadeiro, a palavra criar significa pouco ou nada. Em compensação, combinar o que cada um irá fazer em cena, repetir, filtrar e esquecer o que não funciona é o que conta.

As falas são sintéticas, pois não se pode perder tempo. Tempo é dinheiro! E é por meio da réplica que se filtra o que dá certo. Não é à toa que a réplica é uma característica marcante da cultura popular.

O circo tem uma dramaturgia de síntese, instigadora e propositiva. Ela induz ao fundamental que é o corpo em cena, que é a ação cênica improvisada, triangulada com o tempo cômico.

As reprises não precisam ter começo, meio e fim. A maioria delas é um desvio do enredo e é nesse desvio que a dramaturgia se fundamenta. Esse desvio pressupõe uma relação significativa com quem o assiste. E essa relação não está fundada no raciocínio, na lógica e na verossimilhança.

Fica claro, então, o quanto a eficácia dessa dramaturgia depende do trabalho do artista no palco, da qualidade e da riqueza de sua imaginação, de sua capacidade de improvisação e, principalmente,



do quanto ele consegue se sintonizar com os sentimentos da plateia.

O resultado é uma dramaturgia concreta, conquistada e trabalhada a partir desses dilemas.

É consenso que o público vai ao circo para ver uma estrutura de cenas que já são conhecidas: trapézio, malabarismos, números cômicos, etc. O artista de circo faz sucesso e é admirado quando faz o que todo mundo conhece de uma maneira toda sua, original. Sabe-se que a *Commedia D'ella Arte* também tinha essa característica.

## A dramaturgia do circo no Brasil

Fernando Neves cita com carinho o nome de um importante artista circense que atuou com grande sucesso justamente na época em que sua família se instalou no Brasil: Benjamim Oliveira.

A história de Oliveira, escravo alforriado, é igual à de muitos que se apaixonaram pelo circo ainda crianças e, na primeira oportunidade, fugiram de casa atraídos por uma vida que julgavam feita só de aventuras.

Em uma entrevista publicada no ano de 1947, Benjamim Oliveira descreveu com detalhes como era sua vida em um circo na cidade paulista de Mococa, por volta de 1885:

“O chefe do elenco se chamava Jayme Pedro Adayme. Era um norte-americano (...) trabalhávamos em ranchos de taipa, cobertos com panos velhos. Cada vez que mudávamos de cidade, vendíamos a parte da madeira e levávamos apenas a parte do pano em lombos de burro (...) Andávamos por terra de cidade em cidade, de vila em vila. Raramente conseguíamos um carro de boi. Quase sempre em lombo de burro.”

Só mesmo uma paixão inexplicável para suportar a cada nova temporada tanto sacrifício, pelo enorme prazer de brilhar no picadeiro.

É em tom de homenagem que Fernando cita o nome de Benjamim Oliveira como sendo o artista que mudou o espaço do circo no Brasil.

Oliveira desempenhou várias funções no picadeiro: trapezista, acrobata, palhaço. Compôs e interpretou músicas. E escreveu peças de sucesso cujos nomes não deixam dúvida alguma a respeito do público a que se destinavam: *O diabo e o Chico*, *Vingança operária*, *Matutos na cidade* e *A noiva do sargento*.

Mais uma vez a necessidade é a mãe da criatividade. O circo é extremamente criativo para superar as inúmeras adversidades.

Fernando Neves lembra que os espetáculos que a companhia da sua família apresentava duravam três, quatro horas. No baú de textos da companhia, ele diz que encontrou de tudo: comédias ligeiras, *entradas* transformadas em peças, textos épicos.

Sobre os momentos de pura diversão, nas conversas com seus familiares e o povo do circo, Fernando Neves ouviu muitas vezes: “Era uma bobajada! Tudo bobagem! E a plateia gostava muito.”

## Dramaturgia, representação e espaço

Sobre o espaço do circo, Fernando retoma a época de Benjamim Oliveira e puxando pela memória cita o Circo Teatro Colombo como referência para descrever sua trajetória que começa no picadeiro, transfere-se para o palco e do palco chega ao Pavilhão. Da lona para o zinco, do picadeiro para o palco italiano, com cadeiras e arquibancadas.

Cada espaço demanda uma determinada gestualidade. De acordo com o espaço, o palhaço se vê obrigado a se adequar. A esse respeito Fernando cita o famoso Arrelia, primeiro palhaço a ter um programa na Televisão brasileira, e que foi ídolo da criançada nos anos 60. De tradicional família circense como Neves, Arrelia se firmou no picadeiro

como versátil acrobata antes de chegar a palhaço. Seduzido pelas possibilidades da televisão que surgia no Brasil em 1952, Arrelia trocou o picadeiro pelos estúdios no ano de 1953. Na telinha, ele foi obrigado a modificar tanto a maquiagem como a gestualidade.

A consciência que Arrelia tinha de suas possibilidades fica evidente na descrição que fazia de si mesmo:

“Alto e desengonçado, quando todos os palhaços excêntricos são baixos, sem sapatos de bicos imensos e finos e sem bengalas compridas, falando difícil sem saber, e errando sempre.”

Ao descrever a composição de seu personagem, Arrelia dizia que ele era resultado de

“... um misto de gente que encontrei no circo, teatro, cinema, TV e na própria rua. Um tipo que vai indo aos trambolhões, mas vai indo, mesmo sem instrução, e metido a sebo.”

Outra característica importante para o artista de circo é o seu não compromisso com a verossimilhança. A esse respeito, Fernando é taxativo: “O circo não pensa em verossimilhança.”

Só quando se tem essa informação é possível entender porque o artista começa a representar o galã em idade bem jovem e, aos 60 anos, provavelmente ele estará representando o mesmo galã.

A plateia é heterogênea. O espetáculo tem que agradar a todos os segmentos que compram o ingresso. Para efetuar a equalização do tom do espetáculo que agrada a um maior número de pessoas, uma função é primordial: a da pessoa encarregada de “fazer a frente”. Além de vender os espetáculos, ela tem como missão adicional pesquisar as características do público da “praça”. De posse dessas informações, os espetáculos são ajustados para ficarem de acordo.

Fernando lembra que o artista circense não separa a vida do palco e a vida fora dele. Tudo se mistura numa fórmula que combina alma, existência, verdade e essência.



## A paixão do picadeiro e os desafios da rua

O recado deixado por Mário Bolognesi e Fernando Neves para os artistas de rua preocupados sobre como prender a atenção do seu público é claro: há muito a aprender com a dramaturgia desenvolvida pelos artistas do picadeiro.

Na leitura atenta de suas falas nos deparamos com verdadeiros *inputs* que inspiram soluções de problemas ligados ao texto, à interpretação, ao cenário, ao figurino e, principalmente, à relação com os diferentes espaços e públicos.

E elas tratam tanto das questões de ordem prática como dos princípios norteadores da conduta do artista. E seu prazo de validade não se esgota porque a referência sempre é a realidade com que o artista se defronta. E das soluções que ele vai dando a essas questões depende sua sobrevivência enquanto artista e cidadão, já que, para o artista do circo, não há a alternativa de qualquer tipo de subsídio.

Ao longo de sua história, o circo incorporou valores antagônicos em um mesmo espetáculo. Ao contrário da valorização dos atos intelectuais do espírito, o circo centrou no corpo o princípio da sua dramaturgia. “Em um pólo, o corpo sublime dos ginastas; no outro, o grotesco dos clowns e das aberrações da natureza.”

Seja para glorificar os atos espetaculares, seja para exaltar a beleza, principalmente a feminina, o espetáculo circense valoriza o indivíduo, ao mesmo tempo em que sua sobrevivência artística e econômica depende enormemente de um coletivo coeso, cujo desempenho tem como meta o alto desempenho, o que necessariamente pressupõe confiança e dependência da força do grupo.

Se por um lado há o exibicionismo dos corpos que desafiam as leis naturais, de outro há a crítica que satiriza essas convenções nas ações dos palhaços, e que não deixa de ser outra forma desse exibicionismo.

Mas essa crítica fica restrita ao âmbito dos espetáculos, ou

dentro dos limites do espaço do circo. A crítica política e a confrontação com o sistema e a hegemonia de quem detém o poder, nos moldes das ideias que alimentam e animam os grupos de teatro de rua ainda não fazem parte das preocupações do artista do picadeiro.

Particularmente no Brasil, os circos enfrentam dificuldades similares àquelas que os grupos de teatro de rua enfrentam para ocupar espaços públicos nas cidades brasileiras onde possam apresentar seus trabalhos.

Esta já é uma luta que os une em várias frentes e aponta para uma solução mais global que envolve as três instâncias governamentais: municipal, estatal e federal.

Nas eleições de 2010, foi eleito deputado federal por São Paulo, um artista cuja origem é circense, mas que a televisão popularizou. Deputado eleito com o maior número de votos, Francisco Everardo Oliveira Silva, o palhaço “Tiririca”, foi notícia em outubro de 2011 ao propor uma Audiência Pública na Câmara para discutir a instalação de circos nas cidades. A proposta do deputado pode ser mais um passo no fortalecimento da reivindicação que vem sendo feita por um número cada vez maior de artistas brasileiros que pregam a formulação urgente de Políticas Públicas como a única forma para garantir a sustentabilidade das artes que nascem e se expressam nas ruas, praças e demais logradouros públicos.

E não há como deixar passar batido a ironia presente no fato de tal gesto ter partido do deputado que mais tem sido satirizado pela mídia, desde o momento que anunciou sua candidatura. Tiririca, em seu primeiro mandato, além de buscar conquistar um importante espaço da cidadania para sua categoria, está prestes a qualificar sua atuação com propostas consequentes.

Enfim, o palhaço poderá rir por último. E com ele, vale a torcida, de todos os artistas que têm na rua a justificativa da sua arte.





Teatro Popular União e Olho Vivo. Espetáculo: *Barbosinha Futebol Crubi - Uma estória de Adonirans* (nov/dez 2010)



Uma metodologia para se construir um texto dramático que vem sendo aperfeiçoada ao longo de quatro décadas de atuação do Teatro União e Olho Vivo, de São Paulo. A seguir, uma síntese da fala de seu diretor, Cesar Vieira, no Seminário. Ele descreve como é o passo a passo da criação dos textos encenados pelo TUOV. Não se trata de uma receita, mas de uma referência importante de como o processo colaborativo pode ser ao mesmo tempo produtivo, eficiente e canalizador das melhores ideias expressas pelo coletivo.



Teatro Popular União e Olho Vivo. Espetáculo: *João Cândido do Brasil - A Revolta da Chibata* (nov/dez 2010)

## César Vieira e a Metodologia TUOV de Dramaturgia para um Teatro Popular

Douglas Salgado

Cesar Vieira, o criador do Grupo União e Olho Vivo – o **TUOV** – define dramaturgia como a maneira de contar uma história através de um texto e do corpo para um público popular que nunca vai a teatro. É o que grupo vem fazendo desde a primeira montagem, no final dos anos 60.

Com bom humor, Cesar lembra que nos espetáculos para esse público não faltam os seguintes elementos: o popular refrigerante Tubaína, mortadela, cachorro e bêbado. Não necessariamente nessa ordem.

Em sua quarta década de estrada, O TUOV prepara seu oitavo texto. O tema é FEB – Força Expedicionária Brasileira.

Olhando o repertório do **TUOV**, percebe-se uma constante: a cada seis anos, o grupo estreia um texto novo. Seis anos é o tempo que o Grupo precisa para mostrar o espetáculo para seu público, seguindo a filosofia do seu criador: cobrar um bom preço de quem pode pagar e se apresentar de graça nos lugares cujos moradores pobres e sem recursos não têm condições de pagar.

### Repertório do grupo União e Olho Vivo

**O Evangelho Segundo Zebedeu** - 1969

(Prêmio Associação Paulista de Críticos de Arte, APCA, de melhor autor nacional)

**Rei Momo** - 1972

**Bumba Meu Queixada** - 1978

**Morte aos Brancos, A Lenda de Sepé Tiaraju** - 1984

**Barbosinha Futebol Crubi - Uma História de Adonirans** - 1991

**Os Juãos e os Magalís - Uma Chegada de Marujos** - 1996

(Prêmio Dramaturgia Funarte-MinC)

**Brasil Quinhentão!?** - 1998

(Prêmio Mambembe e o Flávio Rangel MinC)

**A Revolta da Chibata - A História de João Cândido, um Almirante do Povo**, em 2000.

Cesar Vieira lembra que

“Naquele tempo se fazia teatro de quarta a domingo e, em dois desses dias, a gente conseguia pegar o público popular. Esse público, na sua maioria nordestino, começou espontaneamente, ao final do espetáculo, a questionar coisas. Até a maneira como nós estávamos fazendo o espetáculo. Então, começou o debate, no circo, com um público 80% popular.”

### Metodologia de criação do texto para um espetáculo do TUOV

Tomando como referência o novo espetáculo que o Grupo está montando, Cesar descreveu, na noite dedicada ao Encontro de Dramaturgos, cada fase percorrida pelo TUOV na elaboração de um texto.

### Fase 1 – Escolha do tema principal e sua estrutura

Cesar disse que o critério básico é a vocação e o tesão de alguns integrantes do grupo por um determinado tema. Tomando como exemplo o processo atual que elegeu o tema da FEB, Cesar lembra que, inicialmente, foram propostos cerca de trinta temas possíveis. Destes, sobraram quatro. Uma breve descrição de cada um dos temas finalistas ilustra bem quais são os ingredientes que instigam o tesão intelectual do TUOV.

Um dos temas foi Monteiro Lobato. Editor, jornalista-escritor, tradutor e autor de histórias infantojuvenis, Lobato foi uma das maiores influências culturais e políticas do começo do século vinte no Brasil. Escreveu para crianças, adolescentes e adultos. Sua obra chega a mais de setenta títulos, dos quais se destacam os livros *Urupês*, *As ideias de Jeca Tatu* e a série de livros infantis que têm como cenário *O Sítio do Picapau-Amarelo*. Como polemista, Lobato deixou sua marca. Das causas que abraçou, a questão da exploração das riquezas naturais do Brasil, como o petróleo e o ferro, ou suas opiniões sobre a Arte Moderna, e em especial sobre a obra da pintora Anita Malfatti, mostram como era amplo o arco de suas preocupações. E também a independência de suas ideias e opiniões.

Outro tema finalista, e também ligado a um personagem, foi Arthur Friendreich. Bem antes de Pelé, Friendreich foi a primeira grande estrela do futebol brasileiro, em uma época amadora, que durou até 1933. Filho de um comerciante alemão e de uma lavadeira negra, ele defendeu a camisa de vários times. Alguns mais de uma vez. Foi apelidado de *El Tigre* depois de sua importante participação no campeonato sul-americano de seleções (atual Copa América), no ano de 1919. Na partida final, foi dele o gol da vitória contra os uruguaios. Suas chuteiras ficaram expostas na vitrine de uma loja de joias raras no Rio de Janeiro.

Dos temas finalistas que tratam de um coletivo um deles é a História da Primeira Escola de Samba, a *Deixa Falar*, criada em 18 de agosto de 1928, na cidade do Rio de Janeiro. Entre seus criadores,

Ismael Silva, compositor inspirado de sambas de grande sucesso como *Se você jurar*, *Antonico*, *Nem é bom falar*, *O que será de mim* e nome de destaque no panteão dos grandes nomes da MPB.

Finalmente, o tema vencedor: A História da FEB – Força Expedicionária Brasileira. Episódio histórico vivido por soldados brasileiros na segunda Guerra Mundial, sobre ele há muitas histórias. Algumas irônicas, como o fato de nossos soldados, conhecidos como pracinhas, terem ido lutar na Itália pela democracia, enquanto o país vivia sob a ditadura de Getúlio Vargas. E outras polêmicas, como o tratamento dispensado aos pracinhas negros. Dos 25 mil pracinhas enviados para a Itália, a partir de julho de 1944, 450 morreram.

Percebe-se que, curiosamente, os quatro temas finalistas referem-se a personagens e episódios da primeira metade do século XX. O que demonstra uma preocupação de Cesar, e do Grupo, em resgatar para as novas gerações as matrizes históricas de personagens e eventos importantes.

A valorização de episódios e personagens que a história oficial faz questão de ocultar também é uma marca que caracteriza o trabalho de Cesar Vieira e o TUOV. No caso dos personagens populares, como artistas e jogadores de futebol, a conexão do grupo com o imaginário do povo é evidente. Mesmo que as novas gerações desconheçam quem foram Ismael Silva, Friendreich, João Candido o universo em que eles atuaram ajuda a criar forte empatia.

### Fase 2 – Eleição de alguns subtemas da história

Eleito o tema principal, passa-se à fase da pesquisa para ampliar o conhecimento da História da FEB e também para selecionar os sub-temas capazes de sustentar a narrativa. Essa fase durou de três a quatro meses e a diversidade de fontes pesquisadas acabou inspirando a criação de subcomissões. Foi nessa fase que surgiu o nome do espetáculo: “*A cobra vai fumar*”.





Este título merece explicação. “A cobra vai fumar” era o grito de guerra dos pracinhas. Levantava o moral da tropa e renovava as forças entre os expedicionários brasileiros.

A pesquisa envolveu, além da leitura dos inúmeros títulos dedicados ao episódio, entrevistas com sobreviventes. Primeira referência obrigatória para nortear qualquer pesquisa sobre o tema é a Associação de Ex-Combatentes. Um dos pracinhas entrevistados foi o veterano professor de Teatro da Escola de Comunicações e Artes da USP, Clóvis Garcia. Além dele, o Grupo entrevistou familiares e amigos de sobreviventes.

Cesar Vieira afirma que o Exército não vê com bons olhos a Força Expedicionária Brasileira. Como prova de sua afirmação Cesar cita o fato de “a FEB ter sido dissolvida no navio que retornava da campanha, trazendo as tropas. Oficiais sem comando e praças foram demitidos.”

Como se vê, dramaturgicamente, o tema rende. Melhor seria dizer: quem tem o tal micróbio do teatro no sangue faz de qualquer tema uma mina dramática. E para quem acredita que se trata de pacto com as musas, Cesar mostra que a realidade é outra. Além de trabalho sério, o grupo desenvolveu ferramentas que ajudam o processo.

### A sistematização do material pesquisado

Para sistematizar o material pesquisado, o grupo criou uma ferramenta muito útil: a Ficha Dramática. De cabeça, Cesar lembra que a pesquisa sobre a FEB resultou em cerca de 300 fichas.

Nessas fichas estão registrados os principais conflitos envolvendo a trajetória da FEB, sua criação, atuação no campo de guerra na Itália. Nelas se apontam ainda as possibilidades de personagens; são feitas sugestões para cenas e seus conflitos; há indicação das músicas que se ouviam na época e há até indicações



de atores para desempenhar determinados personagens.

Da leitura e análise das fichas dramáticas obtém-se o quadro dramático; o roteiro dramático para o espetáculo; o conflito central; e os conflitos secundários.

Nesse processo, alguns subtemas foram surgindo quase que naturalmente. Nas pesquisas desenvolvidas pelas subcomissões, as músicas da época têm um interesse especial.

### Fase 3 – Escrita da Primeira Versão do Texto

No caso de *A cobra vai fumar* três integrantes do grupo foram eleitos para integrar a Comissão de Escrita da Primeira Versão do Texto. Cesar faz questão de ressaltar que eles trabalham sob as ordens das decisões do Coletivo do Grupo.

Baseado na experiência de mais de quatro décadas de existência do **TUOV**, Cesar diz que a primeira versão de um texto tem características que se repetem. A primeira delas é a duração do espetáculo que, invariavelmente, fica em torno de duas a três horas.

Outra característica que marca a criação de um texto do União e Olho Vivo é levar em conta elementos do público de rua, sua colocação, a diversidade da faixa etária das pessoas. É claro para todos os integrantes que crianças, idosos, adultos de diversas faixas de idade estarão na plateia. Bem como as diferentes situações sociais das pessoas.

### Fase 4 – A reescrita de novas versões a partir da discussão com o coletivo

A primeira versão do texto é ampla e intensamente discutida pelo coletivo e a comissão o reescreve até chegar a um resultado que seja considerado satisfatório.

### Fase 5 - Apresentação ao público popular da versão encenada

As primeiras apresentações ao público da versão encenada do texto são registradas em vídeo. Inclusive os debates que acontecem depois de cada apresentação. As inúmeras sugestões que são feitas nesses debates são avaliadas e muitas delas acabam sendo incorporadas tanto ao texto como ao espetáculo.

Depois de completar um ano de apresentações, o texto volta a ser mais detalhadamente discutido. É o momento em que as contribuições dos atores, seus improvisos, os chamados cacos, que surgiram espontaneamente ao longo das apresentações, são incorporados.



Escambo em Travessia. Espetáculo: O Casaco de Urdeemales



A necessidade do encontro com a ancestralidade preconizada por Amir Haddad, e intensamente reafirmada por ele no Seminário, tem em Junio Santos um guia tão genial quanto imprevisível. Diante de sua inteligência safa, a impostura se desmancha, a autoridade se desautoriza e, se duvidar, o sertão vira mar e o mar uma imensa caatinga, pela imaginação incendiária desse trovador em tempo integral. Só poderia dar no que deu quando ele e seus chegados gestaram o Escambo de cultura, um movimento popular livre com um poder de mobilização de fazer inveja a qualquer libertário digno deste nome. Ouvi-lo, dá água na boca de ser brasileiro!



## Junio Santos, o Escambo e o escambau!

Douglas Salgado

Síntese de homem-show, poeta, repentista, contador de causo, cantador, brincante, encantador encantado, Junio Santos é um sedutor, como prova sua fala no Seminário de Dramaturgia Para o Teatro de Rua.

Há vinte anos seu nome é associado ao Movimento Escambo Popular Livre de Rua, agito cultural nos moldes das “viradas culturais” que acontecem no sul maravilha, com uma diferença: ele acontece com muito menos grana. Na maioria das vezes, sem grana alguma.

O Escambo nasceu no Rio Grande do Norte, em 1991, de uma forma não planejada. Foi a solução encontrada para que Grupos de Teatro de rua que não se conheciam se aproximassem, trocassem experiências que, depois, seriam levadas a um Festival Nacional de Teatro de Rua, que aconteceu no mesmo ano, na cidade fluminense de Paraty.

O *Alegria, Alegria*, grupo a que Junio pertencia, tinha sido convidado para participar do Festival. Cismado com o fato de participar de um evento Nacional sem conhecer quem mais praticava esse tipo de teatro no nordeste, Junio tratou de se informar. E já deu de cara com mais dois grupos: *Baraúnas* e *Terra*. Pagando as despesas do próprio bolso, Junio saiu pelo interior do Rio Grande do Norte para pesquisar e descobriu “um movimento muito forte” na cidade de Janduís.

“Era um movimento de arte popular e de cidadania no meio da seca, das crianças morrendo de fome, e estas crianças estavam recitando Brecht, Carlos Drummond de Andrade, tudo em cima das pedras.”

Pareceu a Junio que Janduís seria o lugar ideal para se realizar um encontro de grupos de artistas de rua. E a razão que Junio aponta já diz muito do pensamento político porreta deste artista da aventura:

“Escolhemos Janduís porque o povo estava passando fome. Passando por um descaso do governo federal e estadual também. Havia uma seca muito forte, havia uma pistolagem dominante e havia arte. Onde há o caos, a arte brota com uma facilidade muito grande. E a própria forma de viver das pessoas é fazer arte onde há morte. A própria vida brota onde há morte.”

Janduís recebeu para o tal Encontro oito grupos de teatro e mais uma delegação do Ceará, interessada em saber o que era e como se faz teatro na rua.

Batizar o encontro foi das primeiras providências tomadas. Alguém sugeriu a palavra *escambo*. E não foi inspiração de musa alguma. Bastava olhar ao redor e perceber como cada um chegou para o encontro: cada qual com sua tralha para se alojar do jeito que desse, comer como fosse possível, movido apenas pela motivação de se reconhecerem, trocarem experiências, se fortalecerem e, claro, interagir com a população através de seus espetáculos. E foi essa matriz do Primeiro Escambo que determinou os seguintes. Com a única diferença que o número de participantes, de escambo para escambo, foi crescendo em uma proporção espantosa.

Ao longo de vinte anos de existência, mais de trinta Escambos foram realizados. No auge, o movimento chegou a mobilizar mais de mil participantes, o que, naturalmente, provoca um enorme e complexo problema de logística na hora de transportar, abrigar e alimentar tanta gente.

A palavra *escambo*, informam os bons dicionários, teve seu registro no século XIII. Ela denomina toda “troca de mercadorias ou serviços” em que dinheiro não entra. Permuta é um bom sinônimo mas, convenhamos, bem fraquinha para batizar um movimento cultural nascido nas condições e circunstâncias em que Junio e seus novos amigos estavam se metendo. Definição mais fácil diz a letra do hino do Escambo:

*Se escambo é troca,  
eu também quero trocar  
Troca eu, troca você,  
troca aqui, que eu troco lá  
Eu troco aqui, tu troca lá.  
Se escambo é troca  
Todo mundo vai trocar*

Mas vale a pena aproveitar essa ida ao “pai dos burros” para já identificar a palavra *escambau* associada a escambo, no título deste texto. Para os letrados *escambau* é gíria reconhecida em 1950, portanto, bem mais nova que escambo. E quer dizer literalmente “mais um monte de coisas”. Portanto, “Escambo e o escambau” porque o Movimento começou com os artistas de teatro e foi agregando, ao longo de sua trajetória, artistas de outras manifestações de arte popular como palhaços, brincantes, dançarinos, bonecos, o boi, pastorinho de Mestre Faísca, enfim... o escambau!

No auge do número de participantes, como forma de aliviar o tamanho das encenanças que um evento dessas proporções naturalmente provoca, decidiu-se criar o *escambito*. Nem o melhor “pai dos burros” registra o neologismo, ainda. Mas é fácil entender que se trata de um escambo de dimensões menores. E isso porque o escambito é realizado por região, com a participação de um número menor de grupos. Nos escambitos, decide-se que grupo fará o quê no próximo Escambo.

Se você chegou até este momento do texto, deve estar pensando no tipo de organização necessária para levar adiante uma ideia dessas por tanto tempo, sempre com muito sucesso.

Profissionais acostumados a planejar grandes eventos patrocinados como os que acontecem nas capitais do eixo Rio-São Paulo-Salvador, já correm para seu *lap top* e abrem suas complexas planilhas Excell. Nelas, calculam quantos profissionais de marketing, relações públicas, assessores de logística, de imprensa e o escambau, são necessários contratar, direta e indiretamente, para suportar uma estrutura de eventos desse porte.



Para abreviar, vamos voltar àquela primeira reunião em que se criou o Movimento Escambo. Junio conta que dois integrantes de cada grupo foram designados para compor a mesa de uma reunião, cuja pauta era a organização do primeiro Escambo. Não deu outra: ali, já se decidiu quem iria ocupar os cargos da diretoria e até o presidente que seria indicado. Antes mesmo de a votação começar, Junio e mais alguns artistas retiraram-se indignados. E viraram a mesa. Porque, na concepção de Junio, o Escambo nasceu para existir livre de qualquer estrutura burocrática ou arremedo de órgão público.

A organização do Escambo é herdeira legítima do velho ideal anarquista libertário, sem ter a intenção disso. O Escambo não tem presidente, nem patrão. E a autoridade que se impõe é de outra natureza, bem distante de qualquer autoritarismo. É a autoridade do artista. E provou, na prática, que funciona, e é um enorme sucesso.

No Seminário, o rei da rua, Amir Haddad, não teve meias palavras para descrever o impacto acontecido no seu trabalho, a partir do momento que tomou contato com essa explosão de energia, vitalidade e, principalmente, liberdade: “Mudei meu jeito de fazer teatro.”

E, desde então, Amir é um dos mais requisitados artistas a fazer parte dos Escambos, onde quer que ele aconteça.



## Dramaturgia e Escambo

Antes de se envolver de corpo e alma com o Escambo, Junio passou por alguns grupos de teatro “da caixa”. A descoberta da rua se deu graças a um incidente que aconteceu com um espetáculo que se apresentava na cidade de Mossoró. O bispo mandou a polícia suspender o espetáculo. Quando os policiais chegaram e perguntaram pelo responsável, Junio assumiu no lugar dos artistas que estavam em cena. Levado à delegacia, convenceu o delegado a ir até a praça, ver o final do espetáculo. O delegado foi, viu, e não achou nada demais. Até comentou que não era diferente do que os artistas locais apresentavam, semanalmente, no mercado da cidade.

O episódio animou Junio a também ir para a rua. Com a campanha pelas Diretas empolgando o Brasil de Norte a Sul, lá estava Junio ajudando a animar os comícios com seu novo grupo, o *Alegria, Alegria*. A primeira montagem foi *O Filho de Billy The Kid*, um dos textos da coletânea de Luis Carlos Saroldi, *Suave é a bomba*, prêmio do SNT, publicado pelo Ministério da Educação e Cultura, no ano de 1968.

Com a peça, o *Alegria, Alegria* percorreu a Paraíba, Pernambuco, Alagoas e Bahia. E para chamar a atenção do povo para o grupo, e para os espetáculos, valia tudo. Até parar o trânsito no centro de Natal pilotando uma carroça, veículo que era proibido de ali circular. Não demorou para um jornalista escrever a respeito deles:

“Não sei se são malucos, ou demônios. Só sei que eles estão na rua.”

Esta era, em resumo, a formação de Junio quando ele se reuniu em Janduí com oito grupos de teatro para realizar o primeiro Escambo. Ele diz que, naquele encontro, ninguém tinha noção de dramaturgia, concepção cênica, enfim, uma teoria em que se basear. Mas eles sabiam que precisavam conversar sobre texto, música, interpretação, como manter o público em uma roda e, principalmente, sobre uma palavra, para eles, nova: produção.

Resolveram dividir os participantes em pequenos grupos, como se faz na escola, diz ele, e cada grupo se responsabilizou por uma dessas questões. A ideia era trazer algo representado, não escrito.

O pessoal de texto resolveu ir consultar o cordelista local Jota Gomes, para saber dele como se faz a ligação de cordel nas histórias. Diante de um enredo que foi apresentado a ele, o versejador não hesitou: “Isso aí, se resolve com o verso neutro. Eu venho com a história e quando eu quero mudar, eu caio no verso neutro.”

*A luta foi tão grande  
Que o dia escureceu  
Sete vaca virou boi  
Um crente virou ateu  
E no final da peleja  
Pedro Malasartes venceu*

Junio diz que compreendeu que o tal verso neutro corresponde à figura do narrador. E que não precisa encenar toda a peleja, pois em um verso ela pode ser resumida.

Por outro lado, chegaram à conclusão de que o canto era necessário. E a estrutura de quadros também. Eles pretendiam contar a evolução de um personagem através de vários episódios. Poderia ter o número de quadros que quisessem. Já a apresentação, dependeria do interesse de cada público. Se eles aguentassem ver todos os quadros, eles apresentavam. Se não, paravam assim que sentiam que o público começava a se desinteressar.

E como criação e produção caminham juntas, nesse departamento a saída encontrada foi bater de porta em porta, recolhendo todo tipo de material disponível que pudesse ser transformado, adaptado ou, de alguma maneira, revertido para a montagem do espetáculo.

Um dos personagens que mais interrompiam as rodas de teatro dando tiros para o alto, não só foi conquistado por Junio para a causa, como se tornou um dos mais frequentes “produtores” das empreitadas



do Escambo. Na primeira vez que conversaram, na casa do valente, este confessou que gostava e muito de teatro. Implicava mesmo era com o prefeito da cidade e com “esse tal de PT”.

Antecipando o que hoje é universal e graças à internet, relativamente fácil, o Escambo, sem tecnologia alguma, foi tecendo uma enorme teia de artistas, simpatizantes, apoiadores. Um jeitão, não jeitinho, bem brasileiro, rigorosamente popular de fazer arte 100 % vinculada à população de todas as comunidades com quem interage. E elas são muitas e, hoje, espalhadas por vários cantos do Brasil.

O resultado dessa energia toda que o movimento consegue mobilizar explode em todas as apresentações, em todas as intervenções, comprovando o pensamento de Junio, quando ele diz:

“Onde há o caos, a arte brota com uma facilidade muito grande.”



Grupo Experimental Vivarte. Espetáculo: *A Filha de Matingaripe*.

Para muitos participantes do Seminário de Dramaturgia, a novidade veio da floresta, mais precisamente da Amazônia. O Grupo Vivarte, do Acre, não decepcionou. A apresentação de Juliano Espinho preencheu o espaço que era até então ocupado pelos relatos de propostas assemelhadas, muito por conta da característica urbana que perpassa por quase todas elas. O contraponto da apresentação de Espinho preencheu o ambiente com as cores, sabores, a música e, principalmente, a alma que anima o Projeto Artístico, Social e Ambiental do Vivarte. Baseando-se na apresentação feita por Juliano Espinho, a pesquisadora Rosa Nascimento Stabile resume seu conteúdo e insere em seu texto comentários e informações que ajudam o leitor a sintonizar peculiaridades inerentes à realidade em que o Vivarte atua.



Grupo Experimental Vivarte. Espetáculo: *A Filha de Mapiquaripe*.

## Vivarte e a Dramaturgia do Teatro para os Povos da Floresta

Rosa Nascimento Stabile

No Seminário de Dramaturgia para o Teatro de Rua o discurso que promove o respeito à diversidade foi colocado à prova durante a apresentação do Grupo Vivarte, do Acre.

Tanto os sobrinhos daquele pensador alemão que analisou o futuro do capitalismo no século dezanove, como os herdeiros da “jovem guarda” soviética que pôs a família do czar pra correr em 1917, deixaram as citações teóricas de lado para ouvir o relato de uma experiência de teatro militante que, em tudo, difere do que se ouvia até então.

Juliano Espinho, idealizador e grande animador do Vivarte, fala direto ao coração do interlocutor. E de sua boca não se ouve em momento algum o jargão revolucionário radical, típico do militante recém convertido.

O mantra de Juliano é outro. Em sua crítica ao capitalismo, por exemplo, ele vê a monstruosidade que seu impacto provoca nas culturas locais, mas lembra que “mesmo assim, em algumas comunidades floresce um mestre, um pajé, um contador de histórias.”

Juliano é filho de pais nordestinos que se fixaram em São Paulo. Quando deu, ele se desgarrou da família e se fixou em Rio Branco.

Ele argumenta que o Acre, justamente por conta de sua imensa floresta, abriga um pedaço importante da cultura brasileira. E o que ela oferece ao ser humano, além de abrigo, são mistérios e encantos. Diante dessa beleza, conclui, “nos banhamos nos rios de águas barrentas, e bebemos nas vertentes deste saber.”

Fica claro que, no entender de Juliano, a militância que o Vivarte defende passa obrigatoriamente pela interação intensa e diária com o meio ambiente e com todos os seres vivos que dela fazem parte. Em um trecho de sua apresentação no Seminário ele diz: “... não basta apenas falar na importância do meio ambiente e, sim, cuidar e preservar um pedacinho da floresta e lá construir uma forma exemplar de viver em harmonia”.

Por essa razão, o Vivarte priorizou o trabalho junto às comunidades.

E antes que alguém o conteste, ele mesmo se antecipa e questiona qual seria o papel a ser desempenhado por um grupo de teatro nessas circunstâncias:

“Mas quem somos nós? Somos super-heróis que levam a consciência ao povo? Vamos salvá-los mostrando que podem resgatar sua cultura? Vamos encantá-los com a beleza de um espetáculo? Vamos salvar a floresta com temas ambientais?”

Parte das respostas a tantos e pertinentes questionamentos, Juliano procurou dar em sua exposição. Em algumas frases, os mais atentos perceberam a sutileza do projeto que move o trabalho do



Vivarte e a maneira como ele leva adiante seu projeto:

“Quando nos apresentamos em uma comunidade, além de alumiar um outro lado da vida de cada um que assiste, mostramos-lhes artistas que não estão sós, que estão espalhados em cada parte do mundo e que cada foco tem sua cor. Isto basta?”

Não bastou para o público que o acompanhava naquela noite. Em uma passagem do Power Point exibido por Juliano, ele informa que o foco temático do Vivarte é

“... o imaginário dos povos que habitam a floresta amazônica: os primeiros indígenas, os nordestinos soldados da borracha, os paulistas sulistas com sua pecuária expansionista, cariocas, mineiros, goianos...”

Neste ponto, vem à mente do observador acostumado a devanear nessas situações a palavra que, no Seminário, Amir Hadadd fez questão de resgatar: ancestralidade. A ancestralidade da cultura amazônica remonta a povos que viveram em uma vasta região cujo limite, ao norte, se situa na região do Caribe. Abaixo do Equador, caminhando na direção do oeste, há a região em que a Cordilheira dos Andes predomina e que chega até o Oceano Pacífico. No sul, o ponto extremo é a região pantaneira de Mato Grosso. E a sudeste, o Maranhão, que faz a transição para o sertão nordestino.

Quando abolimos da mente as fronteiras artificiais que criamos para a Amazônia, começamos a compreender a dimensão da riqueza de que fala Juliano. Aceitamos, por exemplo, o fato de que resquícios de culturas dos maias e dos incas, possam ter sido identificados nos hábitos e costumes dos indígenas que se banhavam nas águas do Amazonas, do Xingu, e que caminhavam pela floresta como se ela fosse um imenso pomar. E reconhecemos que o minúsculo Acre está contido nesse imenso todo, e o contém.

Remanescente desta cultura ancestral também é a relação com a ayuasca que, na região do Acre inspirou o Santo Daime, cujo culto se dá através de diferentes seitas. Na cidade de Rio Branco, no lugar onde o Vivarte fincou sua base, há a seita daimista da comunidade da



Barquinha. Fundada por um frade, ela tem uma forte característica afro-indígena. O Vivarte aproximou-se dessa comunidade e desenvolve junto a ela um trabalho que, nas palavras de Juliano, “ajuda no possível, e luta pelo impossível”.

Na casa em que funciona a sede do Vivarte, quem procura por atividades artísticas e culturais encontra um programa de oficinas, projetos e iniciativas que o grupo se encarrega de desenvolver e manter.

A aproximação com as comunidades, além de fortalecer a atuação do Vivarte, despertou a consciência para a importância dessa atuação para as pessoas. Por esta razão, o grupo atendeu a “um chamado da floresta” o que levou seus integrantes a um “lugar encantado, onde vivem árvores de mais de trezentos anos”. Eles foram os primeiros a adquirir um pedaço de terra na região, pensando em cuidar e preservar esse cantinho da floresta, para nela . “... construir uma forma exemplar de viver em harmonia.”

A este projeto utópico logo se opôs a realidade com toda sua crueza. Os compradores de terra que vieram depois deles pensavam diferente e o grupo começou a entender a complexidade que é proteger a floresta.

A devastação da paisagem começou pelas derrubadas e queimadas. Prosseguiu com a caça e a pesca predatória, que afugentou os animais. O Grupo concluiu que a teoria do Vivarte de nada adiantava diante das necessidades e da falta de informação dos vizinhos.

O ponto de mutação dessa situação aconteceu quando o grupo decidiu aproximar-se dos vizinhos, ganhar o respeito deles para melhor entender suas necessidades. Nesse convívio, ficou claro, por exemplo, o quanto havia da herança dos colonizadores na prática de limpar primeiro a terra, para só depois planejar.

O trabalho junto a essa comunidade começou pequeno, em cima de pontos bem práticos que visavam mudar a mentalidade e criar outras maneiras deles obterem o sustento.

O processo de mudança é lento, a caminhada longa, mas já apresenta resultados. Com a geração de emprego e renda para alguns moradores, os argumentos do Grupo com relação à caça e à pesca predatória, por exemplo, passaram a fazer sentido. O mesmo vale para a preservação das árvores, pois a área adquirida pelo grupo, ao contrário das áreas vizinhas, mantém um grande número de exemplares que são muito cobiçados na região.

O processo de participação nas demandas da comunidade chegou a um ponto que se fez necessária a criação de uma Associação. O nome *Árvore da Vida* foi sugerido por um agricultor e seu estatuto já estava pronto na data em que se deu a fala de Juliano no Seminário.

Hoje, os moradores têm o grupo não só como referência artística, mas como parceiro com quem enfrentam as dificuldades e juntos buscam as soluções.

Para manter a integridade da proposta, Juliano diz que o grupo decidiu há tempos não mais funcionar como uma empresa, onde cada um cumpre seu papel, recebe seu dinheiro e não tem nenhum compromisso ideológico. O *Vivarte* deixou de trabalhar com elenco. “Formamos um núcleo sem expulsar ninguém, apenas mudando a postura.”, completa Juliano.

O que foi relatado por Juliano em sua fala no Seminário de Teatro mostra-se como um pequeno ensaio do que provavelmente ele e as comunidades que interagem com o *Vivarte* enfrentarão nas próximas décadas, e em uma escala muito maior.

O projeto desenvolvimentista na Amazônia brasileira foi desenhado há anos e vem transformando a floresta em um grande canteiro de obras. Boa parte do território do Pará já foi devastada e o processo avança na direção do estado do Amazonas. No lugar das matas, áreas para monocultura e pasto para gado. No lugar dos igarapés, grandes reservatórios de água represada para movimentar as turbinas das dezenas de usinas hidrelétricas previstas para as próximas décadas. A transformação dos leitos dos rios em hidrovias. E vários mega projetos que envolvem a produção do alumínio, que

países como o Japão proíbem em seu território; a intensificação da extração de minério de ferro, que já está incorporada à linha de produção chinesa; e de outros minérios que ainda não foram explorados. Também a indústria do turismo tem planos ambiciosos. Alguns deles já começam a ser implantados e os impactos negativos na pesca colocam os pescadores em estado de alerta.

Trata-se de um processo avassalador e irreversível que varre da paisagem seus elementos nativos, obriga as populações a mudarem radicalmente de vida e de lugar, sem lhes dar em troca as condições necessárias para reconstruí-la de maneira digna. Na melhor das hipóteses, os atuais habitantes dessas regiões serão obrigados a disputar vagas para trabalhadores qualificados com um contingente enorme de migrantes, sem ter o devido preparo.

Nas demais regiões do Brasil, principalmente sul e sudeste, só se fica sabendo algo sobre esse processo quando algum fato excepcional acontece. Assim mesmo, o que é publicado, ou vai ao ar, é controlado de maneira a não ferir os interesses que, no caso, são muitos e poderosos.

Na ficção, não um, mas uma legião de heróis talvez conseguisse reverter esse processo, desde que devidamente convertidos à causa libertária.

Na trama da vida real, o mais provável é que, nos próximos anos, o *Vivarte* aproxime-se dos movimentos sociais que já atuam na Amazônia, denunciando as mazelas do modelo de desenvolvimento que está sendo posto goela abaixo da população. Mas será pouco.

O *Vivarte* e sua dramaturgia necessitarão muito da proteção dos deuses da floresta. E mais ainda da solidariedade efetiva dos grupos de teatro de outras regiões do Brasil. Pensando melhor, acho que os brasileiros que ainda ignoram o desastre ambiental planejado para a Amazônia é que precisam muito da experiência do *Vivarte* para avaliar a beleza dos mistérios e encantos que estamos perdendo.





O anunciado “estouro de vendas” do livro eletrônico, as mudanças no hábito de leitura incentivadas pelo barateamento do custo dos tablets, kindles e iPads estão momentaneamente em ritmo de valsa, aguardando por melhores dias e esperançosas notícias sobre a recuperação da economia mundial, para ver se todas as profecias se cumprem. Enquanto isso, no Seminário, houve quem questionasse a validade da publicação de textos de peças, chegando até a questionar se, de fato, dramaturgia pode ser considerada literatura.

Para o pessoal do Galpão Cine Horto, de Belo Horizonte, essa questão não se coloca. Montado em um sólido projeto cultural, o Grupo lançou no Seminário as últimas edições de duas de suas publicações. E que publicações!



## Dramaturgia para ler

Douglas Salgado

Entre os temas paralelos que surgiram de forma espontânea no Seminário, o da publicação dos textos rendeu boa polêmica.

Uma parte dos participantes se mostrou contra ou indiferente. Argumentam que os textos teatrais não são vendáveis, e há até quem defenda que não deveriam ser considerados como literatura.

A dúvida: seria esta posição um efeito da primazia que o processo colaborativo assumiu nos grupos, em detrimento do cada vez mais desprestigiado autor de gabinete? Ou esta é só uma opinião da galera mais plugada, os filhos da rede, que acreditam que os *tablets* realmente chegaram para tornar o livro obsoleto?

De qualquer forma, a polêmica surpreende por diversas razões. A primeira delas por baratear a importância que as publicações desempenham na socialização da produção, seja de um dramaturgo, seja do coletivo que assume a tarefa de escrever os textos.

Há também um questionamento a ser feito: o conhecimento de teatro dessas pessoas seria o mesmo se elas não tivessem acesso aos textos dos dramaturgos que vieram antes de nós? Ou é o caso de assumirmos que a história que conta é a que começa a partir de agora?

A posição contra as publicações fica mais estranha, quando se pensa nas facilidades técnicas que os grupos encontram hoje para

transformar em livro (ou em outro tipo de publicação) não só os textos, mas o inventário do processo de suas montagens, as elucubrações teóricas e até suas biografias.

Na fase anterior ao reinado do computador e de toda tecnologia que está moldando o mundo de hoje, a melhor chance para um dramaturgo – de gabinete, claro - ter um texto seu editado era participando dos concursos do Serviço Nacional de Teatro, torcendo para que seu texto fosse classificado entre os finalistas.

As principais editoras, por sua vez, só cogitavam a hipótese de editar um título ligado a teatro, no caso de o autor ter se consagrado com alguns sucessos. E ainda assim, se sua obra também fosse reconhecida em um círculo maior do que o próprio meio teatral. As poucas que mantinham no seu catálogo um nicho para esse tipo de livro eram dirigidas por intelectuais, caso da Perspectiva, por exemplo.

No caso dos grupos, então, o processo era mais complicado ainda. Editar a história de sua trajetória, ou uma coletânea de ensaios sobre a evolução de sua linguagem, dependia basicamente da iniciativa de algum acadêmico de prestígio, ou de algum um crítico renomado e, preferencialmente, bem relacionado no meio editorial.

A piada que corre entre alguns artistas que conheceram de perto esse período é que, hoje, antes mesmo de pisar o palco pela primeira vez, os grupos já produzem um livro contando sua trajetória.

Piadas à parte, esse não é o caso do Galpão Cine Horto, que nasceu sob as asas do Grupo Galpão de Minas Gerais.

O Galpão Cine Horto foi representado no Seminário por Luciene Borges e Leonardo Lessa. Eles aproveitaram para lançar os últimos exemplares de duas de suas publicações: o Caderno **Subtexto**, dedicado à veiculação de artigos teóricos assinados por integrantes do grupo e convidados. E o Caderno **Pé na Rua**, com textos escritos especialmente para espetáculos de rua.

Junto com esses lançamentos, Lucienne e Lessa distribuíram exemplares das edições anteriores das duas publicações. O que permite

que o leitor interessado avalie – e admire – como a questão editorial é tratada como uma atividade estratégica no processo dos dois grupos.

O projeto editorial do Cine Horto se soma a outras ações e a outros projetos desenvolvidos a partir do Centro Cultural inaugurado em 1998 e que envolvem a manutenção de um portal, de um selo, do Centro de Pesquisa e Memória criados com o objetivo de aprofundar, pesquisar, formar e fomentar o teatro em Belo Horizonte.

Pela seleção dos nomes que assinam os textos, pela relevância dos temas abordados, pela caprichada produção gráfica com que a equipe de editores cerca a produção das duas publicações, o mínimo que se pode dizer é que a proposta editorial do Galpão Cine Horto é altamente profissional e consistente e garante a credibilidade das duas propostas. Mas a ambição dos editores anima voos maiores, como deixa claro o editorial do primeiro número de **Subtexto**. Ele informa que a intenção é “... abrir espaços para os grupos, profissionais e entidades que insistem em seguir uma trajetória coletiva de trabalho.”

Pra atender essas intenções, a estrutura que recebe os artigos de **Subtexto** a cada edição é mais ou menos fixa. Há o destaque para um tema central, abordado por mais de um autor convidado. Uma seção dedicada às atividades do **Galpão**, outra às do **Cine Horto**. Uma seção opinativa, Teatro e Política. E completando as cerca de 100 páginas de cada edição, textos sobre assuntos específicos ligados à produção.

Na edição publicada em dezembro de 2010, o tema central foi *Os Desafios da Dramaturgia Contemporânea Brasileira: formação, criação e processo colaborativo*. Sobre ele escreveram quatro autores e algumas opiniões que emitiram foram resgatadas nas conversas do Seminário.

Junto com a íntegra dos textos encenados, a coleção **Pé na rua** traz, além da ficha técnica de cada espetáculo, a visão sobre os espetáculos de quem assina os diversos departamentos de cada montagem: direção, dramaturgia, música, cenário e figurinos. O pesquisador, ou mesmo o leitor interessado, fica por dentro dos lances que cercaram os bastidores desde a concepção, o processo da escrita,



as reflexões que suscitaram as mudanças de rumo feitas e os motivos.

O projeto editorial do Cine Horto prova que, além de necessária, a materialização da produção artística em publicações deve ser incentivada.

Este também é o pensamento de Márcio Silveira, do Grupo Manjerição, do Rio Grande do Sul. Ele defende que é importantíssimo que haja publicações.

“Até dez anos atrás”, argumenta Márcio, “havia uma redução considerável de publicações de novos autores por parte das grandes editoras. No entanto, a internet veio como um meio forte de divulgação das obras. Propiciou através de blogs, sites, etc, a criação de núcleos, oficinas, concursos, editais e publicações tanto no formato de e-book como de livros reais, onde os autores pagam a publicação por cotas através de um sistema cooperativado.”

Enfim, todos os meios são válidos e devem ser buscados para disseminar informações sobre os processos dos grupos, sua dramaturgia, projetos e intenções.

No caso das publicações do Cine Horto, há que se mencionar o forte apoio obtido junto a grandes patrocinadores. E mais o apoio institucional de importantes órgãos governamentais, como informam os créditos na quarta capa de cada exemplar.

Em um momento em que as revistas semanais e os Cadernos de Cultura dos principais jornais do país reduzem os espaços de cobertura da cena teatral, ignoram o teatro de rua, ao mesmo tempo em que pasteurizam o pouco de texto analítico que publicam sobre os espetáculos da caixa, só os grupos com projeto e disposição para interagir coletivamente têm condições de levar adiante projetos editoriais inspirados em publicações como as do Galpão Cine Horto.

Abdicar dessa frente é investir no isolamento, no estreitamento do espaço de interação, enfim, no empobrecimento das ideias.

Felizmente, a maioria dos participantes do Seminário defende as publicações!



Grande Companhia Brasileira de Mistérios e Novidades. Procissão de Todos os Santos pela Paz (01/11/2011)  
Na foto: Lygia Veiga e Hamir Haddad

Nos dias 16, 17 e 18 de junho os participantes fizeram roda para jogar conversa fora sobre dramaturgia. Pela diversidade e riqueza das experiências ali representadas, as conversas acabaram naturalmente abarcando outros temas e, em vários momentos, o relato veio acompanhado da reflexão e autocrítica. Por critério editorial, na transcrição, optou-se por manter a íntegra das falas, para que o leitor não perdesse nada.



Grande Companhia Brasileira de Mistérios e Novidades. Procissão de Todos os Santos pela Paz (01/11/2011)

## O *converseio* entre dramaturgos

**Amir Haddad**

O que é a dramaturgia dos espaços públicos? Qual é o universo que devemos pensar pra pensar essa dramaturgia? Qual é a nossa fonte? Nós somos uma continuidade ou um rompimento? Onde é que nós avançamos? O ser humano alguma vez fez dramaturgias em espaços abertos?

Essa dramaturgia de espaços abertos mexe com quê? Com ator, diretor, roupa? O que é que nós trazemos dentro de nós e que pode servir para isso, que pode nos interessar? Pra onde nós orientamos nossa inquietação? Será que nosso coração não está cheio do teatro que queremos abandonar como se isso fosse eterno? De que maneira devemos agir conosco mesmo para pensar a questão da dramaturgia sem pensar coisas velhas. De que maneira nós podemos dar conta da novidade? Temos que pensar como uma ideia nova é difícil de colocar dentro de nós mesmos.

Há momentos para pensarmos a nossa prática independente das diferenças. Há espaço para pensarmos nossa atividade como um todo, respeitando religiosamente nossas diferenças. Mas temos que saber quem somos. Hoje já somos grandes, já tem muita gente fazendo teatro nos espaços abertos.

Em que setor das atividades humanas nós podemos buscar nossa dramaturgia? Como é que a gente abre nossos horizontes pra uma coisa que é comum a todos? A dramaturgia dos espaços abertos, sem confundir dramaturgia com assunto ou com literatura.

**Alexandre Krug**

O que é dramaturgia é realmente a questão. Percebo em conversas que o texto escrito, as falas para alguns, é o que fica como dramaturgia. Outros acham que é o texto como um todo. Pela minha prática, estou pensando que dramaturgia é tudo. Aí fico pensando se podemos entrar num consenso: o que é dramaturgia para nós?

**Calixto de Inhamuns**

Pra mim, dramaturgia é uma estrutura que se cria pra mostrar alguma coisa. Com princípio, meio e fim. E você tem razão: as pessoas confundem o tema, assunto, a interpretação.

**Junio Santos**

A princípio, quando o *Alegria Alegria* partiu pra rua nos anos 80, a discussão era que [tipo de] texto nós levaríamos pra rua. E depois de um tempo descobrimos que o texto já estava posto. Nós somos oriundos do *SOS Reisados*, dos cantadores de viola, do côco, do repentista... E só fizemos um levantamento rápido de personagens e chegamos a Pedro Malasartes, que era de identificação de todos. Como ninguém dentro do grupo escrevia, conversamos com Racine Santos e ele fez uma adaptação em cordel. Fizemos isso em quadros que nós pensávamos que era o ideal, pensando que a praça é um lugar de passagem e que nós podíamos escolher os quadros que faríamos em cada dia, dependendo do público. Depois da milésima apresentação, nós já sabíamos o que fazer e como nos comunicar em cena sem falar. A gente só se olhava.

Naquela época, a gente achava que era só a gente que fazia teatro de Rua no Rio Grande do Norte. E no resto do Brasil também. Pra nós, era o *Tá na Rua*, no Rio. O *Oi, Nós*, no Rio Grande do Sul; o *Imbuaça*, em Sergipe. Mas nós começamos a ver que tinham muitos outros grupos em bairros e cidades vizinhas que usavam o teatro pra contar suas histórias e reivindicar suas necessidades. Resolvemos nos juntar e

nasceu o Movimento Escambo. Uma das nossas primeiras conversas era: que dramaturgia é essa? De onde nós estamos buscando isso em texto e como o texto está sendo transformado.

---

---

**“...o quê e como é que eu quero dizer ao mundo?”**

**Todos deveriam ser livres pra fazer como quisessem.”**

**Junio Santos**

---

---

No primeiro Escambo já vimos que tinha muita gente escrevendo partindo da pergunta: o quê e como é que eu quero dizer ao mundo? Decidimos não conversar pra fechar um conceito de dramaturgia ou forma de escrever. Todos deveriam ser livres pra fazer como quisessem. E nem íamos mais debater espetáculos, mas falaríamos dos espetáculos somente se o grupo quisesse. E, de preferência, em bares, sem nenhuma formalidade.

Hoje eu vejo que os grupos conseguiram construir cada um a sua forma de ver, fazer e de exercitar o teatro. E, dessa forma, surgiram autores. E nunca mais consegui ver no *Escambo* um espetáculo que já fosse um texto escrito do teatro italiano.

Vejo também que para o estímulo da escrita houve a leitura fotográfica (casa velha, paisagem e o povo) pra poder relatar depois. Isso é muito legal porque estamos fugindo de um aprisionamento, de uma só forma de escrever. Todo tipo de espetáculo cabe na rua. E cabe ao grupo saber onde a pesquisa de cada um vai caber. Pra isso tem que se conhecer e conhecer o público.

### **Márcio Silveira**

O que é importante dizer neste “bar dramaturgico”? Vou falar um pouco do nosso processo.

Montagem 2004: tema meio ambiente. Procuramos uma literatura da época e outras questões. Definimos um roteiro e fomos preenchendo



juntos e solucionando os nós dramáticos. O trabalho disso tudo levou mais ou menos um ano e meio, sempre com a colaboração dos atores. Dramaturgo pra isso era fundamental pra poder reescrever cada cena. Como tínhamos um problema da sobrevivência, nossos encontros nem sempre eram contínuos, e tivemos que nos descobrir sintéticos.

---

---

**“Dramaturgo era fundamental pra poder reescrever cada cena.”**

**Márcio Silveira**

---

---

Descobri Heiner Muller, que me abriu muito a cabeça pra a questão das tessituras e fragmentações. Ele traz as possibilidades de pontuar nossos textos durante o texto; e de percebermos como um ator poderia fazer vários personagens. Também recorri às bases da universidade que eu fiz, aos meus mestres. Eu queria entender como é que esse processo de fragmentação poderia ser compreendido pelo público, principalmente tendo em vista o público infantil. Fomos descobrindo recursos pra isso e, em meio a muitas dificuldades, fizemos o que foi possível.

Temos muito forte a questão da recepção, de como o público vai nos receber. Essa questão é fundamental e influencia nossa dramaturgia. Percebemos que existem os vácuos de pensamento. O público tem um tempo de apreensão e, depois, ele parece se desligar, para retornar em outro momento. Isso sem falar do público que passa. Às vezes, a gente se perde, às vezes a gente acerta.

### **Calixto de Inhamuns**

O teatro Burguês tem origem em uma tradição, em um processo que vem de Téspis e, há 2.500 anos, as coisas já estavam misturadas. Eles usaram umas coisas que nós provavelmente vamos continuar usando.



---

**“A história do teatro é a história da dramaturgia. Dramaturgia não é literatura..”**

---

Amir Haddad

### Amir Haddad

Você tem razão. Mas esse teatro, que é chamado de ponta, rompe com a ancestralidade e não se assume com essa história. Parece que ele é novo, e que surgiu hoje, e que veio pra substituir o que existia. Nada do que existiu tem sentido e nem o que existirá depois. Não há tradição sem tradição. Se a gente não tem ideia da tradição, da ancestralidade do nosso ofício, da história da humanidade, o que significa o teatro dentro da história da humanidade se manifestando de mil maneiras em todos os lugares, nós nunca poderemos propor um avanço pra ele ir adiante. Eu só tive noção certa dessa ancestralidade do teatro quando eu não quis mais fazer teatro. Quando fui pra rua, fui descobrindo com o povo o que faz sentido, o que tem história. Então, quando eu abandonei o teatro, eu descobri a tradição e vi que eu estava fazendo uma coisa eternamente jovem e eternamente velha. Consegui isso por ter rompido a couraça ideológica.

A história do teatro é a história da dramaturgia. Dramaturgia não é literatura. Teatro não é arquitetura. Ator não é papel. Teatro é possível e não pertence ao latifúndio cultural. Nós não temos nenhum compromisso com a ideologia dominante, por isso vamos buscar outras fontes, outros espaços. Se não tiver ancestralidade não tem novidade.

### Alexandre Krug

Depois de ouvir os relatos de ontem, o que ficou pra mim de mais forte foi a questão da cultura, que apareceu principalmente nas falas do Amir e do Júnio quando contam que tiveram que romper com a camisa de força do palco italiano, a tirania do texto, das personagens. Fiquei

pensando isso porque, na nossa geração, parece que essa ruptura já está dada, porque alguém já fez isso. Comecei minha relação com o teatro de rua com o [grupo] Ói Nós, em uma época em que eles já estavam na rua, fazendo ações inusitadas. A primeira coisa que eu fiz com eles foi uma peça de rua sem texto, sobre os índios. Por isso que eu digo que parece que eu já nasço teatralmente com essa divisão: palco e rua. E com essa liberdade, “tudo pode”. Depois, quando vim pra São Paulo e fui trabalhar com a *Cia. São Jorge*, também tinha esse interesse de ir pra outros espaços, misturar linguagens e não nos prendermos a formas. Tanto a *Cia. São Jorge*, como a *Cia. do Miolo* e a *Brava Companhia*, grupos que eu já tive experiências, são grupos essencialmente de atores. E, daí, vem aquela constatação que eu fiz, ontem, de que tudo é dramaturgia, mesmo que alguns atores se dediquem mais à direção ou à dramaturgia.

---

**“Tudo é dramaturgia, mesmo que alguns atores se dediquem mais à direção ou à dramaturgia.”**

---

Alexandre Krug

A *Cia. São Jorge* foi se aproximando aos poucos da rua. Passa do teatro de arena, a ocupação de um albergue até chegar à rua. Nessa trajetória de construção de espetáculos tem também uma característica de não queremos fazer as mesmas coisas que fizemos antes. Hoje, eu vejo que somos uma dramaturgia coletivizada sem pressupostos *a priori*, mas com uma preocupação com relação à ocupação do espaço. Não é uma preocupação formalista, mas no sentido de intervir, de mexer com a percepção do público, de descobrir perspectivas inusitadas no espaço pra chamar a atenção do público. O outro pilar que vejo é a atuação pensando em como lidar com o público de uma forma verdadeira, o menos italiana possível, deixando realmente pra trás as heranças da cena italiana. Como não nos acomodarmos nisso.



## Amir Haddad

Nós não temos uma elaboração conjunta da nossa prática. Apesar de ter muita gente hoje fazendo rua, as distâncias são muito grandes e nós ficamos na elaboração do que fazemos dentro do nosso próprio grupo. E você tem razão, quando você chegou na rua já tinha gente lá. Pra mim, foi uma coisa complicada, eu era um diretor premiado, e eu precisei ir pra rua, mudar tudo, mudar o modo de produção porque isso interferia no afeto dos atores. E como é que eu desmontaria isso, pra não ficar relacionado ao dinheiro, ao salário? Eram muitas questões, que vão avançando e me fizeram parar de trabalhar com elencos e passar a trabalhar com grupo, com rua. E naquela época não tinha pra quem olhar. Hoje muita gente tá indo pra rua, então quer dizer que avança. Antigamente, os festivais não tinham essa categoria de teatro de rua. Quando tinha era pra um grupo e com cachê menor. Hoje, a maioria dos festivais tem espaço pra teatro de rua. Mas o que mais avançou? Nossa militância? Nossa arte? E se não avançou, porque não? Essa reunião aqui é um avanço, nós estarmos aqui reunidos e podemos trocar nossas experiências, sem julgamentos e sem querer ser donos da verdade. E ainda assim é possível que no dia a dia a gente não tenha uma reflexão como tendência da humanidade, do ser humano, sintoma de modificação. Nós somos sintomas de quê? De saúde ou de doença? E agora que somos muitos já podemos nos perguntar: que praga é essa que tá aumentando? Nós somos expressão de alguma coisa importante que está acontecendo.

## Alexandre Krug

Pra concluir quero dizer que a minha experiência na *Cia. São Jorge* como dramaturgo sempre vem pela ótica do ator e isso pra mim faz toda diferença.

---

**“Esse modo de escrever, o escritor na sua casa e, depois, manda a peça pro elenco, é uma produção do mundo moderno. Com Molière e Shakeaspeare não era assim.”**

---

Amir Haddad

## Amir Haddad

Esse modo de escrever, o escritor na sua casa e, depois, manda a peça pro elenco, é uma produção do mundo moderno. Com Molière e Shakeaspeare não era assim. Essa categoria, dramaturgo como aquele que escreve para oferecer ao mundo sua produção é uma coisa datada. E esse tipo de escritor que convive com a trupe é uma volta ao passado, e que indica o futuro. De que maneira a gente pode fazer essa volta para ir adiante e nos vermos historicamente? Então, como é que é pra você essa questão do ator que escreve?

## Alexandre Krug

Pra mim tem uma diferença entre o ator que escreve e também atua e quem escreve e não está atuando. Cada uma das experiências que eu tive com os grupos *Cia do Miolo* e *Brava Companhia* deu-se de uma forma. No espetáculo do *Miolo, Amores ao meio fio*, por exemplo, cada ator teve que escolher um samba, e escrever sua história. Então, não teve um dramaturgo, mas seis!

## Amir Haddad

Isso é muito legal porque você aponta pra um novo conceito de ator. Um ator que não está somente ligado ao seu papel, mas a tudo. Os atores têm que conhecer dramaturgia, e não só o texto escrito. Dramaturgia não é o texto escrito, mas você só chega lá através do que está escrito. O ator do meu teatro interfere na dramaturgia, na narrativa, não é uma exibição de qualidades mas é um cidadão interferindo.



## Simone Brites Pavanelli

Montar um espetáculo é um tormento, uma angústia. Essa forma onde todos pensam, o ator, o dramaturgo, o diretor, o figurinista, enfim, todos tem seus pontos de vista a respeito de todas as cenas. E quem depura? O que fica no final? Como resolver isso?

## Hélio Fróes

Eu também tenho muito mais dúvidas do que certezas, mais perguntas do que respostas. E assim como a Simone quero me colocar assim. Algumas coisas que já foram faladas foram coincidindo com a prática do meu grupo. E outras foram dando mais angústia. O *Nú Escuro* vem de uma energia adolescente, de um grupo que arriscava e respeitava muito pouco o teatro. E mesmo indo e vindo da rua com o pensamento em rompimentos, quando eu começava a pensar a cena, eu pensava no tamanho do palco da escola técnica até porque era um tesão fazer nesse palco. E, aí, vem a angústia de largar amarras que muitas vezes a gente tava gostando delas.

---

***“Quando a gente tá montando um espetáculo, tentamos explorar as habilidades de cada um ao máximo. Sempre indo além dentro do que cada um conhece e pode. E isso não tá no texto, tá na encenação.”***

---

Hélio Fróes

Aí, a gente vai realizando outras coisas e descobrindo outros prazeres. Quando a gente tá montando um espetáculo, tentamos explorar as habilidades de cada um ao máximo. Sempre indo além dentro do que cada um conhece e pode. E isso não tá no texto, tá na encenação. Dentro do grupo, eu organizo as cenas porque é muito comum a cena chegar pronta. Mas, antes disso, tem uma discussão no grupo: o que nós queremos dialogar com a cidade. Depois, se vai ser palco ou rua, se



já tem algum conto ou peça, que vamos usar como base, ou se vamos usar uma dramaturgia própria, nossa. Depois do tema, tem a pesquisa do tema e a escolha da estética e das técnicas que vamos usar.

---

**“... o colaborativo dentro de um processo é sempre sobre o texto. Todo mundo pode interferir no texto. Mas, aí de mim, como dramaturgo, se for interferir na atuação.”**

---

Calixto de Inhamuns

## Calixto de Inhamuns

O trabalho colaborativo na montagem de um espetáculo é sempre sobre o texto. Todo mundo pode interferir no texto. Mas, aí de mim, como dramaturgo, se for interferir na atuação. Pra mim, dramaturgia sempre foi uma solução. Eu sempre busquei textos que servissem ao que eu precisava. Atualmente eu trabalho com grupos e cada trabalho que eu faço é uma solução. Cada trabalho precisa de uma coisa e tudo depende muito do encenador. Considero que fazer dramaturgia é criar uma estrutura pra resolver problemas, e os personagens têm que ter uma função dramática que esteja dentro do contexto. Dentro disso, o ator cria. E minha função é organizar e, talvez, criar alguma coisa pra cobrir uns buracos.

## Amir Haddad

Tô concordando com tudo que você falou. Mas para o *Tá na Rua*, ver o *Alegria Alegria* na rua, ver esse trabalho do Júnio, foi um divisor de águas: minha vida mudou. Eu falo isso sempre pra ele. Ali tinha a história da humanidade. E você vê um ator, e já vê tudo. Me ajudou muito a questão que apareceu aqui agora. E, depois, eu quero falar da sua angústia, Simone, porque eu te entendo. Como é que a gente faz pra não virar um ditador quando tá todo mundo enlouquecido?

O primeiro espetáculo que o *Tá na Rua* fez chamava *A mulher que*

beijava o jumento pensando que era o Roberto Carlos. Nós nos preparamos direitinho e ir para a rua com Roberto Carlos é um sucesso certo. Chegamos na praça, começamos a cantar, eu entrei cantando *Cavalgada* e entrou uma mendiga que sabia a música inteirinha. E ela era tão melhor que eu! Eu era uma imitação; ela era uma rendição, uma coisa forte, não havia melhor que aquilo. Nós nos retiramos e a ajudamos, deixamos ela cantar. Nunca mais fizemos esse espetáculo porque nós começamos a ver que, se queremos que a rua entre no nosso espetáculo, nós não podemos ter dramaturgia nenhuma. Da próxima vez, levamos um tambor e deixamos acontecer. E o que nós temos hoje não é, nem de perto, uma definição de dramaturgia. Os improvisos, os textos, a música... temos tudo. E depois que nós largamos a dramaturgia empacotada começou a acontecer isso que você falou: as soluções. E a gente passou a conversar muito sobre isso e sobre cada tema. Com isso a gente conquistou conteúdo, e sabíamos que aquilo que estávamos fazendo na sala era só um estudo de conteúdo, sabendo que aquilo não era o que ia pra rua. O que ia pra rua não era o efeito, mas era o conteúdo coletivizado. E com isso eu aprendi a construir uma dramaturgia na hora do espetáculo, com um conteúdo homogêneo e socializado sobre aquilo que estava sendo feito. Sem depender da arquitetura, da literatura ou do papel. O ator que vai fazer o espetáculo é o cidadão carregado de um conteúdo.

---

**“O ator que vai fazer o espetáculo é o cidadão carregado de um conteúdo.”**

**Amir Haddad**

---

### **Calixto de Inhamuns**

Simone, eu queria que você voltasse a falar um pouco do processo de vocês, pensando em como o que vocês fazem é deglutido pelo público da rua? E como o ator faz a edição do espetáculo? Ele tem que se virar com o cachorro, o bêbado e com todos os outros imprevistos. Por isso, eu acho fundamental o que o Amir falou, que é o ensaio de conteúdo.



### **Simone Brites Pavanelli**

Nesse processo do *Aqui não, Senhor Patrão!* a gente queria falar das relações de trabalho no sistema capitalista. Nós tivemos um problema de saída de atores. E nós já tínhamos feito parte da pesquisa. Outra coisa é que os atores que entraram não tinham feito rua ainda e, por mais que a gente fale como é, não dá pra saber enquanto a própria pessoa não for lá. Outra coisa é que eu e o Marcos não gostamos muito de explicar, nós preferimos fazer. Porque nossa visão pode ser completamente diferente da que o outro teve e, aí, a gente conversa. A gente até fala um pouco, tenta, mas não tem fórmula.

No processo do *Aqui não, Senhor Patrão!* eu escrevi um roteiro e o Calixto me orientou. Ele me fazia muito mais perguntas do que dava as respostas. E isso foi ótimo. Ele nos deu a possibilidade de encontrar nossas próprias soluções. Quando nós vimos que o roteiro estava completo, começamos a improvisar. Tudo que o grupo fazia que prestava, eu anotava. Eles refaziam, mudavam, eu reescrevia, passava pro Calixto, E ele sugeria coisas. E isso também alterava. Enfim, foi um processo de fazer e reescrever a cada ensaio. Quando chegou no final, a gente não sabia o que fazer, mas tinha que estrear, e escolhemos um que era o melhor para nós naquele momento. Tem dia que a gente gosta dele. E tem dia que a gente odeia. Mas como acabamos de estrear pode ser que tudo mude ainda.

### **Marcos Pavanelli**

Eu estou percebendo que essa dificuldade que nós estamos tendo com o final do espetáculo é a dificuldade ainda com o conteúdo. Acho que, enquanto grupo, tem que entender bem o conteúdo, o assunto que estamos falando e a posição que queremos tomar.

---

**“...o que é realmente importante na rua? Será que contar a história até o final é o mais importante?”**

---

**Simone Brites Pavanelli**

---

### **Simone Brites Pavanelli**

Mas tem outras questões que eu quero levantar: Será que tem uma técnica para o ator de rua? E a outra é: o que é realmente importante na rua? Será que contar a história até o final é o mais importante? Claro que quando a gente leva um espetáculo para a rua a gente quer contar uma história, quer contar até o final. Mas, às vezes, é muito difícil chegar ao final. Nós temos uma experiência de fazer apresentações no Jardim Julieta, em uma praça bem difícil, com muitas interferências. E tem dias que eu tenho vontade de falar para o público parar de interferir e ser só público. Mas o que é ser público de teatro de rua? E quando eu penso que eu tô na rua, aí vem a vontade de ouvir o público, e fazer outro espetáculo. Por isso é que eu penso que a maior técnica é o conteúdo. Ainda que nós não possamos compreendê-lo totalmente. Outra coisa que eu observo é que cada grupo escolhe ferramentas técnicas que estão ligadas às suas afinidades e à maneira como cada um quer fazer sua encenação.

### **Amir Haddad**

Eu vou falar uma coisa pra você que não vai ajudar em nada, mas mesmo assim eu vou falar. Uma coisa que nós do *Tá na Rua* não fazemos é improvisar. Se eu der um tema e pedir para o meu ator improvisar, ele não vai saber por onde começar. Mas, por exemplo, nós estamos trabalhando um assunto importante agora: Santo Antônio e o que significa isso no imaginário brasileiro. Eu gosto de trabalhar com datas festivas, com celebrações religiosas. As minhas fontes são a cultura religiosa, o futebol e o carnaval. Então, não há a menor dúvida de que a minha coletividade sabe que o assunto é Santo Antônio. Nós chegamos no ensaio com total liberdade. São duas ou três horas de trabalho livre

e, inevitavelmente, o tema aponta. Depois, a gente conversa sobre a forma como o tema apareceu. Mas nunca é a racionalidade que faz isso. Então, vamos estudando os conteúdos através da livre manifestação. O ator vai dialogando com a emoção e com o inconsciente dele. Isso vai formando a massa energética que vai dando densidade, vai produzindo conteúdo. E quando se coloca narrativa ela vai auxiliando. É um processo inverso. Isso tem sido uma maneira real de conquistar conteúdo e tem sido também uma maneira de transformar o ator. E o conhecimento é constantemente atualizado. Achei que contar isso poderia ser interessante. Mas que pode não ajudar nada.

### **Alexandre Krug**

No fundo, o que eu sinto é que o Amir falou sobre improvisação e, antes, sobre a informação que o ator vai para a rua. E o que o Júnio falou sobre os espetáculos que não se sabe como vão terminar, que estão sempre num devir. E o que a Simone fala sobre acabar a história, ou deixar rolar, acho que não tem uma resposta. Mas a cada dia pode acontecer uma coisa. E o que eu lembrei com isso tudo foi dos pilares que eu citei e, que pra mim, são os definidores da dramaturgia, que é a pesquisa do espaço e a relação com o público. E a partir disso é que entram as técnicas. Mas a essência é espaço e relação com o público.

### **Hélio Fróes**

Também entendo isso porque eu adoro criar cenas atrativas para o público, coisas que funcionam, e fico pensando que temos que dominar isso para poder largar depois, se for necessário. E alguns espetáculos permitem mais que se saia da marcação, outros, menos.



---

***“Gosto de pensar que o teatro de rua é uma brincadeira, que vamos fazendo uma festa e nos envolvendo e, pra mim, o teatro tá diretamente ligado com esse compartilhar onde o lado de quem atua é igual ao lado de quem assiste, e eles vão se misturando.”***

---

Juliano Espinho

---

### **Juliano Espinho**

Uma coisa que acho muito interessante é que o espetáculo de rua começa na hora do aquecimento. Essa interferência que fazemos no espaço é importante e temos que perceber que tudo é o espetáculo. Também concordo que não precisamos saber o caminho certinho, mas ter um rumo, conhecer o público e dominar o conteúdo. Gosto de pensar que o teatro de rua é uma brincadeira, que vamos fazendo uma festa e nos envolvendo. E, pra mim, o teatro tá diretamente ligado com esse compartilhar, onde o lado de quem atua é igual ao lado de quem assiste. E eles vão se misturando. O *Vivarte* apresenta o mesmo espetáculo na cidade e na floresta. Mas, em cada lugar, ele é apresentado de um jeito por causa das diferenças de espaço e do público.

---

***“Estamos pegando uma coisa que é pública, que sempre foi pública e, se nós soubermos disso, aí sim vamos fazer nossas reivindicações atenderem o que precisamos.”***

---

Amir Haddad

---

### **Amir Haddad**

É isso mesmo. É como se o conteúdo fosse um balde de água que cada um derrama de um jeito, e dá a forma que quiser, e que precisar. O teatro de rua tem uma importância social fundamental

para cada comunidade. E os grupos têm que saber bem os temas que são necessários para elas, para que nosso teatro se preste a essa função, até de salubridade desses locais. Nós temos que colocar nossa capacidade criativa, o que temos de melhor, a serviço da comunidade, com temas que tenham uma repercussão. E isso é uma preocupação do teatro público. Nós somos teatro público, pensamos e temos questões de quem se propõe a fazer um teatro público. É pra falar pra toda população sem distinção de classes. E buscamos temas que interessem a todos. Na rua, nós fazemos essa arte pública, e não fazemos nossa arte para o mercado. Tudo que pensamos não é privado, não é pra nos vender, para sobreviver. Nós oferecemos o nosso coração, a nossa alma, queremos falar para todo mundo, e queremos o espaço livre, aberto. E as pessoas vão ver nossos temas, que são comunitários, para ver como nós vamos contar aquela história. As pessoas já conhecem as histórias, mas elas vão ver como cada grupo conta sua versão delas. Nós somos aqueles que estamos “desprivatizando”. Estamos “desprivatizando” nosso afeto, o nosso saber, o nosso corpo, nossa sexualidade, nossa ação. Nós somos a possibilidade de um mundo “desprivatizado”. Estamos pegando uma coisa que é pública, que sempre foi pública e, se nós soubermos disso, aí, sim, vamos fazer nossas reivindicações atenderem o que precisamos. Temos que avançar o conceito de artes públicas. Políticas públicas para as artes públicas. E não políticas públicas para as artes privadas.

### **Calixto de Inhamuns**

Eu gostaria de falar um pouco de alguns procedimentos de dramaturgia e constatar um fato: parece que o dramaturgo é uma espécie em extinção.

Basicamente, o meu primeiro entendimento de dramaturgia é que ela está, em primeiro lugar, ligada à narrativa. E, normalmente, todo trabalho que eu vou fazer, eu parto de um tema que eu queria falar, ou que alguém precisa para um trabalho. Em relação a esse tema, eu faço



dois cortes. O primeiro é o assunto: um escândalo, um acontecimento. E o segundo é o que eu penso disso. Quando eu vou trabalhar com um grupo, a primeira coisa que eu faço é isso: ver qual é o tema, qual é o corte, o assunto e o que o grupo pensa disso.

Dramaturgia, pra mim, começa com o pensamento de qual estrutura eu vou criar para contar esse assunto. Para criar uma narrativa, eu tenho que ter claro o pensamento. Por isso, a primeira coisa a fazer é a discussão do conteúdo. Esse assunto precisa ter começo, meio e fim, mas a narrativa não. Na narrativa eu posso fazer o que eu quiser para mostrar esse assunto, o tema e o pensamento. Posso fazer qualquer coisa, porque tudo que eu fizer é para tornar interessante para as pessoas compreenderem o pensamento. Acho que tem uma confusão muito grande nisso, entre a narrativa e o assunto. É fundamental saber pra quem eu vou contar essa história pra poder criar a narrativa.

---

**“Teatro são eventos significativos que mostram a humanidade ali.”**

---

Calixto de Inhamuns

---

Então, quando nós escolhemos um tema para trabalhar, e definimos o assunto, nós temos que criar eventos. Teatro são eventos significativos que mostram a humanidade ali. Esses são artifícios de narrativa e que dependem muito de uma época, de um momento histórico.

Para mim, os mitos também sempre são uma referência. A referência mitológica me dá o arquétipo. Eu sou defensor do Campbell, Propp e essas pessoas que estudam o inconsciente coletivo. Eu penso que esse é o caminho para dar humanidade a qualquer espetáculo.

Tem outro livro, que eu sempre falo, que é do Ítalo Calvino, *Seis propostas para o próximo milênio*. Eu sempre uso esse livro como inspiração, independente do texto que eu esteja escrevendo.

Eu estou falando isso para vocês, que é pra compartilhar como eu trabalho, quais são os procedimentos que eu uso.



Nós conversamos pouco sobre nossos procedimentos, sobre o fazer, sobre como cada um resolve. E as minhas angústias são: como é que eu chego no coração do público? Como é que eu chego no entendimento do público?

Minha outra angústia é que eu sempre falo que o teatro é uma antena da sociedade. Um exemplo: quando a gente ia ver *Arena conta Zumbi* era super difícil de ir. Não tinha condução, a gente não tinha dinheiro. Mas o pessoal do *Arena* transformou em teatro as angústias da gente. Para gente, esse espetáculo foi fundamental. Então, hoje eu fico pensando em quais são as angústias do povo pra poder colocar em cena e o povo se ver ali. E, atenção! Não é colocar no texto, mas colocar na cena. E como colocar em cena na rua depende de cada grupo, de como o grupo quer se comunicar com o público.

E, só para concluir, eu acho que a gente ainda não descobriu essa dramaturgia para a rua. A gente tá tateando. E tem pessoas como o Amir, que já têm uma grande sabedoria, que foi acumulada em anos de prática. Eu estou nesse caminho, de fazer junto com os grupos. Acabou essa história do dramaturgo que fica em casa escrevendo, esperando que alguém descubra sua peça. Acho que esse tipo de dramaturgia tá se acabando.

### **Luiz Carlos Checchia**

Eu gostaria de retomar o tema dos grandes dramaturgos. Sendo as pessoas sujeitos históricos, e pensando em alguns autores que eu estou lendo como o **Zygmunt Bauman**<sup>1</sup>, por exemplo, que fala da questão dessa modernidade que a gente vive hoje, “modernidade líquida”, outros vão chamar de “modernidade leve”, “sociedade de risco”.

---

<sup>1</sup> O sociólogo e pensador polonês Zygmunt Bauman (1925 - ) deixou seu país em 1968, para fugir da repressão e censura aos seus livros. Depois de passar pelo Canadá, Estados Unidos e Austrália, fixou-se na Inglaterra. Em seu livro publicado no Brasil, *O Amor Líquido* (Zahar, 2004), Bauman defende que a opção prioritária pelos relacionamentos virtuais está atrofiando não só a capacidade das pessoas de manterem laços a longo prazo, como também a capacidade de tratar um estranho com humanidade.

Até um tempo atrás, os elementos da sociedade eram bem colocados: capital de um lado e trabalho do outro. Isso estava assentado no chão. Sempre esteve definido quem estava na contenda, era visível quem era quem e era possível se escrever sobre isso de forma clara. Hoje, não dá. O capital é diluído, não fixo. O inimigo, os grandes projetos estão diluídos. A gente vive uma crise muito grande, política, de pensamento. Então, a pergunta é: será que nós não conseguimos mais ser aquele tipo de dramaturgo por causa desse momento histórico? Como esse momento histórico está refletindo no trabalho dos dramaturgos?

---

---

**“... será que nós não conseguimos mais ser aquele tipo de dramaturgo por causa desse momento histórico?”**

Luiz Carlos Checchia

---

---

### **Marcos Pavanelli**

Gostaria de complementar. Ouvindo você falar, eu fico pensando que o Bertolt Brecht ou o Shakespeare não eram considerados grandes no tempo deles. Porque hoje nós já queremos apontar entre nós os grandes?

### **Alexandre Mate**

Amir, eu gostaria que você respondesse essa pergunta tendo como base o espetáculo *Pra que servem os pobres*<sup>2</sup>. Pode ser?

---

<sup>2</sup> O site Tá na rua informa: O espetáculo *Pra que servem os pobres*, apresentado entre 1992-1998, foi resultado de um projeto que procurou desenvolver uma dramaturgia específica para espaços abertos. Baseou-se no ensaio do antropólogo norte-americano Herbert Gans (1927- ), citado por Barrie Stacey em seu livro *Psicologia e Desigualdade (Estrutura Social)*. No citado ensaio, Ganz aponta as funções “positivas” que a pobreza e os pobres preenchem para o resto da sociedade americana, sobretudo para os emergentes e os ricos.”



### **Amir Haddad**

É bem difícil pensar nisso tudo que você levantou, mas eu fico aqui pensando nessa peça que o Alexandre falou e também em quando eu comecei fazer o meu trabalho, que eu tinha consciência que o teatro é filho da história e não da ideologia. Foi quando eu achei que eu devia voltar na história, antes que o teatro burguês tivesse encontrado sua característica. Então, eu voltei à *Commedia dell'Arte*, ao Shakespeare, ao Molière, e a muito mais do que eu imaginava. Voltei até os cortejos primitivos, lá atrás, para ver como é que o ditirambo vira teatro. Como é que vira tragédia.

---

---

**“...eu tinha consciência que o teatro é filho da história e não da ideologia. Foi quando eu achei que eu devia voltar na história..”**

Amir Haddad

---

---

A gente fala que o cortejo ditirambo está longe, mas ele também está em nós. Se você vê o cortejo da escola de samba tem muito do ditirambo. Um cortejo que conta uma história.

E, hoje, o cortejo é uma forma de dramaturgia do meu trabalho. É a forma mais moderna e a mais antiga. E sempre essa ideia de encarar a ancestralidade do ser humano, romper com as barreiras de classe e tentar entrar mais profundamente na história do ser humano, passando por cima das ideologias. Se começa a enxergar que tudo é muito novo e tudo é muito velho.

Você não pode pensar em contemporaneidade, sem pensar em ancestralidade. Para nós que fazemos teatro, ancestralidade é uma coisa viva e, diariamente, nós estamos lidando com a ancestralidade. Isso que nós fazemos e o ser humano faz desde sempre. A ancestralidade é nossa companheira, e é quem nos dá noção da contemporaneidade. E se eu perco o contato com a ancestralidade e fico fixo só em um momento histórico, eu fico sem saída. Eu falo ancestralidade diferente do moderno. A modernidade é foda, não tem



saída, não tem futuro. O novo já nasce velho, e dá essa ninfomania, essa insatisfação, porque tudo se esvai. E o ancestral me assenta com a contemporaneidade.

---

**“A ancestralidade é nossa companheira e é quem nos dá noção da contemporaneidade. E se eu perco o contato com a ancestralidade e fico fixo só em um momento histórico, eu fico sem saída.”**

---

Amir Haddad

Então, nessa questão da dramaturgia eu vou lá atrás. Nós temos que conseguir ver o fluxo permanente das coisas. E o teatro é o perpétuo movimento. E como é que nós fazemos pra não engessar o fluxo? O tempo do espetáculo? Eu trabalho com total liberdade em dramaturgia. Até uma bula de remédio pode virar dramaturgia. Eu dissocio totalmente a ideia de literatura de dramaturgia. Quando eu pego um texto, eu vou atrás da ação dramática. Se eu pego Lorca, eu passo longe da poesia, porque indo através da ação eu chego na poesia. Esse espetáculo que o Alexandre está falando, *Pra que servem os Pobres*, é um espetáculo muito querido meu, baseado nos estudos de um sociólogo, *Herbert Gans*, norte-americano, que descreve vinte funções essenciais que a pobreza exerce na sociedade capitalista. E ele é de direita, então, ele não tá acusando ninguém. Ele sabe do que ele tá falando. Olhando esse texto, eu pensei que queria fazer uma peça disso. E sabe como é que a gente fez? Do jeitinho que o cara tinha escrito, sem tirar nenhuma palavra. Tem uma hora que ele diz assim:

“Uma das funções da pobreza é provar pro cidadão que a lei existe e funciona. Mas ela não funciona para os ricos! Então, se não tiver pobres pra fazer a lei funcionar, nós vamos perder a fé na lei. É essencial que tenham pobres que paguem pelos seus crimes pra que a lei se faça valer.”



Eu falava esse texto e, imediatamente, já dizia que tinha sumido meu relógio ali, naquela praça. “Quem pode ser?” Nós tínhamos uma atriz negra no grupo. Eu olhei pra ela, todo mundo olhou pra ela. Eu disse que tinha sido ela. Ela disse que não, eu coloquei uma atriz loira perto dela e perguntei para o público: “Quem foi?” E todo mundo acusava: “Foi a negra!” E, aí, a gente revistava ela, e ela dizendo que não, a polícia batendo... até que ela morria de tanto apanhar.

Um dia nós fizemos essa peça em Minas, em frente a uma igreja, debaixo de um sol terrível, e ela morreu. Foi terrível e eu pensava: como é que eu saio dessa situação agora? E foi aí que eu encontrei um final pra essa dramaturgia. Eu disse:

“Meus amigos, ela morreu! Mas a morte dela não foi em vão. Essa mulher é uma heroína, e nós devemos ter o maior respeito por ela, porque com ela nós aprendemos que a lei existe, e não pode ser, de maneira nenhuma, desrespeitada. Não foi ela, mas poderia ter sido. Então, está tudo certo.”

Aí, a gente cantava:

“Tudo está no seu lugar, graças a Deus, graças a Deus”.

Eram vinte peças, e a gente ilustrava cada uma sem nenhum compromisso com a forma tradicional. Sempre com a ideia do fluxo permanente, como um cortejo. Esse espetáculo era assim: fazíamos quadros, mas nunca conseguimos fazer todos no mesmo dia porque seria insuportável. E quando chegou na época do Fernando Henrique, uma época em que não havia esperança, nós paramos de fazer porque seria muita crueldade. Essa é uma história do nosso tempo.

O Valter Benjamim diz que o narrador é uma entidade em extinção. E o Brecht tenta recuperar essa imagem do narrador que busca histórias da humanidade. Esse narrador pode ser uma música, um acontecimento, e não precisa necessariamente ter um conflito. Não precisa necessariamente ser aristotélico para se pensar em dramaturgia. Desde que você tenha liberdade.

## Calixto de Inhamuns

César, tudo que você falou no primeiro dia foi sobre a dramaturgia que você desenvolveu junto com o seu grupo, o TUOV. Eu gostaria que você saísse desse contexto do grupo, se é que é possível, e falasse como dramaturgo.

## César Vieira

Quando ele colocou o problema da receita de remédio, isso me levou a 1973, quando eu tava preso no DOI-CODI e os presos não recebiam literatura nenhuma. Mas quando entrava algum remédio, entrava com a receita. Um dia, lá pelas três horas da manhã, um dos presos, meio delirante, começou a ler a bula e, intuitivamente, ele dava algumas intenções nessa leitura. Daí, houve uma bronca do chefe de carceragem e isso foi proibido. Depois, num papo com um dos carcereiros, porque Brasil é Brasil, ele autorizou que se lesse a bula de remédio. E, aí, o cara continuou lendo. Depois de um tempo, conversei com esse mesmo carcereiro se não dava pra ler a Bíblia, que seria muito mais interessante. Ele foi consultar a chefia, que autorizou a leitura da Bíblia. Aí, eu pedi pra ler os Salmos de Salomão, que são de uma sensualidade incrível. Dali dois ou três dias, o mesmo carcereiro veio e falou: “Pô, lê de novo aquela parte!”. Quer dizer, pra ele passou como um teatro de sacanagem. Então, funcionou lá como um teatro, um teatro de horror, mas funcionou.

---

**“Um dia, lá pelas três horas da manhã, um dos presos, meio delirante, começou a ler a bula e, intuitivamente, ele dava algumas intenções nessa leitura.”**

---

Cesar Vieira

Agora, pegando a pergunta que ele fez especificamente, eu acho muito difícil separar o dramaturgo do [coletivo do grupo] “Olho Vivo”.



Quando eu comecei a escrever pra teatro, eu era moleque, e escrevia pro público que existia. Naquela época minha formação era assistir aos dois grandes teatros que existiam. Naturalmente, depois passamos a ler os clássicos e os autores nacionais.

Quando eu comecei, eu escrevia pra teatro, escrevia novelas literárias, visando o público de classe média, que era quem via teatro. O meu primeiro espetáculo, chamado *Um Uísque para o Rei Saul*, era totalmente dirigido para a classe média, especialmente para o estudante. Mas eu não me sentia bem. Era bacana ver a peça montada por uma grande atriz. Mas o público era aquele, talvez, o mesmo que hoje iria assistir ao *Fantasma da Ópera*. E o teatro, até a abertura dada pelo Teatro de Arena, era assim. Então, como eu não me sentia bem com aquilo, comecei a pensar um espetáculo popular, para bairro. Eu comecei a escrever, ainda individualmente, textos baseados na cultura popular. E meu primeiro espetáculo, nesse sentido, traz o circo, o cordel. E traz a história do Antônio Conselheiro. Isso é montado por estudantes de direito da faculdade do Largo São Francisco e é apresentado em um circo. Inicialmente, para a classe média e estudantes, mas pegando nos sábados e domingos. O povão que ia ao Ibirapuera, era bem diferente.

Nessa mesma época, outro grupo chamado Teatro Casarão, estava montando uma peça minha: *Corinthians, meu amor*. Era um grupo composto por lavadores de carro, bancários, alguns professores. O grupo funcionava num porão, ao lado do Largo São Francisco. E esse elenco do *Corinthians*... começou a travar relações com o elenco que estava montando o *Zebedeu*. E foi apresentar o *Corinthians* no circo. Esses dois grupos se entrelaçaram.

---

**“Eu não me sinto angustiado por não estar fazendo um teatro de autor individual.”**

---

Cesar Vieira

Tem outra coisa interessante: o pessoal do bairro, que nos convidava para fazer o *Corinthians...*, achava que a gente não estava levando teatro, estava levando futebol. Eles espalhavam cartazes pedindo a presença do Rivelino. Na hora do gol, eles explodiam e gritavam: “Gol!” lam com camisas do Corinthians. Esse espetáculo começou a receber convites pra ir a vários bairros. Não foi ninguém do grupo que disse para irmos ao bairro, foi ao contrário. E aí eu senti, através do público popular do circo, no Ibirapuera, principalmente do público do *Corinthians meu amor*, e da discussão entre esses dois grupos, o elenco do *Corinthians...* e do *Zebedeu*, que tinha uma outra saída. **Por que** a gente estava fazendo teatro? **Para quem** a gente tava fazendo teatro? E **de que forma** a gente estava fazendo? Aí, esses dois grupos se fundem e nasce o Teatro Popular União e Olho Vivo, com o objetivo de buscar a troca de experiências culturais e teatrais com esse público. Depois disso veio o *Rei Momo*, com a nossa visão. E fomos para o bairro. E fomos aprendendo porque ela (a peça) ainda tinha muitas coisas que não funcionavam no bairro. Esse espetáculo marcou o começo da nossa busca de um teatro popular.

Eu não me sinto angustiado por não estar fazendo um teatro de autor individual. Eu acho que eu me sentiria angustiado se eu não tivesse encontrado esse caminho de fazer teatro em grupo, coletivo, colaborativo. Acho que trabalhar coletivamente é muito gostoso, é funcional, me sinto muito bem trabalhando assim.

### **Alexandre Mate**

Vou tentar sintetizar aquilo que foi dito e que, de alguma forma, está internalizado.

Há um autor fantástico e fundamental que todo mundo precisa ler que é Bertold Brecht, porque ele nos legou um arcabouço absolutamente provocativo e interessante. Uma das coisas que eu aprendi com ele, e que eu acredito, é o seguinte: primeiro, o espectador não se configura em uma entidade abstrata que passa procuração pra alguém falar em seu nome. Portanto, o artista sente uma necessidade de interlocução

e ele apresenta-se, não importa se virão palmas ou pedradas. Mas é uma necessidade que o impulsiona a fazer aquilo.

Segundo, existe uma dramaturgia de gabinete diferenciada da dramaturgia de rua, que é aquela que vai se construindo em relação. Portanto, tem algumas proposições básicas que vão sendo apresentadas, e vai deixando que isso tenha uma completude com o parceiro fundamental que são os espectadores que estão assistindo ao espetáculo.

Terceiro: não existe literatura. Literatura é o modo pelo qual alguém resolve ler o que quer que seja. Quem está falando isso não sou eu, é um autor maravilhoso chamado Terry Eagleton<sup>3</sup>. E, como já foi dito aqui, se eu pego uma bula de remédio e não entendo absolutamente nada do que está escrito, isso pode se transformar em uma comédia maravilhosa e ser partilhada na rua com as pessoas.

Quarto: Em uma perspectiva popular, não existe o drama, o épico, o lírico. Existem todas as coisas. A ancestralidade é uma das coisas que o mestre apresentou.

O Calixto falou da questão dos arquétipos e, em história, a gente aprendeu o conceito de historicidade, isto é, sendo a história um processo, não tem os fatos acontecendo isoladamente, mas em relação, ao mesmo tempo, e isso é que é fundamental. E, por fim, a dramaturgia popular é episódica e pressupõe que o público também ajude a contar uma história.

<sup>3</sup> Terry Eagleton é filósofo e crítico literário britânico identificado com o marxismo. começou sua carreira estudando a literatura do século 19 e do século 20. Seu livro mais conhecido é “Teoria da literatura: uma introdução.” Apesar de permanecer identificado com o marxismo, o autor se mostra simpático à desconstrução e outras teorias contemporâneas.



Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua - UNESP

Márcio Silveira dos Santos, do grupo gaúcho Manjerição, faz um balanço do que mais importante se disse sobre dramaturgia na Conversa dos Dramaturgos e aproveita para retomar o diálogo com os dramaturgos ao apresentar as questões que considerou mais relevantes em uma perspectiva histórica. A estratégia lhe permite confrontá-las com o pensamento de fazedores de teatro importantes que também se ocuparam da teoria.



Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua - UNESP

## A Pluralidade da Dramaturgia para o Teatro de Rua

Márcio Silveira dos Santos<sup>4</sup>

A Dramaturgia pra mim sempre foi uma solução!

Calixto de Inhamuns

No mês de Junho de 2011, ocorreu em São Paulo o 1º Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua, uma realização do Núcleo Pavanelli – teatro de rua e circo – Centro de Pesquisa para o teatro de rua Rubens Brito. Foram dias intensos na UNESP – Barra Funda. O Seminário tinha como objetivo norteador colocar em discussão a pluralidade das formas dramáticas utilizadas nas praças e ruas do Brasil.

Nos dias 16, 17 e 18 de junho tivemos a parte dos dramaturgos convidados, num debate amplo e aberto ao público, tudo sempre conduzido pelo multidramaturgo Calixto de Inhamuns. Explico o multi. Dentre todos os presentes, Calixto era o que mais escreveu para uma diversidade muito grande de modalidades que possuem a escrita de diálogos em sua essência, como: teatro empresa, radionovela, teatro de rua, séries e novelas televisivas, cinema, intervenções, eventos culturais, etc. Mas, nos últimos anos, tem se dedicado com sucesso à exaustiva dramaturgia colaborativa com grupos de São Paulo,

<sup>4</sup> Dramaturgo, Ator, Professor e Diretor de teatro. Integrante do Grupo Teatral Manjerição, de Porto Alegre/RS. Mestre em Artes Cênicas pela UFRGS. Articulador da Rede Brasileira de Teatro de Rua e sócio colaborador da ABRACE – GT Artes Cênicas na Rua.

além de coordenar o site [www.encontrosdedramaturgia.com.br](http://www.encontrosdedramaturgia.com.br) onde disponibiliza textos de inúmeros dramaturgos. Logo nos primeiros instantes, nosso mediador procurou deixar mais à vontade o elenco de dramaturgos, pediu que o clima do encontro fosse ao estilo conversa de boteco. A partir de então, não paramos mais a conversa que se estendia nos momentos de comer, beber e principalmente na Kombi do Núcleo Pavanelli, dali muitas ideias e propostas surgiram e ainda ecoam.

Muitas questões surgiram como provocações. O que é dramaturgia hoje? Qual a relação da dramaturgia com o público? Existe e qual seria a dramaturgia para teatro de rua? Ou seria dramaturgia para as artes cênicas na rua? Ou para intervenções no espaço público enquanto arte pública. Optar por uma dramaturgia colaborativa ou de gabinete? Publicar ou não publicar? Classificar ou não classificar, eis a questão inicial que depois se tornou a menor das questões. Temos uma extensa pluralidade de dramaturgias em função justamente da grande diversidade de caminhos de uma escrita voltada para as inquietações cênicas de hoje.

## Dramaturgia e teoria

Não foi prioridade discutir a Poética de Aristóteles, nem o Classicismo ou a dramaturgia Pós-Brechtiana de Heiner Müller ou o Pós-dramático de Hans-Thies Lehmann na escrita dramática atual, pois o que interessava principalmente era a socialização de processos de cada dramaturgo com seus pares. Suas dificuldades, soluções, caminhos, contextos, ideologias, políticas, formas, conteúdos e funções do que buscavam e conseguiam realizar. Embora tudo fosse permeado pelos conceitos ligados à dramaturgia clássica, pela história da dramaturgia universal e seus realizadores e teóricos. Algumas vezes é preciso haver parâmetros, caso contrário fica-se num mar de



ideias e achismos que não molha deserto algum. E foi a partir do termo “o novo já nasce velho” proferido por Amir que surgiram as primeiras polêmicas necessárias à acalorada discussão.

Ainda é possível perceber o grau de apego pela dramaturgia clássica que por longos séculos preconizou a aplicação das unidades de ação, tempo e lugar. Como romper com essa “doutrina unitária”<sup>5</sup> para se chegar à novidade? Temos clareza dessa novidade? Creio que não há hoje uma forma de abordagem dramatúrgica fundamentada, que não esteja próxima aos padrões da dramaturgia clássica ou mesmo ao drama burguês<sup>6</sup>, que em seu nome já designa um aspecto social. Não que precise haver tal fundamentação, mas era parte de nossa inquietação, enquanto dramaturgos reunidos, refletir sobre possíveis novas dramaturgias e sua forma de emancipação da anterior.

Outrora na criação dramatúrgica era levada ao pé da letra a aplicação dos elementos de unidade e junto também o desenvolvimento da encenação com início, meio e fim. Tudo para conseguir na cena

... esquemas de intensidades que crescem até um clímax para depois baixar, formas ascendentes de intensificação gradativa de todos os elementos (velocidade, andamento, ritmo de luz, cor) e outras, descendentes, nas quais elas gradativamente se atenuam; ou ainda outras circulares, nas quais o final retorna a configuração inicial.<sup>7</sup>

Por mais que a dramaturgia atual possua em sua estrutura esses processos de desenvolvimento do enredo, com os nós dramáticos que tecem a trama de conflitos dos personagens, que no seu desenvolvimento, com um fio condutor, oscilam intensidades até o ápice da encenação, na busca do desfecho catártico.

5 Roubine, J.J. Introdução às grandes teorias do teatro. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2003. p. 41.

6 Szondi, Peter. Teoria do drama burguês. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 27.

7 Esslin, Martin. Uma anatomia do drama. Rio de Janeiro: Zahar Editor. 1978. P. 54.

Ainda sim ela rompe com a unidade de tempo e essa “digressão” vai ser fundamental para entendermos nossa época, nossa dramaturgia para o teatro de rua.

Desde o teatro épico, desenvolvido por Brecht, que a dramaturgia moderna tem um contraponto ao teatro dramático de Aristóteles. Pois os saltos temporais são parte do teatro épico, que procede de modo descontínuo, de acordo com o homem do seu tempo. “Enquanto Brecht privilegia o salto tanto no nível lógico quanto no temporal, em Aristóteles a unidade de tempo é crucialmente importante para assegurar a unidade de ação com uma totalidade coerente”<sup>8</sup>. No entanto, mesmo com saltos temporais, a obra de Brecht prima por uma escrita de acordo com seu tempo, pois versa sobre as necessidades humanas e seus relacionamentos. A vida do ser humano é a matéria- prima da dramaturgia e falar do homem de hoje é manter viva e necessária a dramaturgia como veículo de reflexão acerca do seu tempo<sup>9</sup>.

Mas se pensarmos do ponto de vista do entendimento do público sobre a obra de arte constituída de uma dramaturgia cuja unidade de tempo seja “sem pé nem cabeça”, onde não há coerência com início, meio e fim, o homem do nosso tempo compreenderá?

Não tenho a resposta, mas suponho que se a dramaturgia para o teatro de rua, por ter muita proximidade com o teatro épico, se tiver em seu bojo estrutural o homem como objeto de pesquisa<sup>10</sup>, a comunicação de conhecimento, reflexão sobre as transformações no mundo, que o ser social determina o pensamento de uma época e que promove no espectador uma energia que exige decisões diante dos fatos, ela encontrará no povo movediço das ruas quem a assimile.

8 Lehmann, Hans-Thies. Teatro pós-dramático. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p.324.

9 Bentley, Eric. O Dramaturgo como pensador – um estudo da dramaturgia nos tempos modernos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p.41-42.

10 Brecht, Bertold. In. Pallottini, Renata. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 69.



## Dramaturgia colaborativa

Entre boa parte dos seminaristas estava claro que até os anos 80 do século XX tínhamos a dramaturgia de gabinete como a mais praticada. Embora houvesse dramaturgos trabalhando colaborativamente, seja através de uma criação mais coletiva (anos 70) ou do dramaturgista (o dramaturgo, anos 90), foi somente nos anos 2000 (século XXI) que o termo dramaturgia colaborativa ganhou destaque nos trabalhos de grupos e coletivos teatrais.

Trata-se, a nosso ver, de um processo que tem como antecedentes imediatos a prática da criação coletiva e a experiência do dramaturgismo. Dessa, herdou a pesquisa e a presença de alguém responsável pela dramaturgia na sala de ensaio. O dramaturgista atua muitas vezes como “braço-escritor” do diretor, aliando a criação dos intérpretes, os elementos pesquisados, a visão do diretor e a sua própria na escrita do texto a ser enunciado na peça.<sup>11</sup>

Talvez os dramaturgos de maior destaque em dramaturgia colaborativa tenham sido Luis Alberto de Abreu e seu trabalho com o Teatro da Vertigem/SP e Carlos Antônio Leite Brandão com o Grupo Galpão/MG. Para citar um deles, Brandão foi o responsável pela dramaturgia de “Romeu e Julieta” montada pelo Galpão em 1992 com direção de Gabriel Villela. Diante da difícil tarefa o dramaturgo procurou tratar

11 Nicolete, Adélia. Dramaturgia em colaboração: por um aprimoramento. In. Subtexto – Revista de teatro do Galpão Cine Horto, nº7, Minas Gerais: CPMT, 2010. p. 33-34.

... as palavras e as frases não somente como fatos lingüísticos, mas também como entidades lógicas, psicológicas e estéticas, para alcançar objetivos emocionais e de comunicação. Suas inovações lingüísticas, como as de Shakespeare e as de Rosa, são estrategicamente adaptadas às necessidades poéticas do momento, sem prejudicar a compreensão da plateia.<sup>12</sup>

Os relatos dos seminaristas versavam nesta tônica, do árduo trabalho no processo colaborativo. Muitos também partiram de um texto já existente, seja dramaturgia, romance, conto, poesia, cordel, canções ou histórias da oralidade sobre futebol, religião e cultura popular. Destaco alguns vetores de maior interesse, mas não são únicos desses dramaturgos, pois sempre precisamos beber em muitas fontes, a exemplo dos cômicos *dell'arte*.

No caso do Amir, ele gosta do trabalho a partir da vida dos “santos” de muitas religiões e do carnaval. O César Vieira, da temática do futebol e das resistências populares. O Junio parte do cordel e do cancionero regional. Juliano, das histórias e cânticos da floresta. O Alexandre com textos clássicos hibridizados com histórias populares através de um *brain storm*, mais processual na pesquisa do espaço. Hélio Fróes disse que bebem em muitas interferências seja de textos prontos a personagens típicos das cidades. Luciene Borges e Leonardo Lessa (Galpão Cine-Horto/MG) disseram que o Projeto do Oficinão e Cadernos de dramaturgia do Cine Horto têm a experimentação e a diversidade como pontos marcantes, indo de Shakespeare a Tom Zé. Simone Pavanelli partiu de um tema de interesse do grupo e através de um roteiro foram improvisando e aprofundando a pesquisa.

Processo semelhante ao Manjerição que, por quinze meses, num dos processos criativos mais longos do grupo, pude trabalhar colaborativamente com os atores a partir de um roteiro predefinido. Como um esqueleto a ser preenchido com músculos, carne, sangue e tudo mais, até ganhar corpo e partir para os ensaios abertos na rua. Sempre atentos à porosidade necessária no texto/encenação para a participação do público.

12 Alves, Junia. Noe, Marcia. Expressões mineiras no teatro: o Romeu e Julieta do Grupo Galpão. In. O Palco e a rua : a trajetória do teatro do Grupo Galpão. Minas Gerais: PUC Minas, 2006. p.91-92.



Alguns pontos citados em comum: o ator precisa ter uma noção de dramaturgia para colaborar melhor; muitos atores apresentam dificuldade até para ler um diálogo; há sempre certo rompimento com o que se está fazendo; a explosão do teatro na rua exige uma dramaturgia mais explosiva calcada nos diálogos curtos; do ponto de vista do registro escrito, as rubricas ficam extensas para traduzir certas ações sem fala; há uma dramaturgia do espectador; é necessário dialogar com a sociedade; dificuldades em definir qual o melhor final; entre outras.

## Dramaturgia e arte pública

Um dos seminaristas mais inquietos e prolixos era sem dúvida Amir Haddad, com toda razão. São mais de 30 anos dedicados ao Teatro de rua e, desde que começou, enfrenta mil adversidades para realizar os seus anseios no espaço aberto. O reconhecimento não basta, Amir quer de volta a dignidade surrupiada há séculos do teatro de rua. Com o punho em riste não cansa de repetir: “Teatro de rua é Arte Pública, queremos Políticas Públicas para a Arte Pública!” Assunto que não foge ao tema central do Seminário, pelo contrário, a dramaturgia é parte condicional do discurso levado às ruas pelos espetáculos.

É impossível transpor uma síntese do que Amir comunicou, pois só a transcrição de uma fala resultou em oito laudas!! Amir fala com fundamento de vida, de vivência, de experiência própria na carne em tudo que diz. Se deixasse só o homem falar, a cada turno teríamos um livro com base na sua oralidade. Seria um ótimo projeto de registro das memórias da vida deste homem de teatro de rua. No início relata que foi muito complicado sair para a rua, pois seu trabalho com o modo de produção é outro. Trabalha com o modo de produção do afeto, o que é bem diferente da produção econômica. Então como fez isso?

O Tá Na Rua, meu grupo, já tem 30 anos. É bastante tempo. O que eu aprendi neste tempo, é (sobre) o caráter público da nossa atividade. O que eu fui aprendendo cada vez mais, quanto mais eu me afastava da forma oficial de teatro que me era oferecida. Quanto mais eu buscava uma maneira minha, pessoal, de dar uma resposta a esta questão do teatro, mais eu ia percebendo o caráter público do que a gente faz.<sup>13</sup>

Começou a trabalhar com grupo, depois surge a saída para a rua. Pois num trabalho coletivo se produz afeto e quando se passa a ter noção de como se dá essa produção tudo muda nas relações do coletivo. Assim passa-se a ter a firmeza necessária para ir à luta, para ir à rua.

Isto é uma coisa que tem ocupado todas as minhas reflexões nestes últimos tempos da minha vida. Que o teatro... o que eu faço... é arte pública! Na verdade é uma arte, porque todas as artes são públicas. A possibilidade de se expressar livremente é inerente a qualquer ser humano, ao cidadão. E é uma necessidade do ser humano. E quando nós queremos trabalhar com as nossas forças mais criativas - porque faz parte da nossa natureza - nós estamos querendo oferecer alguma coisa a alguém.

Há uma necessidade latente de revolta, de um levante contra a barbárie mercadológica que se mantém no poder e sua política tão negligente com a sobrevivência do artista de rua, do artista popular que faz de fato a cultura popular resistir.

Eu não posso esquartejar o meu afeto, para vender ele - de uma maneira ou de outra - para alguém que quiser comprar. O que é pior ainda. Para quem tiver dinheiro para comprar. Para você, eu não vendo, porque não paga. Para você, eu vendo porque você paga. Então, eu pego a minha alma, faço uma graça pra ele, porque ele paga e esse, não. É a minha alma. É tudo de melhor

<sup>13</sup> A partir daqui são falas de Amir Haddad, diretor do Grupo Tá Na Rua/RJ, no Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua, promovido pelo Núcleo Pavanelli, em 18 de junho de 2011 no Instituto de Artes da UNESP, São Paulo, com transmissão pela internet. Trecho transcrito por Licko Turle.





que tem dentro de mim. É o melhor que todos os seres humanos têm dentro de si. Como é que eu posso pegar isto, que é a melhor qualidade humana, que é a criação e a fertilidade, e transformar num produto que eu ponho à venda? É possível! A sociedade burguesa faz isso. Nós vivemos neste mundo mercantilizado. Isso é vendido em todos os lugares. É tão forte que nós não temos nem mesmo um conceito de arte pública. Eu falo isso porque aqui é um encontro de teatro de rua, trabalhamos com esta doação.

Diante da constante pressão, via choque de ordem, principalmente no Rio de Janeiro, os governos já ensaiam a varredura de humanos das vias públicas para a vinda dos grandes eventos como a Copa e as Olimpíadas. Um atrativo turístico que gera bilhões aos governos e empresariados. E na visão destes, os artistas de rua estão entre os que prejudicam a manutenção da ordem e dos bons costumes na sociedade.

Tudo caminha para a privatização, tudo caminha para um certo tipo de controle. Tudo caminha para um certo tipo de apoio. Tudo caminha para um certo tipo de edital. As políticas públicas todas são feitas para as Artes Privadas. E nós não temos políticas públicas para as Artes Públicas! Nós não temos sequer um conceito de Arte Pública pensado ou desenvolvido. Pensar em políticas públicas de ocupação dos espaços públicos, de abertura e limpeza das praças, ver gente nas ruas. Pensar políticas públicas para as Artes Públicas significa pensar o mundo de uma outra maneira. No momento em que se pensa o mundo com a ideia de limpar ao máximo a cidade, não deixar ninguém ir para as praças e atrapalhar... e botar polícia. A praça é da polícia.

Amir parte do princípio de que o teatro de rua ou as artes da rua são artes públicas e merecem o mesmo tratamento que as artes públicas que muitas vezes são na verdade artes privadas, como os monumentos, prédios tombados pelo patrimônio histórico, que recebem verba pública para manutenção, melhoramentos, transferências de locais, exposições, etc.

Mas, se a gente tem um conceito de Arte Pública, uma ideia de como estimular as políticas públicas para as Artes Públicas, provavelmente seremos obrigados a pensar a cidade como ela é! No movimento de teatro de rua já se faz muito isso. As cidades começam agora a se dar conta que elas precisam se humanizar. No momento a coisa que é essencial na minha cabeça agora é essa: políticas públicas para as Artes públicas! Como é que a gente pode fazer isto? Como é que a gente reivindica isto?

O caminho é a organização dos movimentos para que tenhamos de fato políticas públicas para as artes públicas.

Que nós podemos propor políticas públicas para as artes públicas. Isso é muito bom. O Brasil vai fazer a Copa do Mundo. O Brasil vai fazer as Olimpíadas. É hora de se pensar nas artes públicas! Porque senão o que é que nós vamos oferecer para as pessoas? (...) Acho que a gente tem que começar a pensar nisso, talvez juntar mais gente e discutir. Colocar o conceito de arte pública. E nos organizarmos em movimento pelas artes públicas num país que já é muito privilegiado por políticas públicas para as Artes Privadas! Obrigado.

Fecho aqui minha breve reflexão, socialização, contribuição, por enquanto, a este Seminário que já faz parte do calendário nacional. Vida longa! Viva as artes públicas de rua!



Grupo Mototóti. Espetáculo: *O Vendedor de Palavras* - III Mostra de Teatro de Rua da Zona Norte (Jardim Julieta)

Qual o denominador comum para a dramaturgia praticada por grupos de diferentes regiões brasileiras que se apresentam em ambientes cênicos desorganizados? A partir dessa indagação, Calixto de Inhamuns faz uma reflexão sobre as organizações dos espaços abertos que as dramaturgias concebidas pelos grupos propõem. E observa como cada proposta reage diante do imponderável que surge a cada apresentação. Para ilustrar suas observações, Calixto pinça situações concretas de alguns espetáculos da Mostra de Teatro de Rua que aconteceu paralelamente ao Seminário, e toca em questões de ordem prática, tanto do ponto de vista do espectador, como do fazedor de teatro. Para concluir, chama a atenção para o papel, segundo ele, da principal figura do espetáculo de rua: o ator.



Trupe Olho da Rua. Espetáculo: *Terra Papagai* - III Mostra de Teatro de Rua da Zona Norte (Jardim Julieta)

## As Dramaturgias dos Espaços Abertos: das Metrôpoles às Comunidades Ribeirinhas do Brasil

### Calixto de Inhamuns

Em um país com dimensões continentais e múltiplas realidades sociais e culturais como o Brasil são necessárias infinitas formas de dramaturgia para intervir nos variados espaços abertos que nos oferecem as praças, ruas e espaços comunitários para o “fazer” teatral.

Durante o Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua, essa foi a constatação mais óbvia para todos os participantes. Desde o Acre, com a presença de Juliano Espinhos, do Grupo Vivarte, que atua na capital, em municípios do interior e em comunidades ribeirinhas do estado, até o Rio Grande do Sul, representado na pessoa de Márcio Silveira, do Grupo Manjerição, que tem como área de atuação principal a capital e as cidades do interior gaúcho. Duas realidades distintas culturalmente, socialmente e economicamente, e tendo entre si uma miscelânea cultural como o Nordeste do

artista popular e pensador Júnio Santos, do Movimento Escambo; o Centroeste, do Hélio Froes, do Grupo Nu Escuro; as terras mineiras com o Grupo Galpão de Luciene Borges e Leonardo Lessa; uma lenda do teatro nacional agora acampado na orla carioca, Amir Haddad, do Tá na Rua; e, finalmente, de São Paulo, César Vieira, uma referência do teatro popular e político brasileiro, do TUOV (Teatro União e Olho Vivo); Alexandre Krug, da Cia São Jorge de Variedades, um grupo inquieto sempre em busca de novas linguagens teatrais, e Simone Brites Pavanelli, dramaturga do Núcleo Pavanelli Teatro de Rua e Circo, grupo anfitrião e promotor do evento. Como convidados Áurea Kapor, Leandro Caldarelli, Luiz Carlos Checchia e Thomas Holesgrove integrantes do Núcleo de Dramaturgia do Centro Popular de Teatro de Rua Rubens Brito, também ligado ao Núcleo Pavanelli.

Diante desse painel, como encontrar um denominador comum para as dramaturgias praticadas pelos fazedores de teatro de rua? Além, claro, da característica principal, comum a todos, que é ele ser uma intervenção em um ambiente cênico desorganizado, ou seja, um espaço cênico onde não existem condições favoráveis, como as dos espaços cênicos fechados, para uma apresentação teatral.

No palco italiano, por exemplo, o espaço está completamente organizado. É a casa da tradição do teatro “ocidental” com uma plateia educada para assistir o espetáculo; palco dimensionado para a visão absoluta do espectador e para receber os espaços dramáticos criados pela encenação ou por exigências do texto; e, o que deveria acontecer na normalidade, condições técnicas para a criação da representação. Diante dessa caixa mágica, testada por séculos, as novas dramaturgias e os novos encenadores trabalham a sua desorganização. Histórias múltiplas; o caos das cenas quânticas que, assimiladas pela mente do espectador, formam um todo; entradas pela plateia; cena na plateia e público no palco; os dois juntos no palco; enfim, a renovação teatral no palco italiano passa por romper com a tradição.

Nas ruas e praças, ao contrário, a desorganização do espaço cênico é a tônica. O público é volátil, deseducado, passante, o espaço é fragmentado e a encenação teatral é uma intervenção. Ao invés de desorganizar o espaço, o espetáculo terá que organizá-lo, dominá-lo e fazer com que as pessoas se interessem pelo que nele vai acontecer. Depois de controlado, se for do gosto, é possível desfragmentá-lo e instalar uma desorganização organizada nesse espaço dominado.

A maior necessidade de organização do espaço nas ruas e nas praças depende das circunstâncias de cada local. É bem diferente em uma grande metrópole ou em uma comunidade ribeirinha do Acre ou de Rondônia, por exemplo. Quando se fala em ruas onde mora o caos, dos passantes apressados, das sirenes da polícia, dos helicópteros, dos ruídos de vendedores de porta de lojas e outras rebeldias e agressões ao espetáculo, estamos falando das grandes metrópoles. Mas, certamente, nas médias, nas pequenas cidades e nos rincões perdidos do interior brasileiro, há, em outras dimensões e com outras características, o imponderável. Seja com os cachorros ou com os bêbados de sempre interferindo no trabalho dos atores, há sempre a incerteza pairando durante a apresentação.

A forma mais tradicional de organização é a praticada pelo ator camelô, como o homem da cobra, que coloca sua mala no chão e começa a sua lenga-lenga. Automaticamente, em sua volta, forma-se uma roda onde ele vai se metamorfosear no senhor das cobras e das serpentes. Alguns param, outros mudam seu trajeto, mas ninguém ousa invadir o espaço dramático, o espaço sagrado do teatro. O objetivo é vender seus remédios, ou qualquer outra coisa, e ele não precisa de um grande público. Tem dois faz; tem dez, quinze, vinte, faz também. O espetáculo dele é uma intervenção que vai se repetir várias vezes e termina quando acabam seus produtos, chegou a hora do almoço ou bateu o cansaço.

No outro extremo estão os mais conservadores que procuram

se aproximar das condições dos espaços fechados construindo um palco, montando cenários e até colocando cadeiras para o público. A construção do palco e a colocação desses elementos organizam o espaço cênico que alguns chamam de “teatro na rua” e não “teatro de rua”. Uma discussão bizantina que não interessa nem um pouco a quem vai assistir a um espetáculo.

No meio dessas duas alternativas, vale tudo: fazer cortejo, cantar, dançar, pintar o rosto, fingir que morreu, ou qualquer outra forma de atrair público e despertar o seu interesse. É a anunciação do acontecimento, a organização do espaço cênico ou o que Fábio Rezende, da Brava Cia. de São Paulo, chama de cena zero. É a busca de condições para você atrair o seu público-alvo e cumprir seus objetivos.

Se quiser contar uma história para poucos, é boa a ideia de vestir-se bem, deitar no meio da rua, esperar que alguém estranhe e venha ver se você precisa de alguma coisa. Então, você fala: “Preciso sim... Preciso muito contar uma história sobre duas pessoas que se amaram perdidamente.” Um bom contador de histórias, além do primeiro curioso, pode até atrair outros curiosos, contar a história de Romeu e Julieta e fazer sucesso.

No espetáculo *Viva Malasartes*, montado pelo Núcleo Pavanelli, como o objetivo era falar da sociedade brasileira para o maior público possível, a estratégia foi outra. Espalhados pela redondeza e no próprio local do espetáculo, vários pequenos espetáculos com princípio, meio e fim, ao mesmo tempo, faziam a vez da cena zero e introduziam o tema do espetáculo. No centro do espaço, um show musical, amplificado, tentava atrair outros passantes e servia como referência aos demais eventos. Em determinado momento os atores desses eventos paralelos, atraídos por um novo acontecimento próximo ao centro, deveriam convencer e conduzir o seu público para assistir a esse novo evento.



Outro dia alguém criticou um espetáculo de rua porque era longo, mas ponderei que o espetáculo não era longo, era errado.

Se eu quero contar uma história com princípio, meio e fim e ela é longa, vou ter problemas a não ser que o público seja de convidados dos atores, cheios de boa vontade; mas, certamente, para o público normal de uma rua, passante e apressado, não vai funcionar. Claro que existem técnicas, como as usadas nas novelas em que se usa a redundância para os novos telespectadores ficarem sabendo o que aconteceu antes. Agora, se minha história tem uma estrutura épica, formada por fragmentos que podem ser assistidos de forma independente, mas que, depois, formam uma história, posso fazer um espetáculo de cinco horas e tudo bem. O cara assiste uma pequena “lição” ou se diverte com um fragmento curto que tem o mesmo conteúdo do todo e vai embora satisfeito. Azar dos “convidados” que vieram para assistir um espetáculo com princípio, meio e fim e tiveram que ficar cinco horas esperando, até o fim, os amigos que os convidaram.

Na Mostra de Teatro de Rua da Zona Norte, que aconteceu na mesma programação do Seminário, várias dramaturgias foram apresentadas e serviram aos seus propósitos.

*Ditinho Curadô*, do Grupo Teatral Nativos Terra Rasgada, de Sorocaba e *O Vendedor de Palavras*, do Grupo Motóti, do Rio Grande do Sul, eram espetáculos onde o espaço era organizado pela colocação de um cenário onde era apresentada uma história com princípio, meio e fim. O sucesso, nesse caso, depende do interesse despertado pela história e da qualidade da encenação e dos atores.

Em *O Básico do Circo*, Núcleo Pavanelli de Teatro de Rua e Circo, de São Paulo; *Com a Cara e o Pé na Rua*, Quarteto Trio Los Dos, de Santos, São Paulo; e em *A Farsa do Advogado Pathelin*, Circo Teatro Rosa dos Ventos, Presidente Prudente, São Paulo; os textos eram pretextos para bons palhaços, o que tinha de sobra nos três espetáculos, mostrarem sua arte para o público.



Em *Aqui não, Senhor Patrão!*, do Núcleo Pavanelli, e *Terra Papagalli*, da Trupe Olho de Rua, de Santos, São Paulo, o objetivo, depois das cenas zero, era fragmentar o espaço cênico. Ao invés de uma, criaram várias rodas e multiplicaram os locais de apresentação. Procissões, cenas dispersantes e simultâneas, intervenções paralelas e outros recursos foram usados para alcançar os objetivos e prender a atenção do público.

O Grupo Tá na Rua, do Rio de Janeiro, dirigido por Amir Haddad, com *Isso é lá com Santo Antônio*, mostrou uma dramaturgia própria baseada na figura de um mestre de cerimônias que em determinado momento se transforma em um narrador. O que se poderia chamar de cena zero é um desfile de tipos e figurinos os mais diversos comentados pelo mestre de cerimônias que pode durar o tempo que for necessário. É um espetáculo à parte que posso assistir, ir embora e sair satisfeito, mas que, a partir de um determinado momento, quando se forma uma roda com um público interessado, o narrador, através de uma narrativa que lembra um samba enredo, conta uma história que é ilustrada, de forma carnavalizada, pelos atores.

Os grupos Companhia Ciranduí, de Janduí, RN; Companhia Arte e Riso, de Umarizal, RN; Bando La Trupe, Natal, RN; Pintou Melodia na Poesia, Maranguape, CE; e Cervantes do Brasil, Icapuí, CE; integrantes do Movimento Popular Escambo Livre de Rua, através do espetáculo *O Casaco de Urdemales*, mostraram que ser popular é antes de tudo uma atitude. Há uma identificação natural entre público e plateia, não apenas a cultural, mas a irmandade daqueles que querem se divertir e onde se estabelece a clareza de quem é o artista com sua missão e de quem é o público. A história é contada através de eventos isolados e independentes, mas que são conectados através do mito de Malasartes, aquele que dá nó em pingo d’água pra sobreviver e vive no risco de morrer afogado, arquétipo que faz parte do inconsciente coletivo do público.

São infinitas dramaturgias, espaços, objetivos, encenações e infinitas surpresas que a rua nos oferece. A rua tem o espírito materno como seu orientador onde todos os filhos são bem-vindos. A forma do fazer teatral depende do que cada grupo deseja, sonha, propõe e das circunstâncias dadas que lhes são oferecidas.

A dramaturgia do Teatro de Rua aceita todos os gêneros, todas as formas de dramaturgia, enfim, pode ser tudo, mas nunca pode deixar de ser uma rede de proteção, uma estrutura para facilitar o encontro do ator com o público. Porque, no Teatro de Rua, o ator é o dono dos espaços dramáticos e cênicos: controla o ritmo e recria a encenação; adapta o texto, recortando e remontado diante das interferências do local e do público; atrai, mantém o interesse e vigia o público. Enfim, o ator, como ouvi do homem de teatro Marco Aurélio Campos, é o responsável pela edição final do espetáculo.

O Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua é apenas um pontapé inicial da vontade que o Núcleo Pavanelli de Circo e Teatro, da Cooperativa Paulista de Teatro, tem de discutir as formas do “fazer” teatral na dramaturgia, encenação e interpretação.

Que outros, com os outros “fazeres” teatrais, aconteçam.



Núcleo Pavanelli de teatro de rua e circo. Espetáculo: *Viva Malasartes*.



Alexandre Matte retoma em um texto poético, a fala com que abriu o Seminário, na noite de três de junho. Como o personagem do conto de Edgar Allan Poe *O homem das multidões*, Matte se joga na cidade para extrair dela sua alma, que deve ser a matéria-prima de todo autor interessado em se comunicar com seu público. E nesse mergulho, ele encontra o imenso e intenso teatro das ruas. E seus personagens, pessoas que sabem e conhecem o que é teatro. Mas que lamentam não ter como pagar o ingresso e, muitas vezes, nem como chegar aos chiques lugares onde hoje se concentram as casas de espetáculo.

## Tantos tecimentos narrativos tomando a rua como musa inspiradora... Para quem a rua é musa? Quem é a musa das ruas?

Por Alexandre Mate<sup>14</sup>

Yo pisaré las calles nuevamente  
de lo que fue Santiago ensangrentada,  
y en una hermosa plaza liberada  
me detendré a llorar por los ausentes.

Yo vendré del desierto calcinante  
y saldré de los bosques y los lagos,  
y evocaré en un cerro de Santiago  
a mis hermanos que murieron antes.

*Yo pisaré las calles nuevamente.* Pablo Milanés.

A rua nos ensurdece por sua polifônica, polissêmica e insurgente profusão de ruídos: de pregações e de pregoeiros, de cantos ensaiados e improvisados: tantas vezes bêbados, de sirenes e de patrulheiros, de assovios e de cancioneiros, de repentes e de rompantes: individuais e coletivos... A cidade é constituída por incontável número de coros. Em qualquer cidade - e por mais desatentos que sejam os cidadãos a circular, de um destino a outro, sem prestar atenção ao trajeto e aos seus tanto obstáculos - há nas artérias pulsantes que se caracterizam em caminhos de deambulação sinfonias diversas, das mais simples às mais sofisticadas. Novos ouvem melhor que os velhos, cães ouvem melhor que os jovens, artistas da música tendem a ouvir mais intensamente que os cães... Nas grandes cidades, nas megalópoles velhos, jovens, cães e artistas, todos, indistintamente - a partir de diferentes percepções - ouvem uma grande e dissonante sinfonia.

<sup>14</sup> Professor do Instituto de Artes da Unesp, pesquisador do Núcleo Nacional e Paulistano de Teatro de Rua.



Ainda que pouco pareça combinar, mesmo sendo difícil igualar, quase sempre impossível separar... Os sons de uma cidade como São Paulo (e é ela que aqui tomo como referência), ao materializarem-se em atos (in)apreensíveis, promovem um encantamento desconcertante. Por entre as frestas e as frendas do colossal território da “paulicéia desvairada” múltiplos e incontáveis são os pauliceenses em desvario. *Vibratos* em estado de birutagem. Burburinhos de um pedestrianismo incessante. Pateação nas ruas e nas escadas rolantes, trombões nos obstáculos imóveis e nos móveis também (em São Paulo, sobretudo por certa disputa de espaço, muitos corpos se trombam... Nesses tantos trombões, pode-se ouvir ladainhas nervosas: “Seu animal!” “Verme!” “Não enxerga?” “Vai tratar as ‘vista!’”) Tantos são os sons que os ruídos - por aqueles que se concedem -, podem ser ouvidos até mesmo nos “muros calados”, “nos gritos gogos”. Billy Blanco, em sua deslumbrante *Sinfonia paulistana*, dentre tantos outros e belos achados, constatou, por meio de poesia *em agitado*, que:

[...] São Paulo  
Que amanhece trabalhando  
São Paulo, que não sabe adormecer  
Porque durante a noite, paulista vai pensando  
Nas coisas que, de dia, vai fazer

[...]  
Sempre ligeiro na rua, como quem sabe o que quer  
Vai o paulista na sua, para o que der e vier  
A cidade não desperta, apenas acerta a sua posição  
Porque tudo se repete, são sete  
E às sete explode em multidão:  
Portas de aço levantam, todos parecem correr  
Não correm de, correm para  
Para São Paulo crescer  
Vão bora, vão bora, olha a hora [tris]  
Que o tempo não espera, a vida é derradeira  
Quem é vai ser, já era de qualquer maneira.

Múltiplos poetas, cantadores ao longo da história cantaram suas cidades: Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Charles Baudelaire, Paulo Vanzolini, Gregório de Matos, Chico Buarque de Hollanda, Manuel de Barros, Pablo Neruda, Darcy Ribeiro,



Adoniran Barbosa, Eduardo Galeano... Muita gente, de paixões quase cegantes a apreensões críticas, tanto tecendo loas ou sofridos lamentos elegíacos têm tomado as ruas da cidade, ou a cidade como fonte, como manancial inspirador. Mais que apenas uma rua, uma vila ou uma cidade, rua-vila-cidade representam um conglomerado de artérias pulsantes. Nessa medida, o conglomerado ganha conotação de um imenso corpo (des)humanizado.

Na loucura da cidade, em seu corpo exposto e exterior, quem e quando para? Gente que espera a condução; gente que, pelos mais diversos motivos, senta-se em bancos de praça, em sarjetas sujas, em becos... para quem sabe “O que será que será?” “pisar nos astros distraído”; ou “Ora (dizeis) ouvir estrelas”; ou “quieto, parado, distante [...] esperando o carnaval chegar”; ou “para amar uma mulher sem orifício” e também para o ofício, à espera do cliente para colocar o corpo em sacrifício... Múltiplas hipóteses, dissonâncias, discordâncias, desalentos... Para-se, em tempos diversos, também - em meio a tanta correria -, para prestar atenção aos pregadores, aos pregoeiros, aos repentistas, aos camelôs: piratas da modernidade, aos artistas da rua.

Além de a cidade formar uma imensa sinfonia de tantas e múltiplas vozes, acompanhadas pelos mais diferenciados “instrumentos nem sempre especificamente musicais”, as ruas, avenidas, praças, ilhotas, calçadas... conformam uma intrincada rede de visualidades ou de “corpos físicos”. Independentemente de conceitos e de formulações teóricas distintas e tantas vezes contraditórias, o ato de ver se caracteriza em uma capacidade indissociável e intrínseca ao humano. A alusão “viciante” ao ato ver, mesmo quando nada há para ser visto ou quando se está impossibilitado da visão, é tão intenso que é comum ouvir, no âmbito do senso comum, expressões como: “Olha que cheiro gostoso!” “Gente, olha que frio...” “Você vai ver o que vou fazer contra você!” “Estou vendo que você conseguiu decorar direito a lição”. “Vê-se” das mais diferenciadas formas; vê-se muito além.

Ao longo da história, a capacidade de ver, lançando mão da alegoria compreendida pelo caçador que consegue identificar, pelos vestígios e índices visuais, a presa a ser caçada, transformou-se



grandemente. Hoje, os descendentes dos antigos caçadores, no geral, encontram-se em estado de atordoamento e contundente docilização, decorrentes, sobretudo, do excesso de imagens presentes no cotidiano (e não apenas pela infindável catarata visual de produtos). Dentre tantas maravilhas, Carlos Drummond de Andrade “esgrimiou” o poema *Eu etiqueta*, no qual se pode “ver o seguinte grito”:

Em minha calça está grudado um nome/ Que não é meu de  
batismo ou de cartório  
Um nome... estranho./ Meu blusão traz lembrete de bebida  
Que jamais pus na boca, nessa vida,/ Em minha camiseta, a  
marca de cigarro  
Que não fumo, até hoje não fumei./ Minhas meias falam de  
produtos  
Que nunca experimentei/ Mas são comunicados a meus pés.  
Meu tênis é proclama colorido/ De alguma coisa não provada  
[...]

Desde a cabeça ao bico dos sapatos,

São mensagens,/ Letras falantes,/ Gritos visuais,  
Ordens de uso, abuso, reincidências.  
Costume, hábito, premência,/ Indispensabilidade,  
E fazem de mim homem-anúncio itinerante,/ Escravo da  
matéria anunciada.  
[...]

Todas as marcas registradas,/ Todos os logotipos do mercado.  
Com que inocência demito-me de ser/ Eu que antes era e me  
sabia  
Tão diverso de outros, tão mim mesmo,/ Ser pensante sentinte  
e solitário  
Com outros seres diversos e conscientes/ De sua humana,  
invencível condição.  
Agora sou anúncio/ Ora vulgar ora bizarro.  
Em língua nacional ou em qualquer língua/ (Qualquer  
principalmente.)  
E nisto me comparo, tiro glória/ De minha anulação.  
Não sou - vê lá - anúncio contratado./ Eu é que mimosamente  
pago  
Para anunciar, para vender/ Em bares festas praias pérgulas  
piscinas,

E bem à vista exibo esta etiqueta/ Global no corpo que desiste  
[...]

Onde terei jogado fora/ Meu gosto e capacidade de escolher,  
Minhas idiossincrasias tão pessoais,/ Tão minhas que no rosto  
se espelhavam

E cada gesto, cada olhar/ Cada vinco da roupa

Sou gravado de forma universal,/ Saio da estampanaria, não de  
casa,

Da vitrine me tiram, recolocam,/ Objeto pulsante mas objeto  
Que se oferece como signo dos outros/ Objetos estáticos,  
tarifados.

Por me ostentar assim, tão orgulhoso/ De ser não eu, mas  
artigo industrial,

Peço que meu nome retifiquem./ Já não me convém o título de  
homem.

Meu nome novo é Coisa./ Eu sou a Coisa, coisamente.

O ritmo desenfreado das cidades, com tudo a correr permanentemente; a pressa de quem sempre dormiu menos do que devia; a luta incessante pela competição e conquista de qualquer coisa; as intermináveis filas; as ruas e coletivos públicos sempre lotados... Atordoam, moem e desfocam, também, o olhar: olha-se para tudo, mas se consegue reter pouco, pouco processar e, em sentido piagetiano, acomodar o visto. Assim como o ouvir, distinguir e perceber sons, ritmos, timbres e intenções; o ato de ver é tão importante e vital que, em sua etimologia, a palavra grega teoria deriva de *theorien*, cujo significado corresponde a ver, olhar, contemplar ou mirar (de modo cotejado, estabelecendo confronto). Apesar de a imagem como representação visual dos objetos materiais estar ligada também àquela do domínio imaterial (mental), um contingente enorme de pessoas não vê mais apenas o material, mas sobreposta à materialidade vê também uma imagem mental idealizada, que afeta o nosso modo de ver as coisas e com elas nos relacionarmos.

Ao interromper, portanto, um fluxo opacizado de percepções, espetáculos de/na rua tendem a juntar (in)distintos pedestres, apressados, marginais, gostosas, escriturários, desalentados e



desavisados, bêbados, tantos desamparados... Um momento mágico: lancinantemente todos os ruídos mais próximos de progresso da cidade desfalecem, o olhar pousa na obra teatral, cujo cenário do grupo mais ao longe é a própria silhueta da cidade. Para-se para olhar a cena, os transeuntes que também pararam ou que continuam a andar, as construções mais próximas... Nessa medida, o espetáculo transfigura-se em um monumento. Do verbo latino *moneo*, monumento concerne à narrativa visual. Assim como qualquer monumento que serve aos olhos ou edifícios que se transformaram em marco: Edifício Martinelli, Edifício Itália, o Museu de Arte São Paulo..., um espetáculo que vinca o lugar indistinto também passa a funcionar como um monumento.

A rua, feito um formigueiro por onde escoam as mercadorias do progresso, ralenta seu movimento, trabalha a percepção do impercebido lugar... O indistinto lugar transforma-se em espaço, a silhueta da cidade é percebida, trazida para perto. Olhares cúmplices, em processo de triangulação se cruzam e se completam... Os trombões do cotidiano, permanentemente competitivos, transformam-se em um quase aconchego: a rua invadida pelos artistas humaniza-se. Na condição de um imenso corpo sulcado, vincado e enrugado - rua em latim vem de *rûga*: referindo-se originalmente àquelas do rosto -, a cidade, por algum tempo, perde a condição de esquadro para transformar-se em espaço de acolhimento. Continuando com a metáfora de a cidade ser um imenso corpo, um espetáculo na rua caracteriza-se quase em um viveiro onde algo novo pode ser plantado, como um imenso ventre com características seminais.

As panorâmicas de teatro brasileiro (sendo esta uma questão bastante mundial), categoricamente não tratam do teatro apresentado nas ruas, em mais de quinhentos anos de colonização, como também não o fazem em relação ao teatro popular, e às experiências inseridas em certos nichos, hoje dito globalizados. Nesse particular, exceção tem sido feita àqueles eventos, teatrais ou não, organizados pelos representantes do poder da vez e atento aos interesses destes. Nessa medida, o evento de 24 horas intitulado Virada Cultural, promovido pela integração de várias secretarias capitaneadas pela Secretaria

Municipal de Cultura, é um exemplo que chega a ganhar até a primeira página dos suplementos de cultura da grande imprensa jornalística, matérias em revistas culturais, reportagens em jornais televisivos... Desse modo, as ações de entretenimento, não correspondem a ações seminais, a ações que promovem a troca de experiências. A totalidade delas corresponde a ação de entretenimento, de passatempo.

Poder-se-ia pensar que com relação ao teatro desenvolvido e apresentado na rua muito assunto haveria a ser tratado e que os historiadores (ou aqueles que se propõem a isso) não teriam tanto tempo, espaço para também relatar tais experiências... De certo modo, é até bom que certo tipo de gente não tenha desenvolvido tal registro porque as categorias de pensamento, estéticas e de classe tenderiam a apresentar as experiências, de modos sutis ou explícitos, como premidas pela inferioridade, pelo esquematismo, pelo espontaneísmo, pelo caráter apelativo, panfletário etc. Por conta disso, e não apenas no Brasil, o registro das experiências de rua, sejam elas populares ou não, tem cabido antes aos viajantes estrangeiros e atualmente aos próprios fazedores-artistas.

Fazedores de teatro de rua, ou melhor dizendo, artistas de teatro de rua, depois de tantos séculos de existência - pelo menos no Brasil, e de modo mais programático, sobretudo a partir de fins da década de 1990 - aprenderam que precisam, também, além da intervenção das artes na ruas, escrever e registrar suas histórias e trajetórias. História de sua trajetória, mas “transcendendo o si-mesmo” - na medida em que os artistas de rua tendem ao gregário -, a história precisa articular-se, sempre que possível, àquela de outros grupos e coletivos de mesma faina, na medida em que é realmente disso que se trata: vencer o grande touro que mama nas tetas da cidade, nas tetas da classe trabalhadora. Feito os feirantes, que ainda resistem, a luta dos artistas de rua tem a dimensão sempre épica daqueles que batalham (os próprios feirantes) pela preservação das feiras-livres. Atualmente, diversas ações têm sido desenvolvidas na cidade de São Paulo por artistas de teatro de rua, vislumbrando articular politicamente seus fazeres e também suas memórias.



O Núcleo Pavanelli de Teatro de Rua e Circo caracteriza-se em um grupo que, à semelhança de diversos outros, tem desenvolvido projetos que abrangem outros coletivos e a memória destes. O Seminário Nacional de Dramaturgia de Teatro de Rua, desenvolvido em julho de 2011, transformou-se - de acordo com a etimologia de seminário (do adjetivo *seminal* = seminal), referindo-se àquilo que é destinado a ser semeado; viveiro; prolífico - em um evento pelo qual se passou e se discutiu a importância da luta política, da memória e da dramaturgia (ou dramaturgias) ideal(ais) para marcar as rugas do corpo cidadão.

Muito se refletiu sobre as particularidades de uma dramaturgia de rua; entretanto, e de modo absolutamente idêntico, todos os palestrantes, enfocando questões conceituais ou referindo-se a experiências pessoais referem-se à questão da acessibilidade das obras. Desse modo, seja de rua, na rua ou para a rua, parece ser determinante, no sentido de prender a atenção do espectador, que as obras precisam falar de perto às preocupações daqueles que são “capturados pelo inesperado da obra”. Os assuntos precisam ter alguma relevância para que, na briga contra a hora marcada e o progresso, o espectador, teimoso, se conceda ficar e usufruir da experiência. Por outro caminho, talvez se possa afirmar que a obra precisa ter uma natureza épica, no que concerne à teatralidade, ao chão histórico, ao ponto de vista dos andarilhos e, sobretudo, ao jogo cúmplice e parceiro com aqueles que param. No concernente ao jogo cúmplice, é fundamental não perder de vista que, etimologicamente, dramaturgia corresponde a trabalho de tecimento. Desse modo, por conta de a partitura do teatro de rua ser absolutamente lacunar, o tecimento das ações ocorre, rigorosamente, em processo de partilha.

Pelo fato de o arcabouço teórico encontrar-se entre nós em processo, é fundamental tomar aqui algumas teses desenvolvidas por Walter Benjamin no texto *O que é o teatro épico? - 1ª e 2ª versões*, escrito em 1931. Ao tomar algumas das lições de Bertolt Brecht - cujas reflexões são absolutamente pertinentes, também para o caso do teatro praticado na rua - , Benjamin afirma que as relações estabelecidas

no palco, que pressupõem um rico processo de confrontos e de contradições, são mais importantes do que aquelas demandadas pelo texto. Se Brecht aterrou o chamado fosso de orquestra, espécie de barreira e abismo para os processos de troca entre artistas e espectadores, o “palco da rua” ganha a dimensão de uma ágora em que os assuntos sociais podem e devem também serem discutidos. Desse modo, se para Brecht o palco era uma espécie de pódio, a rua, sem tantas metáforas, de fato, é um espaço de luta, de contenda. À luz de tais teses, a dramaturgia também precisaria servir aos procedimentos de esclarecimento, de reflexão, de troca, de polêmica e de diversão (etimologicamente, diversão, do latim *divertere* concerne a afastar-se, apodar-se...). O jogo pressuposto pelo fenômeno teatral, buscado pelo teatro épico-dialético, deveria levar o jogador (fosse do teatro fechado ou da rua) a sentir-se bem/relaxado para cumprir, efetivamente, seu papel estético: que é também político.

Portanto, na condição de pódio, a cena de rua, na rua, estimularia e abrigaria, de fato, a inserção das massas proletárias no lugar das burguesas, tanto do ponto de vista de acesso daquelas ao teatro como do ponto de vista de apresentação/discussão de assuntos que lhe interessassem. As características exigidas por um texto para que este transforme o palco em pódio liga-se, principalmente, a um repensar das relações: cena/público; texto/interpretação; encenador/atores. Verdadeiro processo de embate precisa ser estabelecido entre atores e o público, tendo em vista os assuntos históricos e os modos de apresentá-los, priorizando, como defende Brecht, o espanto (que, de modo redutor, diz respeito à quebra de tudo que é considerado naturalizado).

Nesse particular, e ampliando o conceito de acessibilidade, assim como o épico-dialético dentre outras, a função do teatro apresentado nas rugas ou franjas da cidade não pode perder de vista a transformação-criação do local público em um local, não de efeitos, mas de exposição de teses, de ideias, de troca de experiências; enfim, um espaço para o desenvolvimento de atitudes favoravelmente localizado. Nessa perspectiva, e segundo Brecht, o ator não mais ser



concebido como um simples imitador e criador de tipos, mas como uma “espécie de funcionário” que inventaria seu papel social (não descartando aí aquele como indivíduo) no contexto social de que faz parte e se entendendo, naquele espaço como um corifeu de um imenso coro.

Com relação aos elementos da realidade, tomados como experimentos de natureza social, afirma Brecht que é no fim, e não no começo da experiência que se concentram as situações concretas. A partir dessa proposição, o jogo estabelecido entre atores e público finaliza, quando ao final da obra, se puder debater os conteúdos da obra e o modo como ela foi organizada e apresentada, a relação daí advinda por esses dois grupos é reconhecer a situação de ESPANTO vivida. Debater a obra, caracteriza-se numa espécie de homenagem à proposta socrática, ou seja, “despertar o interesse no espantado”, sobretudo pelo fato de a obra não apresentar uma resposta aos problemas que levanta e aponta, mas pelo fato de ela apresentar pontos de vista (inclusive classistas) diferenciados. Cabe, portanto, ao espectador-crítico estabelecer mediações acerca dos diversos pontos de vista apresentados, tomando, se for o caso, um partido. No jogo estético-social, um dos maiores desejos de Brecht se apresenta: a criação de uma analogia aproximativa do teatro como um ginásio de esportes. Como se sabe, nesses lugares todos sugerem, propõem, contestam e se caracterizam em juízes, posto seu interesse e conhecimento com relação à prática desenvolvida. Nessa perspectiva, é bom lembrar, os saberes e privilégios dos críticos são ameaçados, na medida em que o público encontra-se como um coro, cujos corifeus, dependendo dos estímulos, podem irromper a qualquer momento.

Para finalizar, e permanecendo nas proposições apresentadas por Benjamin, mas lastreadas na infinda contribuição brechtiana, um espaço teatral deve ser entendido também como um espaço de troca, de transmissão e de produção de conhecimento: um espaço em que o ensinar corresponde ao aprender. No teatro há permanentemente um confronto entre o que é mostrado no processo cênico (decorrência de um longo processo de ensaio) e o comportamento na cena, tendo em



vista ser um fenômeno que só acontece com a presença do público. Desse modo, afirma Brecht que o antigo ator, às vezes, avizinhava-se do pároco; no teatro épico-dialético, pretende-se que ele esteja mais próximo do filósofo; no teatro de rua, talvez ele deva ser um corifeu-bufão, que ao provocar o ensinamento vai aprendendo e tecendo junto, de modo concreto, o corpo social da cidade.



Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua - UNESP.



Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua - UNESP.

## Respeitável público, boa noite!

“Eu sou a Marcella Brito, do Núcleo Pavanelli de Teatro de Rua e Circo, e nós - principalmente a Simone Brites Pavanelli e Marcos Pavanelli que são as pessoas do grupo mais próximas das questões dramáticas do nosso fazer teatral junto com Calixto de Inhamuns, coordenador de dramaturgia neste projeto - idealizamos e realizamos com o apoio da UNESP, que cedeu este local, o I Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua.

Nosso intuito é aprofundar discussões, nos encontrarmos e compartilharmos práticas diferentes, divergentes, de gentes que trazem a diversidade geográfica, cultural, econômica social e até talvez étnica que compõe esta pluralidade de ser e fazer arte.

Quem não se envolve não se desenvolve. Desejo com coragem, coração mais ação, que cada encontro seja afetivo, que nos afete e proporcione sinceramente trocas, mudanças pequenas, pois detalhes fazem toda diferença.

Enfim, esta é uma ação que faz parte do projeto Centro de Pesquisa para o Teatro de Rua Rubens Brito, contemplado na 17ª edição da lei de fomento ao teatro para a cidade de São Paulo.”