

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



**A Poética da Rua**

**Caderno 1 / 2008**



## Editorial

O Centro de Pesquisa para o Teatro de Rua – Rubens Brito, coordenado pelo Núcleo Pavanelli, lança seu primeiro Caderno com os principais apontamentos do processo de montagem do espetáculo “Viva Malasartes! Histórias de um povo de algum lugar”.

De nov. de 2007 à dez. de 2008 vivemos intensamente essa pesquisa com ações inesquecíveis como a Oficina do Tá na Rua, o Ciclo de palestras, nossas temporadas e improvisações no Largo Santa Cecília, as descobertas sobre o teatro quântico, Pedro Malasartes e uma dramaturgia pensada para rua.

Mergulhamos profundamente nesse trabalho sem perder o olhar no horizonte. Fizemos boas parecerias com novos e velhos amigos. Ocupamos o CUCA (Centro Universitário de Cultura e Arte) que nos levou a encenar a Batalha da Maria Antônia, a Fundação Orsa nos levou à Baixada do Glicéiro, o Buraco d’Oráculo à Vila Mara, O Pombas Urbanas à Cidade Tiradentes, o Festcall à Campo Limpo e a Mostra Monte Azul à Comunidade Horizonte Azul. Participamos do documentário “A Rua” e batalhamos no Movimento de Teatro de Rua de São Paulo pela realização da 3ª Mostra de Teatro de Rua Lino Rojas e pelo 4º Encontro da Rede Brasileira de Teatro de Rua que aconteceu em novembro de 2008.

Esse caderno não pretende registrar apenas a nossa história mas também a de outros grupos que estão na estrada, fazendo um teatro popular, de qualidade e que se propõem a pensar esse fazer teatral nos espaços abertos e sua relação com o mundo caótico em que vivemos.

Núcleo Pavanelli

11- 9746-1459

[www.nucleopavanelli.com.br](http://www.nucleopavanelli.com.br)

[simonepavanelli@yahoo.com.br](mailto:simonepavanelli@yahoo.com.br)



# Índice

- 05 Rubens Brito
- 06 Ciclo de Palestras
- 15 Oficina de Teatro de Rua com Amir Haddad e o grupo Tá na Rua
- 17 Primeira Etapa do CPTR - Rubens Brito
- 19 CPTR- Rubens Brito no Largo Santa Cecília
- 22 O Princípio da Incerteza e uma Dramaturgia para o Teatro de Rua
- 24 Considerações dos Dramaturgos
- 27 Processo de montagem do espetáculo "Viva Malasartes! Histórias de um povo de algum lugar"
- 30 Ritmo, Maestro da Poética Cênica
- 31 Parceiros
  - Buraco d'Oráculo - SP
  - Pombas Urbanas - SP
  - Kabana - MG
  - Off Sinna - RJ
- 36 Artistas de Rua: Paixão e Luta por um Espaço de Todos
- 37 Organização ou Burocracia em Vão?
- 38 Ficha Técnica

## Rubens Brito (1951 – 2008)



*Rubens Brito em palestra no Instituto Tá na Rua - maio - 2007*

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

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

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

A partir da década de 90 entrou no mundo acadêmico e, apaixonado pelo Teatro Brasileiro, para seu Mestrado em Artes, desenvolveu a dissertação A Linguagem Teatral de Artur Azevedo; para seu Doutorado em Artes a tese Dos Peões ao Rei: O Teatro Épico – Dramático de Luís Alberto de Abreu; e se tornou Livre Docente na área Fundamentos Teóricos das Artes com a tese Teatro de rua: princípios, elementos e procedimentos – a contribuição do Grupo de Teatro Mambembe (SP). Nos últimos anos lecionou a disciplina Estudos do Teatro no Brasil: Formas Espectaculares no Brasil, no Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

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

Rubinho era um homem discreto, inventor como o seu pai, gentil, o-timista e cavalheiro. Principalmente, era generoso com o conhecimento. Nunca se furtou a ajudar em uma reflexão sobre o teatro e todos os seus trabalhos estão disponibilizados na Internet.

Sua inesperada partida nos deixou uma imensa tarefa e uma saudade maior ainda. Saudade das suas brincadeiras, do seu jeito alegre de viver e de sua imensa bondade.

O nosso espetáculo é uma homenagem a ele.

*Calixto de Inhamuns*

# Ciclo de Palestras

Palestra com Luiz Alberto de Abreu

“O Anti - Herói”

Data: 11/ 02 / 08 Local: Conjugado

**Pedro Malasartes, a comédia e o teatro de rua...**

Esse projeto do Pedro Malasartes tem tudo a ver com o teatro de rua por uma série de razões. Uma delas: Pedro Malasartes é a configuração de uma força totalmente entrópica. De um lado tem o teatro sério, o teatro drama, importante que é o teatro construtor dos valores, independente de que valores sejam. Por outro lado o teatro do riso, o teatro cômico, que é destruidor, arrasador de qualquer tipo de valor. Mas enquanto destrói ele regenera e reconstrói. Segundo Bakhtin, a visão cômica de mundo, a comédia é uma totalidade. É uma visão completamente ampla que, ao contrário do que se pensa, cabe perfeitamente bem todo drama, toda coisa séria, toda construção de valores a partir de uma visão risonha, de uma visão cômica e prazerosa da realidade.(...)

A sociedade burguesa optou por um drama sério, masculino, guerreiro e todas as outras coisas. Pedro Malasartes ficou de lado e, de uma certa maneira, já que se está falando de perfil brasileiro, nesse núcleo a gente não teria muita vez já que ele é uma figura importante na nossa cultura, como Macunaíma que é uma figura igualmente importante. São um espelho da nossa cultura, nosso próprio espelho. Dentro dessa visão patriarcal e guerreira esse país aqui não teria muito como se colocar porque se a sociedade põe de lado o Pedro Malasartes, põe de lado essa visão risonha de mundo, põe de lado, por exemplo, a figura da criança e da mulher porque entre todos os tipos cômicos, a criança e a mulher pertencem a algo que eu comecei a falar aqui: a entropia.

Pedro Malasartes é seguramente onde começou a se desenvolver uma cultura agrária matrilinear, matriarcal e é aí que nasce a comédia. A comédia nasceu exatamente ali. Nasce na cultura agrária, nas grandes festas, nos grandes ritos de fertilidade é aí que nasce a comédia e é aí que nasce este personagem teatral entrópico que não tem grandes objetivos, que age e reage sempre. Ele tem constante mutação, constante movimento, esse tipo de personagem, como a criança que está

em constante mutação, constante movimento. Uma mulher também está em constante movimento.

Pedro Malasartes é uma configuração destas forças entrópicas. Eu acho legal a gente pensar nele como uma configuração porque a gente não sabe pra onde ele vai. Acho que pro ator até mesmo pro dramaturgo, eu mesmo quando escrevo um personagem pertencente a estes arquétipo, embora lá eu tenha feito direitinho este arquétipo, essa coisa toda, não posso saber pra onde ele vai. Tenho que estar em um jogo aí com ele completamente surpreendente porque ele também não sabe pra onde vai.

## O herói e o anti- herói...

Por outro lado, a gente tem a figura do herói e por causa disso, de uma certa maneira, Pedro Malasartes é considerado um anti-herói porque nós nos habituamos a considerar heróis o modelo padrão grego que vai ali pro neo classicismo, que vem depois pro melodrama que são figuras construtoras. Então, herói é aquele que luta contra a injustiça, que tem bons princípios, percebe? Este é o herói. Tanto Pedro Malasartes como Édipo são heróis, só que um pertence a uma vertente desorganizadora da sociedade e, quando a gente fala desorganizadora da sociedade, vai desorganizar aquilo que a sociedade não precisa mais, aquilo que cristalizou, aquilo que está velho, caduco.

Roberto DaMatta diz que Pedro Malasartes é um personagem que não cabe em nenhuma estrutura. Ele analisa que Pedro Malasartes não cabe em nenhuma configuração. Ele diz muito certamente que Pedro Malasartes vive profundamente o presente e, vivendo o presente, não cabe em nenhuma outra construção social. Em uma construção social nós temos a relação com o passado, as velhas regras, um conservadorismo muito grande. Então, as pessoas cabem dentro disso e nós temos o apontamento de uma outra cultura, de um outro país, de um outro modelo de vida. Nós vivenciamos muito tudo isso e no meio de tudo isso temos o senhor Pedro Malasartes que não cabe nem nesta configuração, nessa estrutura social conservadora, rígida, cheia de leis e tal e não cabe aqui na outra. Ele vive tanto nessa como nessa aqui mas ele não perde o caráter dele. O caráter dele é a coisa mais importante que tem. É entrópico, é confuso

é desorganizador. Ele é prisioneiro de seu caráter e esse caráter é imutável, tudo bem. Vamos supor que a sociedade mude. Ele está em uma sociedade exploradora, com patronato explorador, espoliador, lá no nordeste dos coronéis. Vamos supor que esta sociedade mude completamente e estes coronéis acabem e vire uma sociedade muito mais justa e equilibrada. O que vocês acham que vai acontecer com o Pedro Malasartes? Vai continuar a mesma coisa. Se, de repente aquela sociedade toda vira uma sociedade teocrática ele continua a mesma coisa.

Essa é a força do cômico. O cômico é destruidor e regenerador. Ele não depende da sociedade. Em qualquer sociedade, a mais justa ou menos justa, a figura cômica vai ser exatamente a mesma coisa porque quando a sociedade é mais justa ou menos justa elas tem valores caducos, ela tem seu conservadorismo sim e onde tiver isso, onde tiver os valores cristalizados, nos valores sagrados que ninguém pode mexer, é aí que a comédia atua.

## Revolução...

Pedro Malasartes é um revolucionário porque ele destrói e, nesse rastro de destruição, traz a reconstrução, traz coisa que um Átila, por exemplo, um destes guerreiros sérios destrói. Pedro Malasartes não. Quando ele destrói, aquilo se transforma na imagem Bakhtiniana, apodrece, transforma em humos e brota coisas porque destruiu tudo que era velho. Tudo foi destruído e destes apodrecimentos da sociedade começa a nascer. Quem foi que fez isso? Pedro Malasartes! E se perguntar pra ele, ele fala: “eu não fiz nada disso” Mas foi ele que fez. Ele não sabe que foi porque só age. É um personagem que age. É um personagem amoral nesse sentido.

Então, fundamentalmente Pedro Malasartes, este arquétipo, é um personagem que tem este ímpeto desorganizador dentro dele. Desorganiza o que está em volta: a família dele; a sociedade e ele próprio. O desorganizado, a raiz primeira que eu conheço deste arquétipo é nas culturas mais primitivas, nas culturas préolíticas. O mais baixo, a configuração mais básica é “trickster” que é meio gente meio animal. O “trickster” é um sujeito onde a trajetória dele não é muito definida. A única coisa que a gente pode falar da trajetória do “trickster” é que ele vai de malefício a malefício, só vai fazendo coisa errada na vida. Passa e revista o mundo só fazendo coisa errada. Ele entra nos lugares e faz coisa errada. Esse é o “trickster”. As características dele, as virtudes dele, deste personagem é ser inconsciente. Não tem

consciência e não tem raciocínio. Não tem vontade, tem impulsos, não tem afeto, tem instintos que ele quer satisfazer. Pode ser fome, pode ser vingança, ele vai vingar mas ele não vai vingar de uma forma rancorosa. Ele vai e vinga de uma forma cômica, obviamente e na comédia, sem causar consequência trágica, tanto que morre gente no Pedro Malasartes mas, na comédia não tem problema nenhum. A partir daí você vai determinando qual é o tipo dele, o que ele quer satisfazer é a fome, enorme, ancestral dele, então é a forma arlequinesca de Pedro Malasartes. Outra característica deste caráter: Ele é amoral, não tem padrão moral, é inconstante. As coisas que ele trama não consegue realizar porque ele é inconstante. Isso não quer dizer que o Pedro Malasartes seja só esse. Eu tô falando da base do personagem cômico, onde nascem estes personagens. É deste animal que nós um dia fomos. Ele transita, ele não tem responsabilidade nenhuma nem de bom nem de mal. Ele faz e os homens que julguem o que ele fez, como no caso da comédia, nada tem consequência dramática, essa é a regra básica da comédia. Nada que vai gerar o choro. Então nada, tudo é risível. Tudo o que este personagem faz é risível, então este é o primeiro arquétipo que é básico.

***Pedro Malasartes é um revolucionário porque ele destrói e, nesse rastro de destruição, traz a reconstrução, traz coisa que um Átila, por exemplo, um destes guerreiros sérios destrói.***

**Luiz Alberto de Abreu**

\*\*\*\*\*

**Palestra com Licko Turle**

**Instituto Tá na Rua**

**“A preparação do ator de rua”**

**Data: 30/11/07**

**Local: Oficina Cultural Amácio Mazzaropi**

**Formação do ator...**

Eu vou falar a partir da experiência do meu grupo, “Tá na Rua” do Rio de Janeiro e de uma pesquisa feita por André Carreira. Segundo ele existem 03 modelos de formação de ator no Brasil: O **naturalismo Europeu** é o primeiro, as escolas oficiais de teatro seguem uma linha, um pensamento naturalista europeu.

O segundo modelo é o **modelo televisivo**. São pequenos cursos de atores e diretores que saem pelo Brasil inteiro cobrando muito caro dentro de uma linha da TV Globo que foi criada no governo militar. Uma idéia de imagem, todo mundo tem que ser loiro de olho azul, um padrão global.

O terceiro modelo que o Carreira detectou é o que ele chama de **modelo periférico, ou grupos teatrais**. Ele percebeu que desde 1940, com movimentos de rua os grupos tinham uma necessidade de criar uma escola interna pra atender somente seus atores, treinar e trabalhar.

De 1970 em diante, surgiram varias comitivas de trabalho e alguns deles desenvolveram a sua própria linguagem. Ao desenvolver a sua própria linguagem tem que transmiti-la. Estes coletivos desenvolveram um modelo periférico de formação de atores que é o teatro de grupo. Este projeto ficou tão forte que hoje passou a ser uma tarefa de qualquer grupo de teatro sério, como aqui o grupo Pavanelli, de perceber essa necessidade pro teatro de rua e que não adianta bater no modelo televisivo ou no modelo naturalista Europeu porque estes grupos criaram uma estética padrão que a gente não se vê incluído. Eles montaram inclusive um padrão de ensino que não contempla e não funciona pro trabalho que a gente quer realizar. Então, estes três modelos principais são, no Brasil, as nossas três maneiras de formar atores.

### Modelo periférico ou de grupos teatrais...

Os grupos ao contrário, tem necessidade de o tempo todo pesquisar e se desenvolver, estão buscando este tipo de grupo que desenvolvem uma linguagem. São os grupos que geram pesquisa, desenvolvimento, processo corporativo. Outra coisa que a gente pode perceber nesta questão estética é que geralmente eles procuram isolar os grupos que desenvolvem uma pesquisa muito diferente do modelo naturalista europeu. Isso é muito comum. Até hoje, o Abujanra, o Zé Celso, o Boal o Amir, são vanguarda.

Também podemos dizer que além deste embate estético os grupos dialogam, o que pode vir a ser um tipo de trabalho. Quando um grupo aplica uma coisa e quando monta o seu processo, começamos a criar vários tipos de diálogos dentro do sistema teatral.

### O jogo...

Uma coisa que os grupos começaram assimilar

no seus processos de oficina é a idéia do jogo. O jogo está presente em toda maneira de ensinar ou de aprender de uma criança. Jogar é a maneira de aprender pra nós. Tem um autor, "Huizinga", que tem um livro chamado "Homo Ludens". O que o autor fez? O raciocínio dele é que o ser humano só cresce jogando. Aprender é jogar. As brincadeiras de maracatu e escola de samba tem todo um jogo de dança, uma brincadeira ali que é esse conhecimento, jogo é conhecimento, é uma maneira de acumular, produzir conhecimento. O Tá na Rua, quando sai pra rua, quando o Amir vai com aquele coletivo de pessoas de teatro, todos eram pessoas de teatro, fizeram Martins Pena, fizeram na atual UniRio, fizeram com o Amir o curso do teatro dos quatro, então, todos eles eram pessoas de teatro conheciam muito estudavam muito teatro.

O jogo é uma técnica que ficou presente da década de 70 em diante, com todos estes coletivos essa idéia do jogo era fundamental. O jogo de improvisado, o jogo daquilo, jogo, jogo e era isso que dava a primeira sustentabilidade pra idéia das oficinas dos grupos do período dos anos 70 e até hoje.

### Ator jogador...

Bem, outra coisa interessante é que no jogo teatral a noção de ator é substituída pela noção do jogador. No jogo a sua intenção é o companheiro, é brincar com o companheiro, é brincar literalmente, então você é um jogador o tempo todo e no outro processo você é um ator individualizado, muito individualizado. No jogo é coletivo e teatro é uma arte coletiva. Então, em vez de formar um ator individualmente é totalmente contrária a idéia do teatro que é uma arte coletiva. Eu até iria mais longe. A sociedade é um grande jogo coletivo mas a educação da sociedade é individualista, é individual, são cadeiras individuais, notas individuais. É raro você pegar escolas que trabalham o coletivo o tempo todo. Trabalho de grupo, geralmente, é só a nota. Você vai sozinho trabalhando e o que acontece é uma sacanagem. O cara nasce e tem toda uma educação individual o tempo todo, mas quando chega aos vinte anos é jogado na sociedade onde tem que ceder. Tem que aprender a jogar o tempo todo e a escola não ensina a viver coletivamente.

### Tá na Rua e as analogias explicativas...

E o Tá na Rua? Se não é escola, se não é este modelo televisivo, é o que? Nós podemos trabalhar

com qualquer pessoa, independente da formação universitária, média, primeiro grau, nenhum grau. É possível fazer teatro. (...) É óbvio que o Brecht, Stanislavisk, todos eles, nas suas culturas, foram desenvolvendo seus métodos, suas maneiras de trabalhar com as histórias que aquelas culturas propiciavam à eles. Isso é natural, normal e cultural e, aqui no Brasil, estamos no Rio de Janeiro. Se eu tenho lá uma coletividade que vem de todas as origens, não preciso que eles dominem nenhuma pré teoria. Como é que a gente vai conversar e falar sobre teatro, o que é o teatro de rua que a gente trabalha? É muito simples. Com análises explicativas, com conhecimentos que todos eles e todos nos conhecemos e muito bem: carnaval, futebol, culturas religiosas, que são de uma forma ou de outra, rituais, espetáculos. (...) As analogias explicativas funcionam muito bem pros grupos fazerem a cena e, no caso do Tá na Rua, a gente usa e abusa das analogias explicativas. Nós não recriamos uma escola de samba, não fazemos um jogo de futebol, não recriamos o ritual afro católico na nossa oficina. Não repetimos nada disso. Utilizamos o que todo brasileiro entende, mesmo que ele não seja do candomblé, da umbanda, mas ele sabe que é o santo que baixou ali. Já ajuda a explicar a idéia da personagem, ajuda a explicar o ator separado da personagem. E teatro é jogo, é espetáculo. E jogo é espetáculo. O ator deveria ser muito mais jogador de futebol do que ele pensa, porque no futebol existem as regras. Tem o campo delimitado, onze contra onze, é tudo muito organizado, cheio de regras. O grande barato é quando os jogadores, sem perder nenhuma regra, criam.

### Teatro é coletivo de trabalho...

O teatro é coro, o teatro é coletivo de trabalho. Então, uma das funções das nossas oficinas é criar um coletivo de trabalho que vai contar uma história. Não adianta você decorar o seu papel e ele não, não adianta. Chegar ali na hora com meu papel decorado e ele não, não dá. A idéia é criar um coletivo de trabalho e entender o que vai ser feito, conversar sobre o que vai ser feito e chegar ao conteúdo da história que a gente vai contar e, com este conteúdo, no caso do teatro de rua principalmente, a forma não é muito importante pra nós, e até a perfeição estética não é muito importante.

Já falei da idéia da pedagogia, ou seja, o ensino formal, uma pedagogia formal que é aquele tipo de aprendizagem institucionalizada que a gente tem

nas escolas oficiais e, geralmente é estruturada em seqüência. Ela geralmente é assim, primeiro ano, segundo ano, terceiro ano, no quarto ano o saber é dividido, e ao ser dividido é um erro achar que a pessoa aprende deste jeito. O ser humano não aprende deste jeito.

### Dramaturgia...

A dramaturgia pra nós não é o texto dramático. Texto dramático é uma coisa, dramaturgia é o modo de você criar, levantar um tema. Texto é papel. Texto é falado. Dramaturgia é como eu vou pegar aquelas palavras e vou dar sentido à elas através de imagem. Dramaturgia é ação, é a escrita da cena não a escrita do texto. Texto é texto. Texto dramático é texto mesmo, dramaturgia é o que fazer, então a gente não utiliza o texto como diálogo porquê o dialogo, o texto com diálogo, foi gerado já pro palco italiano.

Então, a dramaturgia é a maneira que você faz e, no caso do Tá na Rua especificamente, a gente tem uma idéia de utilizar qualquer texto já que nós não utilizamos o texto pra diálogo, pelo menos não sempre. Pra nós serve qualquer texto, bula de remédio, noticia de jornal, contos, cordéis, qualquer um, porquê todo texto tem ideologia. A ideologia é um conjunto de regras, um conjunto de idéias, que arrumadas não tem uma determinada instituição. Pra nós vale muito mais a pena pegar isso que a sociedade não consegue perceber e ir pra rua discutir imediatamente. A dramaturgia pro espaço aberto é sempre muito complicada, muito complicada. Na dramaturgia de espaço aberto, a gente procura basicamente revelar a ideologia que está por traz daquele texto, criar um texto paralelo.

*"Tem muitos grupos que fazem teatro na rua e não teatro de rua, esta discussão é eterna, levar pra e colocar um palco isso e aquilo, não é que não possa mas você esta mantendo aquela idéia e ai é uma opção sua, se você faz isso por opção legal, mas se faz isso por não saber ai não é legal."*

Licko Turle

## Palestra com Vic Militello

### “O Circo e o Teatro de Rua”

Data: 23/04/08

Local: Oficina cultural Amacio Mazaroppi

#### Origem do circo...

“As embarcações chegavam de grandes lugares, com piratas e tudo mais, chegavam nos portos pra saquear. Teve uma época que não podiam voltar e eles, os marinheiros, começavam a fazer brincadeiras nos mastros, nos panos. Passavam de uma corda pra outra, aquilo começou a render e eles foram ficando naqueles portos até que as embarcações tinham que sair e outros já não queriam ir embora. Então, eles começaram a colocar o circo ali, só que eles eram aventureiros e não agüentariam ficar muito tempo no mesmo lugar.

Trouxeram aquilo pra rua com parte do visual e iam de cidadezinha em cidadezinha, de bairro em bairro, aí o que acontece? Eles se juntam com os ciganos, que também eram aventureiros e iam de região em região e, os ciganos tinham a música, o canto e a dança como elemento. Não números aéreos de saltos! Então, eles foram se juntando e formaram o circo, como os ciganos gostavam de tendas e os outros tinham aquelas coisas das velas dos navios, se a gente notar o circo de longe sempre parecerá o navio porquê toda a origem vem daí, dessa união entre os ciganos e os marinheiros. Eles foram viajando e quando foram pra Inglaterra se juntaram aos militares e aí a introdução aos números equestres começaram a entrar. Os animais, longe de mim falar que os animais e os militares tem alguma coisa a ver né! Não me comprometam! Eram os cavalos, os números equestres e aí davam saltos em cima dos cavalo e quando foram pros Estados Unidos e fizeram disso os grandes espetáculos, começaram a colocar as anomalias no circo, tipo o homem elefante.

Essa época que estou falando é antes de 1800, antes do circo chegar no Brasil porquê os que vinham, os artistas que vinham para cá, eram sempre fugitivos em 1500, 1600, ainda não tinham artistas deste porte e aqui, faziam o circo chamado de pau a pique. Não tinha lona, somente estacas. Se vocês viram o seriado da Maria Moura, por exemplo, embora já seja retrata 1700, não tem lona, é muito legal. A apresentação como era o circo na época, um pouco com a carroça, não como picadeiro mas sem lona e quando chegou esse circo equestre com a lona 1830, 1840, o povo brasileiro morreu de amores

pelo circo. Já tinham aqui os teatros edificados mas aí o artista de circo colocou o palco no circo e fez o circo – teatro.

#### Circo- teatro...

Segundo o meu avô, quem criou o circo - teatro foram o brasileiros porque os brasileiros tem um amor pelo teatro. Todos adoram! Então o teatro sempre foi muito forte aqui, então, criou este palco. O circo - teatro nasceu no Brasil e até hoje no exterior não tem esse tipo. Lá fora eles montam uma espécie de teatro na praça, não igual o circo - teatro no Brasil, por que fizeram isso? Porque nos palcos já se apresentavam as peças européias, já tinha tradição, o valor ao teatro europeu então, tinham as peças espanholas, as francesas e as portuguesas que já faziam sucesso aqui no Brasil.

No circo - teatro eles mesmos faziam os cenários. Faziam recortes, colavam nas transparências e aí as folhas pareciam que eram verdadeiras, que estavam saindo da parede. Quando se via o retrato de um bar era tão perfeito! Parecia tudo real. O circo perdeu pra televisão os cenógrafos, os figurinistas, etc. Tem muita escola de arte, mas assim mesmo tem muitos artistas de circo na televisão. Então, eu vejo porque o teatro de rua e tem a ver com o circo, porque é a origem de circo. Tem tudo a ver com este gancho, da arte popular.

#### Farsas de picadeiro...

As farsas de picadeiro eram farsas medievais, tipo “O Pastelão e a Torta”, feitas dentro do picadeiro mas com uma individualidade, uma linguagem diferente de representação. As representações das farsas do Sofredini, eram histriônicas, fuge da farsa de picadeiro que é a interpretação do povo. Não como se o artista estivesse representando. É como o se o palhaço estivesse representando. Não com um estudo gestual, uma máscara branca, meia hora repetindo um gesto. Então, essa era a farsa de picadeiro, histórias do palhaço que sempre se dava bem no final apesar de sempre estar sendo tapeado. É quase que uma esquete prolongada de palhaço. E com o tempo, esses textos se perderam.

No circo eles não escreviam, eles protegiam. Não que eles não soubessem se escrever, às vezes até isso, depois que começou a escrever se perdeu tudo pra televisão. O meu pai guardava tudo com ele, tinha um ciúmes... quando você ia decorar um texto você somente poderia levar a sua fala e isso se perdeu. Hoje todo mundo faz o mesmo texto, o

que eu não acho ruim mas cada um, naquela época fazia o seu. “Cabocla” do Tonico e Tinoco, esse texto foi minha mãe que escreveu, e eles faziam textos também que vinham de filmes. Fazia a sua própria adaptação da história. Teve também do “Fuscão Preto”, o “Churrasquinho de mãe”. O cordel faz isso com os acontecimentos da praça, com as coisas que acontecem na população, as atrocidades e saiam vendendo as historinhas. Já no circo, se fazia o literato, por isso eu digo do conteúdo, era sempre ficção, era sempre literatura, eu tenho alguns de quando eu fiz o teatro de terror e não foram todos os artistas que entenderam não.

#### Teatro de Terror...

Era teatro de terror porque era muito ruim, era a nossa proposta e era tão maravilhoso que não dá pra contar, tem que assistir. Eu fazia uma adaptação e fazia a pior interpretação possível, ficava três dias ensaiando e sexta já ia pro ar. Toda semana mudava o texto e tinha vários atores convidados. Trinta artistas todas as noites, era uma diversão. Os artistas queriam fazer. Isso foi em 1991, eu estava fazendo a “Maconha da mamãe é mais gostosa” (...) O Teatro de Terror veio quebrar todas as normas teatrais, pra arrebrantar essa coisa de ter tanto respeito no teatro por pessoas que são aplaudidas antes mesmo de fazer o trabalho e depois que faz o trabalho, que nem foi tão bom ainda, as pessoas levantam pra aplaudir, eu acabei com esse respeito. Eu botava um chinelo na mão do público pra tirar os artistas, quem não gostava jogava chinelo no artista. Eu fazia dois trailers e o público escolhia o que eles não queriam que fosse montado. Que não querem ver nunca. Então eles escolhiam com o chinelo. Mas eles jogavam em todo mundo, principalmente em mim. Foi libertário, ficou em cartaz mas eu não agüentei muito. Eles fazem até hoje com outro nome eu fiz em São Paulo e pelo Brasil. Eu libertei os artistas. No meu quebrar, as pessoas começaram a entender que também podiam e parou com aquela coisa de sofrimento, aqueles espetáculos chatos, atores nervosos, “olha só como a minha mão também é nervosa, eu sou maravilhosa”, “olha só como eu passo a minha mão aqui”, e depois o público, coitado, era chato.

**“Durante todos estes quarenta anos a tônica no meu trabalho é isso, eu sempre estou acompanhada pelos jovens artistas de cada época, todos os jovens querem conhecer e beber desta fonte.”**

Vic Militello

## Palestra com André Carreira

### “Teatro de Rua como invasão da silhueta da cidade”

Data: 24/04/08 Local: Conjugado

#### A descoberta da rua como espaço cênico ...

Há muitos anos atrás trabalhei em uma companhia aqui em São Paulo que quase ninguém ouviu falar, era “Viajou sem Passaporte”. Um grupo de oito pessoas que faziam um trabalho, umas experiências muito malucas em 1977. Tem pouquíssimos registros aqui em São Paulo. Era uma companhia que inventava uma cena de trinta a quarenta segundos e ia fazer nos lugares da cidade e nós nos conhecemos por acaso porque me convidaram pra ver e eu já tinha achado interessante, foi minha primeira experiência na rua que marcou meu perfil de compreensão do que é teatro de rua.

Venho das artes plásticas, estudei pintura, sou graduado em pintura, em artes plásticas então, me fascina o espaço. Os meus espetáculos geralmente começo olhando pro lugar e aí eu desenho estes espaços e fico fazendo anotações em volta do desenho, olhando pro espaço eu penso o que dá pra fazer. Minha lógica de criação da rua é me apropriar do pedaço da rua e ver qual história aquele pedaço conta. Depois disso é que a gente começa a procurar qual é a dramaturgia, se embebedas das propostas que aquele espaço sugere e aí ficamos pensando: “deve ter um texto que alguém criou pra este pedaço da avenida X ou Y”. Claro que isso é um processo criativo esquisito. É isso que eu faço. O que me interessa é que pedaço da cidade conta algum tipo de história e depois eu vou ver qual história já existe e serve para aquele lugar. Geralmente não escrevo as minhas histórias e sim adapto.

#### Teatro de rua como um desafio...

Eu gosto de testar o teatro de rua como um desafio, como você dominar um pedaço da cidade, invadir a cidade e oferecer pras pessoas que estão ali naquele pedaço uma possibilidade de imagem diferente do cotidiano. Essa é a idéia que a gente chama de teatro de invasão. Então, o teatro de rua pra nós é invadir a cidade de pegar a silhueta da cidade e se apropriar dela e contar a história a partir da silhueta e não a partir da história que nós queremos fazer.

### Forma de atuar e atitude do ator...

Em relação a forma de atuar no espaço aberto da cidade é diferente de atuar no palco. Eu faço as duas coisas, acho que a diferença básica que funciona quando a gente está na cidade é o nível de risco que a cidade impõe pra gente, o nível de uma demanda de uma questão periférica. No palco você está resguardado e pode se focar no seu colega e no público. No espaço da cidade você tem que estar focado nisso, estar focado no público e nas incidências da rua que são muitas. Quer dizer, o barulho do veículo, o tempo que você fala, por exemplo: eu falo depois do ônibus porque ele acelerou, um tempo difícil mais que é possível aprender, cachorros, ceguinhos... Uma vez um cego entrou no nosso espetáculo porque nós estávamos no lugar onde ele queria ficar, ai entrou um ator nosso e tirou o cego.

Agora eu acho muito importante não pensar o ator de rua como aquele que sempre trabalha no falsete, no corpo e na voz. Na rua cabe todos os estilos de atuação, acho que o espetáculo pode ir de muito conservador na sua estética e na sua poética ou ser um espetáculo absolutamente vanguardista, no meio desses dois extremos cabe tudo e cada um de nós opta por um filão. O que eu não acho uma boa idéia é que a gente pense assim: "na rua o ator levanta a coluna, fala projetando na ponta da cabeça como premissa básica". Se um diretor, em um grupo de atores quer usar esta premissa, está bem. Uma das coisas boas do teatro é que a gente faz o que a gente quer(...)

Eu vou falar um pouco sobre a atitude do ator. Acho que quando você decide fazer um espetáculo na cidade, você abre mão de um espaço seguro que é a sala teatral, que é muito mais segura que a rua, mesmo porque no teatro, sala teatral, a pessoa escolheu ir ver e conhece o código. Ela sabe que vai ver aquela cena e se não gostar ela sai ou senão vê até o final mas o ator está protegido. E acho que quando você vai e toma a decisão, acho que tem a ver com essa atitude invasiva, mesmo quando o grupo não sabe que está fazendo isso, que não tem noção disso. Eu acho que qualquer espetáculo de rua é uma intromissão em um espaço que está ali pra servir pra outra coisa que não é o espetáculo. O capitalismo trata de fazer que todos os espetáculos neste lugar que lhe pertence sejam domesticados de alguma maneira, e o brasileiro que não entende isso é porque não pensou em uma coisa simples. Todo esforço da ordem estabelecida é que o carnaval vá pro sambódromo, isso não é só uma estratégia pra

ganhar dinheiro, é uma metáfora do controle social. Essa idéia é muito parecida de como se domesticou a arte cênica em Atenas, do espaço aberto pro teatro. O estado queria o controle, ou seja, a festa dionisíaca feita nas ruas e colocar nos anfiteatros é uma maneira de domesticação.

Para permanecer neste espaço que é a rua é necessário uma atitude e a técnica, as duas coisas tem que existir. É também uma atitude política, é uma decisão. Fazer teatro de rua pra mim é uma forma de diálogo plurivalente com a vida e isso eu não faço no palco.

### Sobre a marginalidade e o popular...

Bom, sobre a marginalidade... eu tenho lido uns teóricos da cidade e essa coisa sobre a marginalidade. A cidade na década de 50 à 60. A rua foi perdendo seu lugar de marginalidade porque o "bum" do capitalismo pós guerra foi retroalimentando a vida na cidade nas trocas. Agora, com os fenômenos de concentração de renda e conseqüente massa de miseráveis, as ruas estão começando a voltar a ser marginais porque os que tem poder aquisitivo podem fugir das ruas. Os Shoppings Center são centros de compra que é o que existe na rua, e o shopping não é uma rua somente. Tem algumas características mas ele elimina a violência, o conflito social, ele elimina o dia e a noite, elimina a hora. A rua é um relógio, se você fica plantado na esquina da São João com a Ipiranga, é de manha, vê os travestis, é de noite, agora sai os caras do banco é de tarde, independente do sol e da lua. Então, a rua depois da chamada fase da globalização, volta a ser um espaço de marginalidade quer dizer, ela tente a ser um sitio onde os usuários não estão ali porque escolheram, estão ali porque tem que estar, porque quem pode escolher não anda na rua, evita a rua e nós temos um crescimento de população da rua enorme no Brasil e isso é uma situação marginal, a pessoa está a margem. Quando eu falo à margem é uma hegemonia financeira, cultural. Então eu acho que isso é uma coisa interessante da rua e isso é o sitio do marginal, não por conta do marginal, e o espetáculo tem que estar acontecendo onde as contradições são agudas, o teatro em algum momento da humanidade foi à estes lugares onde as sociedades estavam tranquilas e ali dentro daquelas casas estavam quebrando o pau na contradição. Não é o caso hoje, as salas hoje não são um lugar pra contradição, por vários motivos(...)

Eu estou fazendo um espetáculo que tem

uma fala que hoje nós estamos nos tempos da complacência, hoje se aceita quase tudo no teatro, pra você escandalizar alguém no palco de teatro tem que matar a mãe, enforcar uma criança, jogar uma mãe na parede, matar o cachorro na bienal, algo que passe do limite. A rua tem muita tensão e medo que traz vida pro teatro, porque no palco não há mais. (...)

Tem uma coisa muito legal, não aconteceu nenhuma revolução nos palácios porque revolução é na rua, a sociedade muda na rua. Nos palácios ela se conserva, a sala é o exemplo do conservado. (...)

Um dos grande problemas do teatro de rua é que quando você vai pesquisar sobre o assunto não encontra. Encontra teatro popular então você diz que teatro popular é teatro de rua. Olha o problema teórico e estético que tem ai. O teatro de rua deve ser pensado como uma técnica, um modo espetacular, mas não como um subgênero do popular(...)

***"A cidade pra mim é uma voz, é uma fala, isso é o principio, eu olho pra cidade e escuto. Isso é o meu principio de trabalho, não é poesia. O que eu trato de desenvolver é escutar a cidade. A minha dramaturgia é a cidade é isso que eu trato de fazer. As vezes dá certo e as vezes não dá certo".***

**André Carreira**

### Palestra com Joça Andreazza

#### "O Teatro épico na rua"

**Data: 25\ 04\08 Local: Conjugado**

#### Os gêneros...

Falar em épico é retomar os primórdios da literatura, das regras que compunham os gêneros literários. Estes gêneros eram divididos, a principio, em três: o épico, o dramático e o lírico, com funções literárias completamente diferentes.

Existem, segundo Platão este três gêneros com os quais classificamos as obras e eu aqui vou me deter exclusivamente ao épico, mas sempre usando como parâmetro os outros.

Existem alguns traços estilísticos que são característicos do poema épico. O gênero épico tem uma característica de ser objetivo, nele o mundo com suas paisagens, personagens e lugares envolvidos em

certas situações, não se prendem a subjetividade do narrador, isso é, o narrador não está preocupado com o que acontece com os movimentos da sua alma. Está preocupado na descrição de tudo que vai ser mostrado ao longo dessa obra. O narrador narra o estado da alma de outro personagem, participa do destino destes, mas está sempre presente no ato de narrar, mesmo quando as personagens dialogam em voz direta é o narrador quem lhes empresta a palavra. Distanciado da história que conta pode descrevê-la objetivamente. A voz do narrador é a voz do pretérito porque ele conta o que já passou, o pronome usado é na terceira pessoa e o narrador se apresenta afastado dos fatos, é um pequeno Deus que sabe tudo o que vai acontecer. A função mais comunicativa da linguagem épica dá ao narrador um maior fôlego pra desenvolver com calma e lucidez um mundo mais amplo como definia o Aristóteles ao falar de poema épico. (...)

Então, eu dizia que o pronome usado é o da terceira pessoa, no poema épico e, mesmo quando o narrador usa o eu pra contar a história, a função é mais comunicativa do que expressiva e nós estamos falando aqui, unicamente ou já principiando o que a gente chama de linguagem. No teatro de rua cabem vários estilos e o que eu pretendo mostrar é um gênero que vem desde os primórdios da literatura e que estava presente nas tragédias gregas, com o coro servindo pra falar o que o poeta, depois, através dos diálogos vai desenvolver dentro da própria obra. O narrador, neste caso, por ter esta comunicação mais expressiva dentro da linguagem épica, acaba conferindo uma lógica a sintaxe e a linguagem e atenua os recursos ritmos e sonoros. Quando você pega uma poesia lírica onde o poeta esta falando do seu interior, ele tem um estilo de escrita que obedece a uma métrica, que oferece um certo ritmo ao poema. Então, ele tem que fazer uso de uma sintaxe pra realmente construir o poema que quer falar.

#### Narrativa...

Na forma narrativa a gente não esta preocupado com isso, o autor não esta preocupado com esse encadeamento rítmico. Nós estamos preocupados com a expressividade comunicativa e com a lógica que ela quer passar, estas são as grandes características dos poemas épicos e do próprio teatro épico que vai ser apropriar e colocar dentro da sua forma de fazer.

O teatro épico, na concepção do Brecht, vai surgir justamente no momento onde a preocupação

com a função social dos personagens é mais preocupante. Hoje eu posso montar, por exemplo, uma obra do Shakespeare de modo épico. Ai o que eu teria que fazer? Com que o Rei não tivesse esse caráter divino e sim humano, na balança social o Rei e o cavaleiro teriam o mesmo peso. É esta uma das funções do teatro épico: nivelar a nossa sociedade. Como é que nós atores temos que fazer para mostrar e não criar uma atitude de ilusão e empatia? Isso é do drama burguês, isso pertence ao século XVIII. No final do século XVIII, começo do século XX a nossa preocupação não é mais como criar o personagem, em viver a personagem, em aprofundar psicologicamente estes personagens. Isso pertence a estrutura da novela onde as personagens são apresentadas, o interior delas é apresentado. Nós, no teatro de rua não temos este tempo pra construir o personagem. Ao colocar o espetáculo na rua a gente vai lidar com todo tipo de público. Tanto o intelectual que conhece a história como o quem também não conhece, nem tem acesso a literatura e, se ele não entende, vai ver e sair logo no começo e voltar a ser um simples admirador popular passante de rua e não ficar pra ver.

#### Atitude do ator...

Eu acho que o teatro épico é como a atitude do ator que deveria seduzir rapidamente o público pra ele ficar durante a apresentação. No momento que o teatro de rua já tem uma característica, que o teatro burguês já não tinha que é quebrar a quarta parede, quando nós estamos na rua não temos nada que nos distancie desta interpretação direta e objetiva. Neste sentido, quando a gente monta um palco pra fazer uma apresentação na rua eu fico um pouco desgostoso não que isso não seja uma forma pra ser apresentado. (...) Penso que é fundamental que não façamos um teatro pro nosso público ter somente o teatro como entretenimento.

A grande virada que o teatro épico acaba dando pra nós atores é a possibilidade de pensar dentro desta perspectiva social da personagem onde a gente não descarta, muito pelo contrário, a gente começa a valorizar a presença do povo, do trabalhador, da cozinheira, eles são tão importantes como os príncipes e os imperadores. E é nessa perspectiva que nós, que fazemos teatro de rua, que já somos vistos de uma certa forma preconceituosa, alguns vêm como falta de opção nossa e nós vimos como opção: estamos na rua por opção.

O ator do teatro épico é um ator pensante,

como, por exemplo, Galileu que pensou em mecanismos, maquina pra ajudar e facilitar a vida do homem. Ele tinha outra visão do mundo e o ator de hoje não é mais igual antes. Não é um ator que decora o texto e fica reproduzindo as coisas, é um cara que tem uma atitude ativa da personagem que ele vai encarar, diante da estrutura narrativa ele vai contar estas história usando o recurso da terceira pessoa, usando o distanciamento. (...) Acho que o grande problema é que nós estamos menos sensíveis ao mundo, estamos distantes eu acho que de querer fazer uma reflexão ao mundo em que a gente vive. Embora nós estejamos sendo convidados a cada momento a fazer esta reflexão, porque o planeta está se desintegrando de certa forma, o que eu sinto é uma grande preguiça de refletir sobre o mundo em que a gente vive. O teatro chega como um instrumento muito provocador para as pessoas, e ai ele é meio hostilizado a principio, as pessoas desprezam e não sabem o valor e a importância que o teatro teria na vida delas se realmente conseguissem refletir sobre aquilo que viram. O nosso poder de compreensão dos eventos no mundo é muito pequeno e se a gente não conseguir parar pra pensar neles a gente vai estar totalmente preso em uma estrutura que vai estar imposta de cima pra baixo. E isso também está não somente no público, mas também no ator, pra mim todo ator tem que ter lido "O pequeno organon para o teatro", porque é uma forma de você compreender um jeito de atuar que é contemporâneo.

***O teatro de rua ainda é uma grande incógnita, é uma forma de fazer teatral onde o ator realmente se revela, em todas as suas fragilidades em todas as suas contradições.***

**Joca Andreazza**

\*\*\*\*\*

## Oficina de Teatro com Amir Haddad e o grupo Tá na Rua

De 03 à 14 de dezembro de 2007 na Oficina Cultural Amacio Mazzaropi



Amir Haddad no CPTR - Rubens Brito

#### Algumas palavras de Amir Haddad durante a oficina:

#### A salvação individual e a salvação coletiva...

Na nossa teologia, em nosso mundo cristão a salvação é individual. Outras religiões já não pensam assim, mas no nosso mundo as pessoas pensam assim, elas acreditam que elas podem se salvar individualmente.

Tudo isso pra gente falar um pouco sobre a história do ego do ator, da vaidade e do movimento da história do teatro sobre nós e sobre o que fazemos e o que o teatro de rua pode estar trazendo de novidade modificadora na produção destes eventos culturais.

Buda era de uma família muito rica. Pensou que ele poderia fazer um voto de pobreza pra descobrir as virtudes da pobreza. Foi pra rua e passou a conhecer a riqueza e a pobreza. Neste momento se sentia uma pessoa preparada para se elevar, se sentia pronto para entrar no céu, no paraíso e quando ele se encaminha ao paraíso, chegando a porta ele olha para traz e percebe estar sozinho. Neste instante nota que o povo dele não havia ido com ele e sentiu que

não poderia entrar ali sem seu povo. Volta e começa a difundir sua doutrina, trabalhar pra que todos recebam o conhecimento porque somente assim é que se alcança a salvação.

Então, nós podemos fazer um teatro que a gente fique feliz e o outro da platéia também. O público vai falar: "Nossa, como ele é bom! Ele faz tudo, ele até chora!" Tudo isso em uma representação vertical e solitária, individual. Agora, se eu me desarmo, entro em contato com o meu ego e faço tudo que tenho que fazer mantendo um tipo diferente, mais próximo da relação que existe no teatro de rua, quando a gente sobe, sobe junto com o público e ai modificamos a natureza do evento, do acontecimento que estamos vivendo, fazendo lá.

A vaidade tem um padrão importante, o poder tem um papel muito importante. E o encontro, a troca, a identificação, a generosidade e uma porção de outras coisas que o teatro tem, tendem a desaparecer. Isso é tão forte, que apesar da gente dizer que o teatro é a arte do coletivo o aquecimento é individual, o ator passa anos aprendendo técnicas nas escolas, mas tudo é individual. Se você pegar um monte de ator bem treinado das escolas e colocar todos juntos você não tem um grupo, você tem um elenco de pessoas diferentes colocando a sua mão de obra a serviço daquele acontecimento. As relações que se estabelecem entre eles não estão em jogo e a relação dos afetos é uma relação de a partir do individuo não da idéia da coletividade, porque nenhum deles foi treinado pra participar daquele universo do coletivo.



## O teatro é filho da história e não da ideologia...

O teatro está em movimento. O teatro é filho da história e não da ideologia. A história está mostrando que valores ideológicos que eram normalmente assimilados há algum tempo atrás, hoje são valores que você fica em dúvida. Os pais hoje tem medo do que falar para o filho, qual é a liderança do meu povo hoje é o George Bush? Então, sabemos que existe uma curva de valores descendente.

O teatro esta ligado a este momento histórico do ser humano, mas no momento em que estas coisas todas começam a serem duramente questionadas, a pressão capitalista, esta pressão econômica, que teatro você pode fazer pra estar afinado com a história e não com a ideologia? Porque o mundo da burguesia capitalista protestante, que já foi bom, agora não serve mais.

Eu preciso esquecer o teatro pra saber o que é isso, nós temos que investigar este teatro que já existe dentro de nós, que já esta pronto, ai a gente tem que demolir e ver se nasce alguma coisa nova, mais interessante. Pra ver se das cinzas do teatro nasce e renasce o teatro. Se a gente não romper com um teatro que já vem sendo feito há vários anos você não vai evoluir com a cultura.

**Então, abaixa o teatro que o teatro está morto e viva o teatro novo!**

### A nossa alma anseia por liberdade...

Nós temos que romper a nossa cultura pra descobrir novos caminhos, não podemos ficar presos somente nas coisas que aprendemos, temos que nos libertar, a nossa alma anseia por liberdade. Nós temos tantos personagens, tantas coisas dentro da gente que a gente não vive porque estamos presos a tudo aquilo que foi construído sobre a sua identidade. Todos os códigos que você aprendeu pra melhorar o modo de vida, pra fazer a reprodução ficar melhor, então você estabelece isso e



Oficina de Teatro com Amir Haddad

se a gente não romper com isso de vez em quando a humanidade não avança, temos que transgredir.

E o teatro de rua rompe com o palco italiano, estamos em contato com a luz, o ar, o espaço em movimento. Não fazemos o que estávamos convencidos a fazer.

### O bom e o correto...

A diferença entre o bom e o correto: o correto é aquilo que está dando certo e o bom é o que vai te dar prazer na vida. O homem quando se apaixona por uma mulher está vivendo o bom. E ele pode estar dentro de um casamento que não está dando certo e que é o correto então, como é que ele faz com esta relação entre o bom e o correto?

No teatro não tenha dúvidas entre o bom e o correto. Vai no bom, porque o correto é a cultura, é o tradicional, é a coisa pronta, é a impossibilidade de mudar. No teatro a idéia é não sermos corretos. Nós atores somos todos incorretos, nós somos o cogumelo que nasce no coco da bosta da vaca.

**Somos livres para cantar, para dançar, pra fazer poesia e somos capazes de fazer isso justamente porque não estamos presos ao que é correto, ao que é ideológico ao que é cultura.**

Amir Haddad

## Primeira Etapa do processo do CPTR- Rubens Brito



Oficina de interpretação pra rua com Calixto de Inhamuns

### escolhas...

Depois da oficina do Tá na Rua nossa opção em trabalhar com atores e não atores ficou mais clara. As oficinas desse primeiro ano do CPTR - Rubens Brito foram divididas em 2 módulos. O primeiro, com a duração de 3 meses, teve 20 vagas abertas e nossa intenção era selecionar 04 atores para fazerem parte da montagem. Tivemos a boa sorte de juntar pessoas interessantes, que foram se afinizando com o trabalho e com a pesquisa de teatro de rua. Em vez de 04, acabamos selecionando 08 participantes e encaramos o desafio de ter um grupo tão grande.

Oficinas de Circo, danças brasileiras, musicalização, percussão e espaço - tempo cênico. Com tudo isso não estávamos querendo atores que fossem excelentes acrobatas ou músicos mas, ampliar as possibilidades do ator. Que o ator, além de interpretar, possa também cantar, tocar, dançar e até dar um salto mortal sem perder de vista sua principal tarefa que é a de contar uma história.

### o processo...

Nesse período alguns coordenadores das oficinas reorganizaram seu planejamento em função do coletivo que formamos. A que mais

sofreu alterações foi a de danças brasileiras. A Grácia veio com uma proposta de irmos à campo, o qual definíssemos e, a partir dessa observação o trabalho se daria. Percebeu que o grupo precisava de um outro tipo de trabalho e foi introduzindo aos poucos, o lelê, o côco, a ciranda, a valsa e o maracatu.

**“Moreninha do dente de ouro, parece um tesouro a boquinha dela; se eu pudesse e tivesse dinheiro eu ia à barreiro e casava com ela”**

Por outro lado, no circo o Marcos preferiu esperar o grupo chegar pra depois planejar o que faria. Mediante o grupo tão misto optou por usar o circo nesse momento como preparação corporal utilizando técnicas básicas que todos pudessem fazer e o jogo de pular corda que já faz parte da rotina do grupo.

Cambalhotas, estrelas, paradas de mão e de cabeça, jogar 3 bolinhas, rodar o laço. Partimos do princípio de que todos podem, de que circo é vontade e treinamento levando em conta as limitações físicas de cada um. Com esse pensamento, aos poucos o grupo foi se dividindo naturalmente conforme suas habilidades.

### “Halei Hop!”

Mas afinal, onde mesmo nós vamos trabalhar? Na rua? Então vamos investigar esse espaço! Foi assim que o Rubinho começou. Na primeira aula um dos participantes disse que deveríamos começar “jogando” ao que o Rubinho respondeu “Não, vamos começar investigando”. E foi isso que fizemos. Delimitamos um espaço de 360 graus e fizemos algumas experiências que nos ajudaram entender os conceitos que ele explanou na sua tese.

Sem pressa para conclusões estávamos observando o ator na roda e as impressões que sua movimentação causa dependendo de sua posição. Levantamos muitas dúvidas, hipóteses e reflexões.

### “Que maravilha!”

“Ai, ai!” ... Suspiro profundo.

Quase sempre assim começa a aula de musicalização com a Margareth. É quinta feira e o grupo já tá um pouco cansado. Ela vem e quebra. Vamos parar, respirar, alongar, respirar, assoprar, respirar, alongar, ouvir, perceber, sentir e só depois vamos cantar. Segundo ela, nunca pegou um grupo tão heterogêneo e tão afinado. Que bom pra nós! Como o Núcleo já tinha feito aula com ela, pedimos que retomasse nosso repertório além das músicas que ela trouxe. Seu foco nesse momento foi o de dar ao grupo unidade, consciência e referência.

### **Constância meu bem Constância/ Constante eu hei de ser; Constante a vida inteira/ Constante até morrer”**

Na seqüência entra Alexandre pra colocar o grupo pra tocar. Ficamos um mês sem pegar em nenhum instrumento, só trabalhando conceitos e fazendo exercícios, muitos exercícios, muita lição de casa, pra fazer todo dia, toda hora, tomando banho, no ônibus, dormindo... e enfim, vamos tocar. Cada um com um instrumento na mão e fomos: samba, maracatu, côco, valsa. Devagar e sempre fomos crescendo e aparecendo. Como no circo as habilidades foram aparecendo e cada um foi se identificando com um instrumento e se dedicando mais a ele.

### “Jamtarequitetakajam”

Calixto de Inhamuns assumiu a direção depois de ter passado um mês acompanhando todas as oficinas. Primeiro mês dele e último do módulo 1. Trabalhamos o ator narrador, a desconstrução do ator que representa em vez

de interpretar, o ator que pensa e que sabe o que está fazendo. Calixto insistiu muito nisso: “O ator tem que ter conteúdo, tem que saber o que faz e porque faz.”.

Também propôs exercícios de respiração que aumentam o volume de ar e ajudam diminuir a ansiedade.

### **mmmmmmmaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa...”**

Nesse primeiro momento também fomos à praça: o Largo Santa Cecília.

A primeira vez que fomos ao Largo estávamos com tanta vontade de ocupar esse espaço, de mostrar quem somos, que preparamos um repertório de côcos, maracatus, valsas e cirandas bem extenso. Foi esquisito, parecia um enfrentamento, nos dispersamos facilmente e nos cansamos profundamente. A elaboração dessa experiência nos levou a outras bem diferentes onde pudemos quebrar o ritmo da cidade, construir e gerenciar nossa energia com a consciência do outro e de nós. Começamos a ser notados, a ser queridos e a querer.

Além do Largo fomos à Praça do Patriarca, na V Overdose de Teatro de Rua, onde fizemos um cortejo performático com um pouco de tudo que estávamos aprendendo e algumas esquetes do espetáculo “Pinta de Palhaço”.

E, finalmente, selecionamos dentre os vinte, oito participantes que reconhecemos como parceiros para nosso próximo passo: a montagem.



Intervenção no Largo Santa Cecília

## CPTR - Rubens Brito no Largo Santa Cecília

### depoimentos...

Setembro. Sentamos pra conversar sobre nós e a praça.

Dany Ivan: Sei lá... eu tenho dúvidas, tem dias que é muito bom mas tem dia que não tenho tanta vontade. A minha vida mudou muito depois que eu entrei aqui, antes eu tinha uma rotina, agora não. Eu sei que venho pra cá mas cada dia é diferente. Sei lá... to gostando muito.

Lena: Eu não sei ir pra praça e não olhar no olho das pessoas, eu não consigo e é isso que eu quero fazer da minha vida, é esse teatro.

Kelly: Outro dia, depois que acabou o “Básico”, eu cheguei em casa e fiquei lembrando do Marcos, vestido de palhaço, na cena do boxe, com aquela roupa ridícula e eu pensei o que leva um pai de família a fazer isso?

O Largo Santa Cecília fica no centro de São Paulo. É um praça bem aconchegante, em cima do metrô Santa Cecília, com uma linda igreja, banca de flores, jornal e muitos camelôs. Tivemos muitas conversas no grupo antes de escolhermos essa praça como nosso local de apresentações e exercícios, como uma Sede Pública para o teatro de Rua e acabamos optando por ela porque quisemos experimentar um outro espaço e público.

Ao contrário das periferias, onde as famílias enchem nossas rodas, as praças do centro tem uma grande circulação de pessoas e uma maior dificuldade de que elas parem para ver o espetáculo.

Nos meses de julho, agosto e setembro fizemos apresentações do nosso repertório com os espetáculos “Pinta de Palhaço”, e “O Básico do Circo” e recebemos alguns grupos, companheiros de jornada. Ocupamos todos os espaços: em frente a igreja, ao lado e atrás, cada dia em um local diferente e, sem dúvida, o melhor lugar é em frente a igreja, bem visível pra quem sai do metrô.

Nesses meses também ocupamos a praça com ensaios das cenas do novo espetáculo. Como se tratou de experimentar cenas, cada dia o grupo foi ao Largo com uma proposta diferente. Tiveram coisas que funcionaram e outras não. Normal. Fizemos também aulas de circo, principalmente

o treinamento de pernas de pau, pirofagia e chicote.

Mais interessante do que relatar passo a passo nossas atividades é levantar uma reflexão sobre esse espaço que tanto nos encantou e a necessidade da frequência das nossas ações.

Hoje, outubro de 2008, podemos afirmar que já fazemos parte da Comunidade da praça que é formada basicamente pelos freqüentadores da igreja - na maioria senhoras - camelôs, moradores de rua, estudantes e passantes de forma geral. Hoje, não passamos por lá sem falar um oi, não passamos por lá sem dar um sorriso ou sem que alguém nos pergunte: “e hoje tem?”

Estamos construindo lá uma relação prazerosa que remete a um lugar em nós de amizade, confiança e segurança. Quando vamos ao Largo estamos em casa. Desse cotidiano tiramos também inspiração pro “Viva Malasartes!” e reconhecemos em nós a vontade de continuar lá. O espaço em si é difícil, demora a juntar público, é desafiador mas temos casos tocantes. Percebemos que os moradores de rua começaram trocar de roupa pra assistir as apresentações. O que significa isso? O teatro recuperando a dignidade? Será mesmo isso? Tomara! Cada um ali tem uma história, um deles foi de circo, outro contador, muitos já tiveram família e emprego. E agora fazemos teatro na casa deles. Não é nossa intenção primeira que o teatro tenha um caráter social, mas não tem jeito. Estando na rua se afirma a cada dia a função social do teatro e do ator. O ator tem que estar bem preparado artisticamente mas tem que estar antenado no mundo. Tem que ter a capacidade de agir e pensar, de criar, de improvisar e de tomar pra si as regras do jogo. Essa temporada intensificou em nós a alegria e a generosidade que o teatro nos proporciona mas também as angústias desse mundo que vivemos e do que ele pode vir a ser. Qual o papel do teatro nessa transformação? O que de fato o artista pode fazer? Cada um de nós do grupo tem suas próprias respostas e de fato, o que é comum é nossa vontade de estar ali, sempre, de voltar a cada semana rompendo a rotina da cidade dura com nossos sonhos nessa incrível missão que é fazer teatro de rua

# Teatro de Rua no Largo Santa Cecília

# em 2008

## Centro de Pesquisa para o Teatro de Rua - Rubens Brito

Dias 05, 18 e 19 de julho - **Pinta de Palhaço** - “Núcleo Pavanelli”

Dia 11 de julho - **Cantigas e Brincadeiras Lusitanas** - “Algarra Teatral”

Dia 25 de julho - **Bumba meu Boi** - “Como Lá em Casa”

Dia 01 de Agosto - **A Farsa do Bom enganador** - “Buraco d’ Oráculo”

Dias 04, 11 e 18 de Agosto - **O Básico do Circo** - “Núcleo Pavanelli”

Dia 13 de Setembro - **Graças a Deus** - “Bolinho”

Dia 30 de Setembro – **Se essa História fosse minha** – “Cia Rodamoinho”, “Cia Furunfunfun” e “As Meninas do Conto”

## “Teatro Sobre a Cidade” Realização Sesc Consolação em parceria com Tablado de Arruar

Dias 04, 11 e 18 de junho - **A Rua é um Rio** - “Tablado de Arruar”

Dia 06 de junho - **Reis de Fumaça** - “Cia. Do Feijão”

Dia 20 de Junho - **O Santo Guerreiro e o herói desajustado** - “Cia. São Jorge de Variedades”

Dia 27 de junho - **Nas Rodas do Coração** – “Cia. As Graças”

Dia 28 de junho - **Barbosinha Futebol Crubi** - uma estória de Adonirans - “Teatro Popular União e Olho Vivo”



Núcleo Pavanelli - “O Básico do Circo”



Núcleo Pavanelli - “Cortejo - Pinta de Palhaço”



Algarra Teatral - “Cantigas e Brincadeiras Lusitanas”



Buraco d’Oráculo - “A Farsa do Bom Enganador”



Como Lá em Casa - “Bumba meu Boi”



Bolinho - “Graças a Deus”

## O Princípio da Incerteza e uma Dramaturgia para o Teatro de Rua

Será que existe uma dramaturgia para o Teatro de Rua ou apenas uma dramaturgia com a qual nos adaptamos a quaisquer circunstâncias, locais e objetivos?

Podemos afirmar que não é a cabeça do dramaturgo, mas as características dos locais de apresentação, os objetivos dos apresentadores do espetáculo e as pessoas que transitam por aquele espaço que são determinantes na criação de um texto para o Teatro de Rua?

Há um “gosto” popular - comédia, farsa, melodramas – ou temas mais apropriados que podem ajudar na escolha do que vai ser apresentado na rua?

Qual a resposta entre o sim e o não que poderíamos dar a essas questões?

Sim e não.

O princípio da incerteza deve nortear nossa forma de imaginar o fazer teatral nas ruas e praças. É impossível prever como vai ser uma apresentação teatral na rua, pois não é possível antecipar com precisão o que vai acontecer durante essa apresentação como, também, não é possível saber as circunstâncias sob as quais o espetáculo vai ser apresentado ou o resultado do mesmo.

Sabemos que vamos fazer uma apresentação na Praça X. Vamos até essa praça, estudamos, planejamos tudo o que poderá acontecer: a chuva, uma perseguição policial, um bêbado resolve virar o ator principal, a praça vista vazia está ocupada por camelôs, acontece uma manifestação de bancários em greve, mas,

apesar de todos os nossos cuidados, sempre existirão outras probabilidades e possibilidades de acontecimentos inesperados.

Isso é o Teatro de Rua. O princípio da incerteza. E foi a partir dessas incertezas que Rubens Brito, o nosso saudoso Rubinho, começou a engendrar a ideia do Teatro Quântico. Não foi algo que nasceu da sua cabeça, mas nasceu do seu conhecimento sobre a história do teatro, do fazer teatral e do seu encontro com o Teatro de Rua.

O que define o princípio da incerteza é que para se medir a posição e a velocidade futura de uma partícula precisamos medir com precisão a sua posição e velocidade atuais. Para que isso aconteça é preciso jogar luz sobre essa partícula, mas não se pode usar uma quantidade arbitrariamente pequena de luz; temos que usar pelo menos uma quantidade determinada de luz, um quantum. Este quantum, porém, perturbará a partícula e mudará sua velocidade de forma não previsível. Em outras palavras, quanto mais precisamente se tentar medir a posição da partícula, menos precisamente se pode medir sua velocidade, e vice-versa.

Um espetáculo na rua sempre terá suas variantes quânticas. A nossa interferência num espaço urbano aberto sempre provocará alterações e respostas, positivas ou negativas, à nossa presença.

Como a dramaturgia de Viva Malasartes respondeu a esses desafios?

Duas histórias paralelas que acontecem num primeiro momento em dois planos, o

mítico e o cotidiano, apresentadas de formas fragmentadas e não sequenciais, mas que, a partir do desenlace, se encontram num plano onde o ritual se confunde com o mundo real.

No plano mítico a história de um herói, Malasartes, senhor da esper-teza e da astúcia que é vítima de alguém mais esperto e astuto, um palhaço do sarcasmo, um Mefistófeles a serviço dos poderosos, que, através de um passe mágico seduz o herói e o leva a derrocada e a morte.

No plano do cotidiano o povo, o criador de Malasartes, enquanto espera por um herói salvador, a partir de pequenas aventuras de personagens populares criados a partir do estudo dos tipos brasileiros abordados na obra do sociólogo Roberto DaMatta, no livro *Carnavais, Malandros e Heróis – Para uma Sociologia do Dilema Brasileiro* (o otário, o malandro, o vingador, o bandido e o renunciador), vive um calvário em busca da sua consciência.

Trabalhamos com cenas dispersantes, onde as ações dramáticas ocorrem num espaço cênico onde há várias áreas de atuações e as ações dramáticas acontecem sem que haja um espaço predeterminado para a representação.

O espaço e o tempo não são sequenciais. Embora as histórias do cotidiano, num total de vinte, façam parte da história de Malasartes, que acontece no plano mítico, cada espectador assistirá apenas cinco histórias. Portanto, o entendimento do espetáculo depende do espectador, o que cria várias probabilidades e possibilidades de espetáculos.

As ideias de Rubens Brito e a dramaturgia de Viva Malasartes não querem se apresentar ao público como algo novo, afinal todas as criações humanas

tiveram o seu começo em uma conversa, à volta de uma fogueira, em remotas eras. Parafraseando Chacrinha, nada se cria, mas tudo se transforma.

Você pode até montar Crime e Castigo, de Dostoiévski, ou Dom Quixote, de Cervantes, em praça pública. É só adaptá-las às circunstâncias e descobrir alguém que se interesse por seu trabalho. O Teatro de Rua pode conter em si todos os teatros possíveis, mas não podemos esquecer que as ruas e as praças são mistérios que precisamos enfrentar com humildade e sabedoria. Aliás, como todos os espaços cênicos que temos a nossa disposição.

O novo esconde o velho e o velho traz dentro dele o novo. Só é proibido se agarrar a uma ideia e ficar a serviço dela. As ideias existem para nos servir e não o contrário.

É uma questão de gosto, coragem e vontade de pisar no incerto.

*Calixto de Inhamuns*

# Considerações dos Dramaturgos

## Sobre a Compaixão

Tive a sorte de participar do Núcleo de Dramaturgia da Companhia Pavanelli, coordenado por Calixto de Inhamuns. Foi uma experiência das mais transformadoras, não apenas pelo aprendizado teórico e prático - que foi intensivo - mas pela possibilidade de conhecer outros dramaturgos, cada um com seu talento e estilo pessoal.

Convenhamos que escrever teatro sozinho, no escuro, conversando consigo mesmo na frente do computador, é uma prática das mais punheteiras. Precisa ser louco, apaixonado e obcecado pela coisa, ou melhor desistir. Nesse sentido, uma das melhores coisas que nos pode acontecer é encontrar outras pessoas com a mesma obsessão, que queiram se juntar uma vez por semana para trocar figurinhas e construir um projeto em conjunto: mais ou menos como um grupo de auto-ajuda para viciados.

Se eu tivesse que escolher uma coisa que aprendi, entre as muitas que Calixto nos ensinou, eu diria que a melhor é a prática da compaixão. Escrever para teatro é um ato de compaixão. Não falo no sentido de ter pena (se eu tivesse pena pelos leitores, não escreveria) mas no de conseguir identificar-se com outras pessoas, outras vozes, outros egos e desejos.

Não vá embora, deixe eu explicar. O que mais admiramos em Shakespeare é a maneira em que consegue abarcar a totalidade da experiência humana; falar pela voz de um mendigo, de um rei, de um herói, de uma matrona, de uma fada, de um traidor. Ouvimos o discurso de Iago, e acreditamos nele, compreendemos seus motivos e seu agir, mesmo que saibamos que merece nossa condenação. Ele é humano, é imperfeito: somos nós.

Para fazer isso é necessário sair do ego, abstrair a própria moral e os próprios desejos, deixar de ser um e passar a ser muitos; e fazer esses muitos agir. Acho que um bom professor, ou um bom dramaturgo, antes de mais nada, é muitas pessoas em uma. Calixto é muitos. A todos eles, meu agradecimento.

## *Nicolás Monasterio*

\*\*\*\*\*

## Oficina de dramaturgia com Calixto de Inhamuns

Eu, que já tinha passado por outras oficinas de dramaturgia, me vi diante de um universo totalmente novo. Já tinha ouvido falar muito a respeito das características dos textos teatrais, de como determinado acontecimento é gerado pelo evento anterior, mas nunca tinha obtido resposta para a seguinte pergunta: quais são as técnicas que nos permitem construir tais textos?

A resposta à essa pergunta foi justamente o grande diferencial da oficina ministrada por Calixto de Inhamuns. Ele ensinou as regras que podem facilitar o árduo trabalho do dramaturgo principiante, regras que poderão ser quebradas depois, mas que num primeiro momento fazem toda a diferença. E foi assim, seguindo um método objetivo, que começamos a elaborar os nossos primeiros textos.

A oficina foi realizada em dois módulos. No primeiro éramos em quinze pessoas e, generosamente, Calixto doava o seu tempo acompanhando passo a passo cada um de nós, apontando as falhas e os possíveis caminhos a serem seguidos.

Não posso deixar de registrar minha

grata impressão pela postura Calixtiana, desprovida de preconceitos. Em momento algum ele refutou uma idéia, em momento algum disse que este ou aquele tema não serviriam para serem encenados. Todas as suas críticas se referiam à forma de construção e encaminhamento do texto.

Na segunda etapa restaram sete alunos, um professor cheio de energia e a proposta de teatro quântico do Rubens Brito - aliás, foi por causa dessa proposta que tudo começou. A essa altura o Rubens já tinha saído de cena e sobrou para o Calixto assumir a encenação.

Enquanto os atores se preparavam, nós discutíamos sobre vários temas e sobre a forma de apresentar o espetáculo. Calixto propôs contarmos duas histórias, uma acontecendo no plano superior e outra com cenas curtas, no plano inferior. O espetáculo começava a tomar forma e os dramaturgos começavam a escrever e reescrever as suas cenas. E reescrevemos muitas vezes cada cena, num trabalho árduo e prazeroso.

Sinto saudade dos encontros com o grupo e das aulas do Calixto, que é um mestre por excelência. Mais do que ensinar ele gosta de passar adiante o seu conhecimento. Se conseguiremos transformar esse conhecimento em sabedoria, bom aí já depende de nós.

Para mim foi um privilégio ter participado desta oficina de dramaturgia.

## *Nadya Milano*

\*\*\*\*\*

## Um Ano Verdadeiramente Novo

Era começo de ano e o calor de São Paulo deixava latente minha perseverança em manter vivas as decisões de ano novo. Como de costume, em cima da minha mesa estava a listinha, nem tão pequena, das coisas que eu gostaria de manter, de começar ou de retomar no ano de 2008, que então se iniciava. E

me lembro bem que a primeira decisão era "escrever bastante e mostrar os textos".

Acho que todo mundo que realmente gosta de escrever passa por isso: a vontade de tirar os textos da gaveta e testá-los no mundo, ver se eles ganham realidade afora nossos olhos de coruja. E, para quem se interessa em dramaturgia, então, mostrar os textos, realizar leituras e discussões é quase uma premissa, já que são textos que necessitam do (s) outro (s) para existir.

E foi em meio a essa atmosfera esperançosa e cheia de iniciativas que fiquei sabendo da oficina de "uns tais palhaços, uns tais Pavanellis" do teatro e circo, que estavam com as inscrições abertas para uma oficina de dramaturgia com o Calixto de Inhamuns. Minha mãe (sempre ela) me telefonou numa tarde dizendo que havia visto num cartaz. Eis que duas semanas depois estava junto a um monte de gente que parecia ter desejado a mesma coisa que eu para o novo ano.

O que posso dizer é que foram meses muito especiais em que, - primeiro com leituras de obras e depois com a escrita -, criamos uma rotina, tal como pede o ofício de quem escreve. Foi bonito ver o grupo tão distinto, formado pelas pessoas mais diferentes, crescendo junto na busca pelo aperfeiçoamento do texto, e preocupado em escrever um espetáculo. E foram essas pessoas que me fizeram entender melhor a idéia de que o teatro é uma arte, definitivamente, coletiva. Isso sempre sobre o olhar cuidadoso do Calixto, um mestre dos de antigamente, do tipo que não se vê mais por aí. Foram muitas discussões, textos e bate-bocas dos mais saudáveis sempre com um único intuito: escrever e escrever.

Confesso ainda, que a primeira vez que vi o ator falando frases que havíamos, pude entender muito bem o prazer que é escrever para teatro. De repente as palavras saltam do papel para as bocas dos atores, que não só dizem as palavras antes escritas, como a recriam. De repente as idéias ganham vida e isso é muito assustador e bonito. Foi uma

sensação tão boa, dessas que fazem a gente, num segundo, parecer entender os mistérios do mundo.

Agora, com o ano acabando, fico feliz em ter realizado a mais preciosa das promessas e agradeço imensamente aos meus companheiros Pavanellis por terem me ajudado tanto.

**Mariana Trench Bastos**

\*\*\*\*\*

**“As Palavras são Átomos em Movimento”**

**Generosidade.**

Esta é a palavra que define meu sentimento em relação aos encontros que objetivavam a construção de textos teatrais. Éramos uma turma heterogênea, onde cada um buscava um ponto de partida que (embora resistíssemos) encontrava-se nas nossas próprias histórias e vivências, nos nossos percursos e percalços.

E assim, íamos descobrindo, a cada encontro, que tudo o que buscávamos era uma necessidade primitiva de mostrar nossa cara sem nos expor: escondíamos sob as máscaras das personagens criadas, e nos sentíamos protegidos pela crença (enganosa) de que jamais seríamos descobertos.

Acompanhados pelo (sempre) paciente Calixto de Inhamuns, fomos, inicialmente, apresentados às técnicas de construção de um texto teatral. Transmitidos com sabedoria, conhecemos os métodos necessários para darmos início às nossas criações; com paciência e dedicação, éramos orientados a procurar a essência das nossas personagens.

Nessa procura (ora dolorosa ora prazerosa), aprendemos que todas as nossas experiências são materiais que carregamos para, um dia, construir as histórias que quisermos contar.

A próxima etapa colocou-nos a par do

teatro quântico. Impossível esquecer o esforço incansável do mestre Calixto (auto-intitulado “O Sertanejo”). Cenas curtas, com temas claros e objetivos nos desafiavam. Nesta fase do processo, a mão segura que nos conduzia indicava que o tempo (ou a falta dele) seria nosso aliado:

“ao invés de inspiração, transpiração”. Cenas feitas e refeitas; sugeridas e corrigidas... Dúvidas e incertezas misturavam-se à determinação de construir um trabalho coerente com a proposta inicial.

E se o assunto é generosidade, não posso deixar de citar dona Alice, senhora de alguma idade, muita sabedoria e extrema generosidade, que conheci durante os ensaios que, a respeito de passar adiante os conhecimentos da arte circense, não hesitava: “Tudo o que sei, ensino. Quando morrer, meu caixão vai flutuar, pois estarei leve. Todo o peso ficará, pois levarei apenas saudades”.

Pela paciência, sabedoria, dedicação, comprometimento, liderança e bom humor...

e pela extrema generosidade, Calixto de Inhamuns tornou-se a alma do projeto, conduzindo tanto o trabalho de dramaturgia quanto a preparação dos atores.

Sentirei saudades dos nossos encontros.

A todos, muitíssimo obrigado.

**Renato Dias**

\*\*\*\*\*

## Processo de Montagem do Espetáculo “Viva Malasartes! Histórias de um Povo de Algum Lugar”



Núcleo Pavanelli - “Viva Malasartes!”.

**Pontos de partida: Teatro Quântico e Pedro Malasartes**

Nos dedicamos (núcleo de atores e núcleo de dramaturgia) ao estudo da tese do Rubinho esmiuçando cada capítulo e tendo Calixto como guia. Fizemos o mesmo com as histórias de Pedro Malasartes, seu conteúdo e origem e nos apoiamos no estudo de Roberto DaMatta “Carnavais, malandros e Heróis”.

**sobre o teatro quântico...**

O que tem a ver a física quântica com o teatro? Em primeiro lugar, a evolução da ciência sempre influenciou as artes; em segundo, a idéia da emissão e da absorção da luz em quantas, de forma descontínua, nos leva a essência do teatro: a forma fragmentária, cenas, eventos, da emissão/recepção da cena teatral.

O que ficou de todo esse estudo e que nos estimula na busca de um teatro para ser apresentado nas ruas? A idéia das “histórias múltiplas”, de Feynman, onde cada história traz em si várias probabilidades de entendimento e novas possibilidades de histórias; a desconstrução do espaço, a desterritorialização; o desligamento entre ator e personagem; os mecanismos de deslocamento, movimento distendido, desorientação, desmascaramento; a desintegração da cena e a instauração da instabilidade no espaço cênico.

Cada pessoa verá um espetáculo diferente, amparado pelo mesmo tema e conteúdo, apresentados de forma que o público que circula pela rua poderá ter uma experiência conclusiva de história, com começo,

meio e fim, assistindo qualquer uma das cenas e não necessariamente assistindo toda apresentação.

**Sobre Pedro Malasartes.**

**Apontamentos feitos no encontro do Núcleo de Dramaturgia e Interpretação, com esclarecimentos de Calixto de Inhamuns.**

Precisamos tomar cuidado entre o que é o *mito “Pedro Malasartes”* e as histórias que foram criadas em cima desse mito. *Pedro Malasartes é um herói popular* e a elite criou muitas histórias depreciativas sobre ele. A leitura do texto de Roberto da Matta deixa isso bem claro. Pedro Malasartes não é um renunciador.

*Pedro Malasartes é uma narrativa não dramática*, é uma narrativa oral, pra contador de causos. O contador de causos é quem leva a narrativa para o dramático onde os personagens são mostrados por uma pessoa.

Por que Pedro Malasartes não assume o poder? Vamos pensar em *função dramática, função de personagem*. O malandro em si é aquele que vive pra sobreviver. Se ele toma a fazenda de um fazendeiro ele perde sua função, acabou Pedro Malasartes. Pensem nessa situação: Um homem que vive trabalhando e sendo explorado. É um fato social onde se cria um mito pra responder a essas situações. Os rituais e os mitos ajudam a conservar o status quo. A sociedade vive no mito o que poderia fazer de uma forma revolucionária. O mito nasce de uma situação social. Quando alguém no mundo de hoje sonha com Pedro Malasartes pensa em uma pessoa que vai chegar pra resolver uma situação imediata, do momento presente.



Núcleo Pavanelli - “Viva Malasartes!”.



Núcleo Pavanelli - "Viva Malasartes!".

Então, quem está sendo explorado cria um mito chamado Pedro Malasartes onde sempre vai derrubar o patrão. Ele sempre contesta a situação social sem alterá-la. Ele rouba o fazendeiro mas deixa a situação social mantida. Ele sempre apronta com quem detém o poder, um fazendeiro ou um pastor de ovelhas por exemplo. Se Pedro Malasartes virasse patrão apareceria outro Pedro Malasartes que faria sacanagem com ele. As histórias em que ele aparece sacaneando os pobres não faz parte do mito original.

#### Os políticos corruptos seriam Pedro Malasartes?

Não. A corrupção não tem nada a ver com o mito Pedro Malasartes. **Não confundam Pedro Malasartes com corrupto e ladrão.** No mito original ele não se vende, ele engana quem é desonesto, metido a esperto e detém algum poder. Na história que ele vende merda, quem compra é um cavaleiro rico.

**Pedro Malasartes não é o jeitinho que brasileiro acha pra roubar é o jeitinho que o brasileiro acha pra sobreviver. Ele não rouba, ele não leva nada.**

#### Proposta ...

O ritual e o mito sempre nascem de uma necessidade, de uma incapacidade, enfim, da busca de uma resposta de uma comunidade a um acontecimento que a perturba. Querem entender o mundo? Tasca o mito da criação. Tão sofrendo com a vida difícil que levam, com a incapacidade de realizar seus sonhos? Inventam o ritual do carnaval onde durante quatro dias criam uma inversão: os pobres viram patrões, reis, superiores. Se no mito eles criam um canal para entrarem em contato com a terra prometida, no ritual, há uma inversão de papéis.

A idéia é, a partir dessas formas simples do mito e do ritual, no espetáculo, a gente trabalhar com dois níveis: o cotidiano sofrido do povo onde são explorados, humilhados e ofendidos e não são capazes de reagir;

e, a partir, dessa realidade, criar um ritual onde há uma inversão e eles são capazes de reagir e enfrentar os abutres que devoram suas forças, pensamentos e vísceras. No plano do cotidiano homens e mulheres simples, no plano do ritual, do mitológico, guerreiros ferozes.

Ter em cena o cotidiano, no nível de chão, e o ritual e o mito criados pelo cotidiano, num nível mais elevado. Vida e sonho.

Como fazer as pessoas entenderem que nenhum mito ou ritual resolverão os problemas sociais delas? Que não adianta ficar esperando Godot ou ficar sujeito a fúria dos deuses como prometeus acorrentados?

Como trabalhar no cotidiano e no mundo mitológico uma forma bonita, artística, surpreendente e que ajude as pessoas a entenderem o que é cidadania, com todos seus direitos e deveres, e que elas precisam fazer alguma coisa, seja votar melhor, quebrar um banco ou, simplesmente, lutarem por seus direitos básicos como educação, saúde e moradia?

#### Viva Malasartes!

A partir da pesquisa e da proposta do Calixto o Núcleo de dramaturgia começou criar as cenas do cotidiano. Cenas curtas, entre 2 e 3 minutos com temas variados mas sempre falando dos problemas do povo brasileiro.

No núcleo de interpretação essas cenas foram sendo testadas em sala e na rua. Fomos construindo um personagem guerreiro utilizando o circo, a dança especialmente o maracatu rural e a percussão. Fomos pro Largo Santa Cecília várias vezes experimentar o que poderia vir a ser uma cena ou uma movimentação para o espetáculo e muitas delas de fato ficaram.

Enquanto o Núcleo de dramaturgia foi criando as cenas do cotidiano, Calixto foi escrevendo o plano mítico, o lugar do herói e suas tentações – os sete



Núcleo Pavanelli - "Viva Malasartes!".

pecados. Elementos da cultura popular como o Boitatá foram colocados musicalmente e visualmente

Aos poucos o espetáculo foi tomando forma e o grupo foi entendendo, ou quase entendendo, sua dinâmica. Por mais ensaios ou reuniões que fizéssemos chegamos naquele ponto crítico de absoluta ansiedade pra estréia.

Pra muitos que estão conosco é a primeira experiência na rua, pra outros a primeira como ator e pra nós do Núcleo Pavanelli, um salto, uma etapa importantíssima na nossa história. Abrimos aqui um parêntese para dizer da importância de um grupo receber uma verba pública pra desenvolver seu projeto e da necessidade de se trabalhar a formação do ator para teatro de rua de forma diferenciada e a longo prazo.

#### A estréia...

Tudo pronto, ou quase...

Adrenalina, emoção, expectativa.

Praça do Patriarca. Dia 05/11/08 às 16:00

Começou!

O público foi chegando, chegando, chegando... nossa! Formamos uma roda enorme, aproximadamente 400 pessoas. Uma roda que não era redonda. Era quadrada, retangular, se dividia em 4 e voltava a ser uma. Foi incrível! Duas horas de espetáculo e o olhar atento do público nos deu o retorno mais que esperado.

Agora é a temporada. Ainda vamos circular pelas praças do centro de São Paulo e sabemos que em cada uma delas encontraremos dificuldades diferentes.

Por enquanto estamos curtindo o filhote, fazendo ajustes e sempre atentos as novas possibilidades que esse espetáculo poderá trazer.

Gratidão é a melhor palavra que encontramos nesse momento. Palavra que define o sentimento que temos em relação a todos que estiveram conosco nesse projeto, dando seu melhor e recebendo o melhor de nós.

**À todos nosso MUITO OBRIGADO!**

**Núcleo Pavanelli**

## Rítmo, Maestro da Poética Cênica

Nas artes espetaculares de entretenimento, sejam elas cinema, teatro, dança, música, circo ou tantas outras, o ritmo exerce um papel de fundamental importância. Elemento e princípio mais frequentemente associado à linguagem musical, o ritmo, segundo o ensaísta mexicano Octavio Paz, é “imagem e sentido”, capaz de transportar o espectador do tempo mecânico (cronológico) para o tempo arquetípico (mítico), configurando no palco ou onde quer que se estabeleça o fenômeno cênico o retorno sagrado do mito, suprimindo-nos assim dos parâmetros habituais de ritmo cotidiano.

Porém, numa outra esfera de experimentação o ritmo tem na ordenação seu fator mais pujante: a sincronia da coreografia, o canto do coro, entrada no ‘tempo’ da luz, a respiração em sintonia com a dança das claves no ar e a pergunta e resposta dos instrumentos de percussão. Mas esse mesmo ritmo, concreto e abstrato em sua essência também está destilado ao longo de uma performance cênica numa sutileza que não nos chega de imediato. Um exemplo claro disso está nas transições entre uma cena (parte) e outra do espetáculo ou até mesmo na troca de um figurino, como também na duração dessa mesma obra que se ‘enxuga’ a cada ensaio geral executado. Para o intérprete aglutinam-se uma sequência de partituras que, repetidas à exaustão, o deixam apto a realizá-las com mais fluidez, proporcionando-lhe deslocar sua atenção a outros ‘microrritmos’, que ainda necessitam da lapidação artesanal da incessante execução.

Na investigação quântica que trazemos a público, dois personagens em especial - Malasartes e Prometeu - simbolizam dois extremos. Um, brasileiro, arraigado em nosso tempo e costume, com o jogo de cintura e a ginga tupiniquim que a sobrevivência solicita; o outro, grego, nascido e criado no berço de todos os berços, onde filosofia, política, arte e cultura se estruturaram para contaminar o mundo das idéias e dos ideais.

Como o ritmo pode criar a atmosfera que distancia e aproxima esses universos? Maracatu, samba-enredo, marcha, são alguns dos ritmos essencialmente brasileiros que dialogam com uma outra sonoridade criada a fim de trazer a atmosfera sagrada do mito, contrapondo seus traços peculiares e criando uma cama sonora distinta; ‘vozes’ rítmicas que representam as distâncias entre o apolíneo e o popular, o sublime e o grotesco. Os tambores e afins deixam de ser meros instrumentos de percussão para dar lugar ao comentário cênico, fazer parte da indumentária do personagem ou transformarem-se naquilo que cada ator pressentir no jogo, em consonância com o

contexto poético abordado. Afinal é no jogo, qualquer que seja ele, que os mesmos jogadores transformam o acaso em acerto ou erro. Desde fevereiro deste ano procurei dar os subsídios básicos e necessários para que nossos ‘atletas do coração’, como dizia Artaud, estejam no caminho do acerto, ou caso contrário, que transformem o erro em contragolpe certo e em prol do espetáculo.

O público também traz seu ‘ritmo’ e ansiedade de casa e os joga em cena para serem metabolizados pelos intérpretes. Ou seja, aprender a tocar um ou vários instrumentos, saber distinguir tempo e contratempo é só o primeiro passo, as primeiras notas dentro dessa sinfonia de comunicação com a platéia. Os ritmos e pulsos, sincopas e compassos, dinâmicas e acentuações começam a fazer outro sentido quando todos partem rumo a batalha com o público, ‘inimigo’ necessário de toda apresentação e adversário sábio em cada cena e respiração.

Respeitável público !! A praça é de todos !!! O terceiro sinal soou em algum momento e estamos instaurando o nosso ritmo. Não tragam seus relógios, ou caso o tragam, não contem mais com o tempo que trazem. Ele agora está a nosso serviço, cedido por Chronos e somos nós os responsáveis por devorá-lo ainda melhor para não sermos nós os devorados. O apito já silenciou os ouvintes e o espetáculo começa em outro tempo e espaço !

“Toca mais forte o repique mestre !!!!!”

**Alexandre Caetano**

## Parceiros

### Teatro ao Sol

Durante muitos anos, ficou adormecido no seio da escuridão, massificado e sem rosto, no silêncio da platéia, o principal protagonista do teatro: O PÚBLICO.

Despercebido e anônimo, ele deslizou pelas poltronas e escadarias das casas de espetáculos e agora, ganhando rostos e nomes, se apoderou do palco principal: A RUA. Já não se cala na escuridão da sala de espetáculo. Pensa, se comove a olhos vistos, muda o rumo das estórias, e das histórias, sugere idéias, se equipara e se individualiza, nesta comunhão proporcionada pelo único teatro que o considera como CIDADÃO. Esse teatro chamo de TEATRO AO SOL. O protagonista de uma nova era.

**Richard Rigueti**

**Diretor, ator e palhaço**



**Grupo Off Sinna - Foto: Guto Muniz**

### Grupo Off Sinna- RJ

#### Utopia Embaçada, Solidariedade Destroçada

Acredito no teatro de idéias.

No teatro de idéias, ideais, ideologias, ideogramas.

Ideogramas para decifrar o homem e seu trato.

Idéias para um mundo mais justo.

E ideologias para mover essa luta.

Acredito nos homens e mulheres que fazem o teatro de idéias, o teatro da transformação.

O teatro que desnuda, disseca, desvende, escancara, e, cara a cara com o público, desfaz falsas escaramuças e retira o véu que encobre a verdade.

Para mim, estes são Homens e Mulheres de Teatro. E é do seu vinho que quero beber certo de, inebriado, estar tomando o fruto dos vinhedos de Dionísio.

O Brasil, no início dos anos 60, viu nascer e crescer inúmeros grupos artísticos, embalados por ideais libertários, forjados na resistência às práticas autoritárias que se instalaram no país.

Atores, diretores, autores, músicos, estudantes, trabalhadores, na sua maioria jovens, se juntavam e formavam grupos de teatro; verdadeiras comunidades de idealismo, regadas a socialismo, coragem, sexo, solidariedade, desprendimento e vontade de transformar o mundo.

Esses grupos se apoiavam mutuamente, trocavam um empírico conhecimento, compartilhavam descobertas, dividiam intuições, cruzavam rotas e trespassavam suas criações.

A produção, sempre “sem grana”, era rica em soluções geniais, impensáveis; e recheada de amigos, madrugadas de labuta, doações, brechós, olheiras e beijos.

Contra tudo e por todos, o espetáculo saía.

E o teatro de idéias fazia guerrilha e resistia.

Ocupava todos os espaços, ruas, salas, cabarés, campos, praças, fábricas.

A América Latina se entrincheirava.

Nessa escola toda uma geração se fez:

Se fez artista,



Se fez guerreira... e guerreou.

Se fez homens e mulheres de teatro.

Mas esses são outros tempos.

Que brasis são esses de agora?

Creio no teatro de idéias.

Na Utopia que alimenta o teatro e o teatro que constrói a Utopia...

De outra forma somos mercadoria.

**Mauro Xavier**

**Ator e diretor do Grupo Teatro Kabana-MG**

**Palhaço e historiador**



Grupo Teatro Kabana - MG

### **Teatro em Comunidade - um espaço de encontro, diálogo e crescimento humano**

Em 2004, o Pombas Urbanas pousa em Cidade Tiradentes iniciando um convívio diário com uma comunidade habitada por mais de 350 mil pessoas. Descobrimos uma população totalmente desamparada de seus direitos à saúde, ao trabalho, ao lazer e acesso à Arte. Porém, um território humano extremamente expressivo, jovem e cheio de vida, ou seja: palco perfeito para o teatro.

Num galpão abandonado sem água ou luz, demos início a um processo teatral com jovens moradores do bairro com a transferência da experiência artística e de todos os conhecimentos desenvolvidos junto ao diretor Lino Rojas desde 1989, quando Lino iniciou uma pesquisa teatral com jovens de São Miguel Paulista, dando origem ao Pombas Urbanas. Passados 15 anos, estávamos nós, dando aula de iniciação teatral para jovens com realidades muito parecidas com as nossas na época, aulas iluminadas apenas pelo farol de nossa Kombi. Apesar da precariedade do espaço, os jovens estavam “à fim” de experimentar essa novidade: o teatro.

E foi com essa força de vontade que nos ajudaram a estruturar o galpão, que hoje é o Centro Cultural Arte em Construção – nome escolhido por simbolizar tanto a estruturação física do espaço cultural, quanto a elaboração de uma Arte que expresse e dialogue amplamente com a população do bairro.

Tendo o fazer teatral com jovens como eixo do processo desenvolvido em Cidade Tiradentes, o Centro Cultural nos trouxe possibilidades e demandas nunca antes imaginadas pelo grupo. Quando abrimos oficialmente as portas, as crianças que moram no entorno do galpão tomaram conta dele, descobrindo um novo cenário para suas brincadeiras. Do convívio diário com a comunidade, conhecemos sua realidade, necessidades e características e começamos a propor projetos e atividades para o crescimento pessoal e coletivo dos frequentadores do Centro Cultural por meio da Arte. Além do teatro, fizemos parcerias com profissionais e trouxemos a linguagem do grafite, dança, circo, música, entre outras.

Um espaço como este, sempre foi o sonho do Pombas Urbanas e, ao mesmo tempo, estar gerindo um Centro Cultural estava sendo (e muitas vezes ainda é) uma novidade e um aprendizado constante para cada integrante do grupo. Porém, sempre seguimos confiantes, mesmo quando, em fevereiro de 2005, passamos pelo momento mais difícil de nossa história: a perda de Lino. Apesar da dor que sentíamos, contamos

com a força da comunidade, dos jovens, dos amigos e principalmente do Teatro, que Lino nos ensinou a fazer com alegria e dedicação.

Após diversas oficinas, formou-se o primeiro núcleo teatral do Centro Cultural com dez jovens do bairro que se envolviam cada dia mais com o teatro e com este espaço que frequentavam quase diariamente. Este núcleo aprendia, além do fazer teatral, a fazer divulgação e produção, desenvolvendo a programação de teatro e cinema para a comunidade. Começavam a ver na Arte possibilidades infinitas de crescimento artístico e humano. Das discussões surgidas nas aulas de teatro, em 2005 criaram um fanzine voltado às questões do bairro, o fanzine Inf.Arte, produzido e distribuído por eles mesmos no bairro. Em 2.006, elaboraram um projeto que, apresentado à Secretaria Municipal de Cultura, foi contemplado com o VAI – Valorização de Iniciativas Culturais. Durante 2 anos, realizaram oficinas de fanzine para outros jovens, circularam pelas ruas do bairro com uma rádio de rua montada numa bicicleta e intervenções teatrais.

Para o Pombas Urbanas é uma grande alegria ver esse núcleo de jovens fazendo teatro, se desenvolvendo e criando. Atualmente, o núcleo está tornando-se um grupo de teatro chamado “Filhos da Dita” - em homenagem às mulheres do bairro, que muitas vezes, lutam para sobreviver e sustentar seus filhos. Em novembro de 2.008, estreará seu primeiro espetáculo, “Os Tronconenses”, que também foi a primeira montagem do Pombas ainda em 1991; ou seja é uma emoção para ambas as partes.

Em quase cinco anos de trabalho junto a comunidade, o Centro Cultural Arte em Construção tem se desenvolvido aos poucos, tijolo por tijolo, crescendo na mesma proporção da participação dos moradores e dos apoios materiais e financeiros. Porém com uma solidez e confiança no futuro que se vê no olhar de cada jovem ator. De fato, a história do bairro tem sido trilhada com teatro nas calçadas, feiras livres, praças e com este amplo espaço cultural comunitário. Hoje o galpão possui até um Tecno\_Pombas com cursos de blogs, mangá, informática básica e acesso gratuitos à internet, uma biblioteca comunitária de rico acervo, frequentada por 900 leitores (na maioria infanto-juvenil) e uma sala de espetáculos. Em 2.008, mais de 13.000 pessoas participaram de alguma atividade do Centro Cultural: desde os cursos, programação de espetáculos e filmes,

utilizando a biblioteca ou o Tecno-Pombas. Só com a programação teatral, tanto em praças, quanto no galpão, mais de 5.500 pessoas assistiram aos espetáculos, muitas pela primeira vez na vida. Ao todo, 45 espetáculos de diferentes grupos da cidade de São Paulo foram apresentados no bairro Cidade Tiradentes, promovendo a circulação das obras e criando acesso à Arte numa região distante duas horas do centro da cidade.

Hoje, com 19 anos de história, completados no dia 30 de outubro de 2008, o grupo Pombas Urbanas continua jovem, cheio de vontade de fazer teatro. Pois é com esta arte que nosso eterno mestre Lino Rojas nos ensinou a dialogar, questionar, transformar. Afinal de contas, teatro é encontro: com nossos próprios valores, questionamentos. É compreensão de alegrias e angústias, de tudo o que nos habita. É encontro com o outro, com o público. É diálogo.

Em 2.008, realizamos ainda o 1º Encontro Comunitário de Teatro Jovem com a participação de grupos, movimentos e redes de teatro do Brasil e América Latina. Durante dez dias, o Encontro reuniu diversas experiências de grupos profissionais que dedicam-se à formação teatral com jovens. O objetivo de promover o intercâmbio entre os grupos e fortalecer vínculos entre “teatreiros” comprometidos com uma transformação social pela Arte foi plenamente alcançado. Hoje vemos novos encontros, mostras e debates surgindo nos mais diferentes bairros, cidades e espaços. Encontros que fortalecem o que para nós é o teatro que nos espelha e constrói horizontes, que humaniza. E assim seguimos: semeando asas e ferramentas para que a comunidade que pertencemos se aproprie de



Pombas Urbanas

sua realidade e de suas potencialidades, conduzindo com Arte e confiança seu próprio destino.

### **Pombas Urbanas**

[www.semeandoasas.pombasurbanas.org.br](http://www.semeandoasas.pombasurbanas.org.br)

### **A rua, o popular e o cômico do Buraco d'Oráculo**

Desde o princípio o Buraco d'Oráculo tem um trabalho norteado por três elementos: a rua, o popular e o cômico. A rua como espaço cênico, o popular como universo de inspiração e o cômico como elemento provocativo e reflexivo. Os três elementos revelam nosso posicionamento político, nossa maneira de fazer arte e mostra como refletimos sobre o contexto no qual estamos inseridos.

### **A rua**

Se as cidades são grandes mercados, a rua, na sociedade capitalista, é um escoadouro do capital, por onde passam as mercadorias e a mão de obra. Quando o teatro se coloca nesses ambientes rompe com essa lógica, pois dar novo significado e torna o transeunte um espectador, um fruidor da arte teatral.

Por isso entendo teatro de rua como uma manifestação marginal que utiliza o corpo e o discurso no espaço aberto urbano a serviço do estético, apropriando-se ou não da paisagem urbana como cenário, de maneira a permitir a fruição a um público passante.

O teatro de rua é marginal porque se contrapõe as artes "oficiais" e, de certa forma, ao próprio modelo social capitalista, já que freia, ainda que por instantes, a circulação da mão de obra, desordenando o espaço público, pois ao juntar as pessoas em torno de uma apresentação, a rua perde o seu sentido originário de circulação e ganha um novo, permitindo a relação estética. Além disso, não há cobrança de ingresso – outra lógica capitalista –, o espectador está preso apenas pelo interesse que o espetáculo desperta.

Outro ponto interessante do teatro de rua é o acesso. Ao longo desses dez anos o teatro de rua do Buraco d'Oráculo permitiu o acesso a milhares de pessoas que nunca haviam tido contato com essa arte, só no Circular Cohab's, projeto realizado de 2005 a 2007, atingimos um público de mais de trinta

mil pessoas e a cada comunidade por onde passamos, centenas de pessoas nunca haviam assistido a nenhuma peça teatral. Esse é um aspecto que deve ser enaltecido no teatro de rua: a capacidade de se deslocar por toda a cidade sem prejudicar-se técnica ou esteticamente.

### **O popular**

Outro aspecto do trabalho do Buraco d'Oráculo é o popular. Embora, muitas das vezes cultura popular seja confundida com folclore, o grupo tem consciência de que a cultura é dinâmica e que são plurais, merecendo saber sempre qual o contexto, o tempo, o lugar e qual o grupo social ao qual estamos nos referindo. Assim sendo, é importante questionar: se cultura popular vem do povo, a que povo refere-se o Buraco d'Oráculo?

Seus integrantes são nordestinos ou filhos de nordestinos, portanto na constituição da identidade de cada um deles perpassa a cultura nordestina. São todos moradores da periferia de São Paulo, assim como grande parte de seu público, temos aí uma cultura urbana periférica. Esses são, portanto, os elementos constitutivos da identidade do grupo e de seu público principal.

No fundo a definição é muito mais simples, está longe do academicismo, ou seja, o trabalho do Buraco d'Oráculo é fortemente influenciado pela cultura de seus membros, bem como pela região que habitam. Sua arte busca dialogar com a realidade na qual estão inseridos. O popular aí, nada mais é do que esta realidade cultural da qual fazem parte os atores e o seu público. Nosso teatro é fruto do meio cultural no qual estamos inseridos.

### **O cômico**

Para Bergson o riso destina-se "à inteligência pura" (1983, p. 12), por isso é crítico. Exige de quem ri distanciamento da situação da qual se ri, não há envolvimento emocional. Em sua crueldade crítica, o riso precisa de eco, isto é, o efeito cômico parece ter mais força em grupo. O cômico necessita da ligação com a vida, com o real, pois se o riso é crítico, nós só rimos do que conhecemos, jamais rimos do desconhecido. Ou seja, a criação teatral precisa ter vínculos com o real, com a realidade que representa, ainda que caricaturesca.

Dentre os gêneros dramáticos a farsa oferece inúmeras possibilidades de utilização do cômico. Foi justamente este gênero que o Buraco d'Oráculo mais

trabalhou. Para Georges Minois, no seu livro História do Riso e do Escárnio, o riso farsesco é a maneira que os indivíduos encontram para extravasarem seus medos e angústias, "é o único meio de o indivíduo ter uma desforra sobre as coletividades nas quais ele é integrado à força e que o oprimem e protegem, ao mesmo tempo: paróquia, religião, família, senhoria, corporação, bairro..." (2003, p. 204).

Além da farsa, utilizamos elementos grotescos, muito presente nas manifestações populares, por isso Bakhtin estudou o popular da Idade Média e do Renascimento através da obra de Rabelais. Para Bakhtin o mundo rabelaisiano ou da cultura popular, é um mundo carnalizado, uma espécie de segunda vida do povo. "É a sua vida festiva." Não se assiste ao carnaval, mas se vive e essa vida se constrói "como paródia da vida ordinária, como um 'mundo ao revés'." Por isso "o riso carnavalesco é em primeiro lugar patrimônio do povo." É também universal, já que atinge todos e, por fim, é "ambivalente: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente" (1987, p. 10).

Os elementos cômicos trabalhados pelo Buraco d'Oráculo – a farsa e o grotesco – partem do real, um real deformado, caricaturesco. Por isso a platéia identifica-se, reconhece, mas mantém-se distante, levando-os a um riso crítico, sem envolvimento emocional. Por sua vez, o grotesco é aí preponderante como elemento rebaixador de tudo aquilo que é elevado ou que se julga elevado, provocando um riso derrisório e ambivalente, isto é, destrói o antigo para que nasça o novo regenerado.

Como é possível perceber o grupo Buraco d'Oráculo fez escolhas difíceis. Escolheu uma forma teatral marginal (teatro de rua), trabalhando o cômico, que ao longo dos tempos tem sido

considerado um gênero menor, sendo que sua produção dar-se através da estética grotesca, pouco estudada e pouco aceita diante do império do belo. Por fim, o nosso público tem sido, em sua enorme maioria, àqueles que também estão à margem, à margem dos bens culturais, à margem das políticas públicas, pois como bem advertiu Milton Santos, o destino do pobre é sempre a periferia. Mas toda essa marginalidade nos enche de orgulho, porque é muito coerente com a nossa história, um grupo que teve seus membros também formados à margem dos padrões culturais vigentes (escolas e universidades). Se essa marginalidade nos sustentou ao longo desses dez anos, nos fará ir além.

**Adailton Alves – Ator**

### **Bibliografia**

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. Trad.: Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BERGSON, Henri. O Riso: ensaio sobre a significação do cômico. Trad.: Nathanael C. Caixeiro. 2ª ed. Rio de Janeiro: ZAHAR, 1983.

MINOIS, Georges. História do Riso e do Escárnio. Trad.: Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003.

SANTOS, Milton. O espaço do cidadão. 5ª ed. São Paulo: Nobel, 2000.



**Buraco d'Oráculo**

## Artistas de Rua: Paixão e Luta por um Espaço de Todos

Aidéia de fazer um documentário retratando a realidade dos artistas de rua de São Paulo surgiu a partir da iniciativa da aluna formanda do curso de cinema da Universidade Anhembi Morumbi, Mônica Bahia, que se inspirou no fato das pessoas não darem o devido valor ao trabalho desses grupos. Nos países europeus, esse tipo de arte é algo consolidado e bastante respeitado, já aqui no Brasil essa realidade é diferente. Além do preconceito, a categoria passa por muitos entraves burocráticos para conseguir realizar um simples objetivo; levar arte para as comunidades.

Nos dois meses de produção do filme "A Rua" foram registrados três diferentes tipos de arte feita nas ruas; um músico malabarista andarilho, uma estátua viva e o Núcleo Pavanelli. A experiência de acompanhar a rotina desses artistas foi muito rica para toda a equipe que mergulhou de cabeça nessa temática que, para eles, não foi apenas um Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), mas sim a descoberta de pessoas muito batalhadoras e apaixonadas pelo que fazem.

Durante a captação de imagens para o documentário, uma das coisas que mais chamou atenção da equipe foi a dificuldade enfrentada pelos artistas para conseguirem fazer seus espetáculos na rua. Os grupos que querem fazer algum tipo de apresentação pública têm que conseguir um ofício de autorização, que demora dias, e ainda tem de pagar uma taxa de R\$ 80,00 à subprefeitura (atualmente essa taxa não está sendo cobrada mas a lei para que ela seja existe). É também proibido que eles cobrem qualquer quantia do público. A intenção dos grupos de teatro de rua não é de "tirar dinheiro" das pessoas, pelo contrário, é a de vincular suas peças para o maior número de espectadores possível, ao ar livre, sem

delimitações sociais. Mas para uma classe que enfrenta tantos problemas financeiros para manter os grupos de teatro atuantes, muitas vezes sem nenhum retorno de capital direto, ter que pagar para se apresentar não é algo justo. Existe ainda a falta de compreensão e respeito por parte da polícia militar. Os alunos da Anhembi acompanharam de perto o abuso de autoridade e total descaso dos PMs ao interromperem uma apresentação do Núcleo Pavanelli e quase atropelarem um dos atores. A equipe estava com todos os documentos necessários, mas os policiais só viram isso depois de quase causar uma tragédia.

O que preocupa é a mentalidade de pessoas que, como esses policiais, acham que quem está ali na rua, se apresentando, mostrando o resultado de meses de ensaios e trabalho árduo, não passam de meros "vagabundos" pelo simples fato de não estarem se apresentando num teatro enorme que cobra ingressos absurdos que a maioria da população não pode pagar. A própria sociedade se castra de assistir a ótimos espetáculos com excelentes profissionais por ignorância e puro preconceito. Os realizadores de "A Rua" pretendem mostrar que esses artistas têm um trabalho de resgate das origens do teatro, que não começou em salas luxuosas sustentadas pela elite, mas sim na rua, feito por pessoas apaixonadas pela arte que buscam atingir pessoas como você.

## Organização ou Burocracia em Vão?

Qualquer grupo de teatro de rua que queira se apresentar nas praças públicas enfrenta um procedimento burocrático, até bem simples, na subprefeitura correspondente ao local da atuação. O grupo tem que enviar à Subprefeitura, no nosso caso a da Sé, uma solicitação de autorização informando a natureza do evento, local, dia, mês, ano, horário e por quanto tempo ficarão na praça. Eles alegam que esse procedimento tem por objetivo organizar a ocupação do espaço público e que essa organização cabe à eles. Até aí é perfeito e totalmente funcional.

Na prática é um pouquinho diferente. De fevereiro à dezembro de 2008 ocupamos o Largo Santa Cecília e sempre solicitamos autorização com, no mínimo 20 dias de antecedência. A Sub Sé demora de 15 à 20 dias pra emitir a autorização porém, não nos informam se haverá outro evento na mesma data e horário. Então, um procedimento que seria pra organizar só burocratiza. Uma prestação de serviço que aparentemente seria útil e necessária para nós que fazemos teatro de rua se transforma em um transtorno.

Tivemos nesse ano, por duas vezes que alterar nossa programação de apresentações porque a Sub Sé autorizou a nós e a outros a utilização do mesmo espaço nos mesmos dias. Que fique claro que não nos recusamos ao procedimento desde que ele funcione dos dois lados, desde que ambas as partes cumpram seus deveres para que possam fazer valer seus direitos.

E, por outro lado, Viva a praça! Viva o Teatro de Rua! Se estamos nesse ponto de termos coincidência de ações no espaço público, estamos no caminho certo, voltando ao tempo onde esse espaço abrigava a convivência mais que a violência, a permanência mais que a

passagem e as relações afetivas mais que as aflitivas.

Vamos à rua porque ela é nossa!

# Ficha Técnica

**Coordenação geral de projeto** Marcos Pavanelli e Simone Brites Pavanelli

**Coordenação de pesquisa e direção do espetáculo** Calixto de Inhamuns

**Texto colaborativo e coletivo coordenado por** Calixto de Inhamuns

## Criadores e redatores finais dos textos:

Calixto de Inhamuns

*Morte e ressurreição de Malasartes*

*A ladra azarada*

*A morte do primogênito*

*A passageira assediada do metrô*

*A mãe cansada*

*Depois que morre, cabou-se*

*O Resgate do filho*

Cibele Mateus

*A campanha eleitoral*

*O laxante*

*Vendedora de Sonhos*

Harley Nóbrega

*A Ética*

*Uma vítima que caiu do céu*

*Um acidente médico*

Mariana Trench

*Rex e Totó*

Nadya Milano

*A saúde*

*Panela vazia*

*Um sonho de mãe*

Nicolás Monastério

*O assalto*

Renato Dias

*A cobrança*

*O nó-de-cachorro*

*O vendedor de votos*

*Questão de sobrevivência*

*Sem volta*

Simone Pavanelli

*A creche*

*A televisão*

*Discurso de bêbado*

## Agradecimentos

Oficina Cultural Amacio Mazzaropi, CUCA, Cooperativa Paulista de Teatro, Movimento de Teatro de Rua de São Paulo, Coletivo Teatral Commune, Art Popular, Tcharlino, João Pedro, Nenê de Vila Matilde, Felipe Leonel Guindo, Cássia Regina Guindo, Graça Cremon, Solita Pavanelli, Teresa e Augusto Brites, Marli Alheiros, Neide Ferreira Barbosa, Dona Dorinha, Lílian Barbosa, Wilson e os grupos : Buraco d'Oráculo, Como lá em Casa, Algazarra Teatral, Cia Furunfunfun, Cia Rodamoinho, As Meninas do Conto, Bolinho.

## Elenco

Anderson Areias, Danilo Caputo, Dany Ivan, Edward Diniz, Francisco de Assis, Harley Nóbrega, Ioneis Lima, Kelly Laser, Lena Silva, Lucas Branco, Marcos Pavanelli, Mariana Paudarco, Misael Alves, Paulo Dantas, Rimenna Procópio.

**Direção de movimento:** Grácia Navarro

**Direção musical:** Alexandre Caetano e Margareth Darezzo

**Técnicas circense:** Marcos Pavanelli, Harley Nóbrega e Paulo Dantas

**Figurinos e adereços:** Malu Borges e Cristiane Santos

**Preparação vocal:** Margareth Darezzo

**Percussão e ritmo:** Alexandre Caetano

**Danças Brasileiras:** Grácia Navarro

**Músicas:** Margareth Darezzo / Calixto de Inhamuns

**A música Pedro Malasartes é de:** Cibele Mateus e Alexandre Caetano

**Consultoria em Maracatu Rural :** Carol Nóbrega

**Assistente de figurinos:** Paulo Dantas e Cibele Mateus

**Registro:** Simone Brites Pavanelli, Harley Nóbrega, André Pavanelli, Danilo Caputo, Kelly Laser, Ioneis Lima e Paulo Dantas

**Designer:** Maurício Santana

**Assistente de Produção:** André Pavanelli

**Produção executiva:** Simone Brites Pavanelli

**Produtor:** Núcleo Pavanelli de Teatro de Rua e Circo

## Temporada nov/dez 2008

05/11/08 quarta-feira 16:00h **Praça do Patriarca**

07/11/08 sexta-feira 16:00h **Anhangabaú em frente ao correio**

10/11/08 segunda-feira 16:00h **Boulevard Av. São João**

11/11/08 terça-feira 17:00h **Anhangabaú em frente ao correio**

17/11/08 segunda-feira 16:00h **Praça do Patriarca**

19/11/08 quarta-feira 16:00h **Largo São Bento**

22/11/08 sábado 12:00h **República**

23/11/08 domingo 12:00h **Praça da Sé**

25/11/08 terça-feira 16:00h **Boulevard Av. São João**

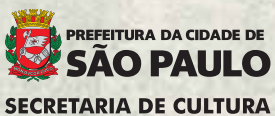
29/11/08 sábado **III Encontro de grupos de São João del Rei**

03/12/08 quarta-feira 16:00h **Largo Santa Cecília**

04/12/08 quinta-feira 16:00h **Boulevard Av. São João**

05/12/08 sexta-feira 16:00h **Largo Santa Cecília**

07/12/08 domingo 13:00h **Largo Santa Cecília**



PROGRAMA MUNICIPAL DE  
**FOMENTO  
TEATRO**

apoio cultural

**ASSA<sup>OC</sup>**  
ASSOCIAÇÃO AMIGOS DAS OFICINAS  
CULTURAIS DO ESTADO DE SÃO PAULO



**Commune**  
coletivo teatral

**PAYOT**  
55 anos



grupo associado à

**COOPERATIVA  
PAULISTA  
DE TEATRO**



realização

