

Virginia Sambaquy-Wallner

Rito, participação e movimento no Teatro Contra a Barbárie



Cuvillier Verlag Göttingen
Internationaler wissenschaftlicher Fachverlag



Rito, participação e movimento no Teatro Contra a Barbárie





CUVILLIER VERLAG

Rito, participação e movimento no Teatro Contra a Barbárie

Processos de ritualização no teatro alternativo em São Paulo na primeira
década do século XXI

Virginia Sambaquy-Wallner



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

1. Aufl. - Göttingen : Cuvillier, 2015

Zugl.: Passau, Univ., Diss., 2015

© CUVILLIER VERLAG, Göttingen 2015

Nonnenstieg 8, 37075 Göttingen

Telefon: 0551-54724-0

Telefax: 0551-54724-21

www.cuvillier.de

Alle Rechte vorbehalten. Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet, das Buch oder Teile daraus auf fotomechanischem Weg (Fotokopie, Mikrokopie) zu vervielfältigen.

1. Auflage, 2015

Gedruckt auf umweltfreundlichem, säurefreiem Papier aus nachhaltiger Forstwirtschaft.

ISBN 978-3-7369-9018-0

eISBN 978-3-7369-8018-1

Índice

Prefácio	9
Legenda de Abreviaturas	11
1. Introdução	13
1.1 Estruturação do trabalho	16
1.2 Terminologia	17
1.3 O Corpus	30
1.4 O estado da pesquisa científica	31
2. A estética do rito no Teatro Contra a Barbárie	37
2.1 Influências externas: Teatro da Crueldade e o Teatro de Grupo	37
2.2 Teatro ritualizado em São Paulo	43
2.2.1 A formação do teatro alternativo em São Paulo	43
2.2.2 As correntes anteriores ao Teatro Contra a Barbárie	47
2.2.2.1 Rito Antropofágico: Grupo Oficina	47
2.2.2.2 Companhia do Latão e Teatro da Vertigem	50
2.2.3 O Teatro Contra a Barbárie (TCB)	54
3. A estruturação do rito no teatro	61
3.1 O Rito de Passagem como fenômeno antropológico	61
3.2 A ritualização no teatro	67
3.3 Ritualização: o espetáculo como momento liminar	72
3.4 O texto cênico	74
3.5 Processos de Ritualização no Teatro Contra a Barbárie (TCB)	79
3.5.1 Concepção do espetáculo	80
3.5.2 Formas de espetáculo	82
3.5.3 Critérios para uma tipologia dos processos de ritualização	86
3.5.4 Tipologia da ritualização no TCB	90
4. Análise: ritualização no TCB	95
4.1 Os Grupos em estudo	95



4.2	<i>Tipo I: Ritualização sem deslocamento não participativa</i>	111
4.2.1	Helena pede perdão e é esbofeteada (Tablado de Arruar, 2010)	111
4.2.2	Guerra cega simplex – feche os olhos e voe ou guerra malvada (Coletivo bruto, 2009)	123
4.2.3	2° dom pedro 2° (Les Commediens Tropicales, 2009)	138
4.2.4	Orfeu Mestiço – Uma Hip-hópera Brasileira (Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, 2011)	154
4.2.5	Síntese: O rito controlado como estopim para um drama social	168
4.3	<i>Tipo II: Ritualização com deslocamento não participativa</i>	170
4.3.1	Reis de Fumaça (Companhia do Feijão, 2004)	170
4.3.2	Homem Cavalo & Sociedade Anônima (Companhia Estável, 2008)	183
4.3.3	Síntese: O rito como instrumento de manipulação	194
4.4	<i>Tipo III: Ritualização participativa sem deslocamento</i>	195
4.4.1	Corinthians, meu amor (Brava Companhia, 2012)	195
4.4.2	O santo guerreiro e o herói desajustado (Companhia São Jorge de Variedades, 2007)	209
4.4.3	Hysteria (Grupo XIX de Teatro, 2001)	221
4.4.4	Síntese: O espectador como colaborador do rito	230
4.5	<i>Tipo IV: Ritualização participativa com deslocamento</i>	232
4.5.1	As bastianas (Companhia São Jorge de Variedades, 2003)	232
4.5.2	Quem não sabe mais quem é, o que é e onde está, precisa se mexer (Companhia São Jorge de Variedades, 2009)	246
4.5.2	Hygiene (Grupo XIX de Teatro, 2005)	260
4.5.4	AquiFora – AquiDentro (OPOVOEMPÉ, 2009)	272
4.5.5	Síntese: espectador como co-autor do rito	291
5.	Considerações finais	293
5.1	<i>Avaliação e relevância</i>	293
5.2	<i>Motivação para futuras pesquisas</i>	298
6.	Apêndice	299
6.1	<i>Informações tabelares dos grupos pertencentes ao corpus</i>	299
6.2	<i>Manifestos do movimento Arte contra a Barbárie</i>	309
6.3	<i>Produção Teatral em São Paulo em abril de 2010</i>	315

6.4	<i>Índice de figuras</i>	317
7.1	<i>Literatura primária:</i>	319
7.1.1	Gravações dos espetáculos	319
7.1.1.1	Corpus	319
7.1.1.2	Outras gravações	319
7.1.2	Textos primários	320
7.2	<i>Literatura secundária</i>	324
7.3	<i>Endereços eletrônicos das companhias do corpus</i>	343



Prefácio

O teatro brasileiro contemporâneo é, com a exceção de alguns nomes como o Teatro Oficina de Uzina Uzona ou o encenador Gerald Thomas, dentro da pesquisa literária internacional objeto de pouca atenção. Esse livro ocupa-se de forma intensiva com o teatro brasileiro contemporâneo em São Paulo contribuindo desta forma para que essa lacuna da pesquisa das artes cênicas diminua.

Esse trabalho surge de um longo processo de doutoramento junto à Universidade de Passau, defendido em 2015 e acompanhado por minha família, que inúmeras vezes aceitou posicionar-se em segundo plano. Por isso, em primeiro lugar meus agradecimentos dirigem-se ao meu amado Markus por ter possibilitado esse passo em minha vida, e as minhas amadas e pacientes filhas Helena e Victoria!

Minha gratidão direciona-se da mesma forma a minha orientadora e amiga Prof. Dr. Susanne Hartwig pelos inestimáveis impulsos e apoio e ao Prof. Dr. Rössner pelos imprescindíveis seminários na Ludwig-Maximilians-Universität.

A mais do que ninguém sou grata a Maurini de Sousa, que acompanhou todo o processo desde Curitiba, com leituras e comentários vitais e com a grande amizade. Não menos importante a esse processo foram as preciosas e divertidas conversas com minha colega doutoranda, Birgit Aka. Muito obrigada a Clarissa Jordão pela leitura final e valiosos comentários. A Daiane pelo alojamento em São Paulo e apoio moral no início do caminho dedico minha gratidão.

Obrigada a minha amada irmã Carla pela paciência, pelas longas conversas ao telefone e pelo envio de gravações e valiosas informações; a minha mãe Marlene, minha irmã Ada e ao meu pai Aauto pelo apoio e pelos inúmeros livros mandados.

Aos grupos de teatro em São Paulo que abriram suas portas cedendo informações e material um agradecimento especial. Sem sua contribuição esse trabalho não existiria.

Vilshofen em junho de 2015, Virginia Wallner



Legenda de Abreviaturas

As seguintes abreviaturas dos grupos teatrais pertencentes ao *corpus* são utilizadas no decorrer do trabalho:

BC	-	Brava Companhia
CB	-	Coletivo Bruto
CET	-	Companhia Estável de Teatro
CF	-	Companhia do Feijão
GXIX	-	Grupo XIX de Teatro
LCT	-	Companhia Les Commediens Tropicales
NBD	-	Núcleo Bartolomeu de Depoimentos
OPEP	-	OPOVOEMPÉ
SJV	-	Companhia São Jorge de Variedades
TA	-	Tablado de Arruar



1. Introdução

Rito e teatro estão interligados desde os primeiros relatos deste. Já no início do teatro ocidental na Grécia havia a consciência desta interligação. O teatro grego era marcado por festivais sagrados em homenagem a Dioniso, o deus do vinho, da vegetação, da procriação e da vida exuberante. A multidão reunida no *Theatron* não era meramente espectadora, mas participante do evento (Berthold 1991: 126).

Aristóteles, contudo, entendia teatro como uma estetização do mundo separando um evento do outro. No decorrer da história, o elemento ritual foi, paulatinamente, afastando-se do teatro. O espectador, participante elementar na ritualização, foi assumindo uma posição passiva de observador em relação ao espetáculo. Seu envolvimento passou a ocorrer em um nível emocional com relação à trama e às personagens das histórias representadas (Berthold 1991: 127). No início do século vinte, o teatro estabelecido estava caracterizado por representações em que o espectador se encontrava em uma posição confortável e protegida pela separação espacial demarcada por meio do palco italiano e da quarta parede, que limitava sua participação ao espetáculo como *voyeurística* (Artaud ³2006: 7-8).

No decorrer do século passado, no entanto, iniciou-se um processo de reversão no teatro ocidental. O teatro estabelecido com uma separação rígida e intransponível entre cena e espectador não espelhava mais seu tempo e passou a ser questionado. Surgiu a necessidade de romper essa barreira, de fazer com que o espectador saísse de sua posição passiva. Uma das formas utilizadas para esta mobilização foi o redescobrimto do rito, que, por definição, requer a participação de todos os envolvidos na encenação, tanto atores como também espectadores (Artaud ³2006: 92).

No caso do Brasil é incontestável a teatralidade de ritos populares como carnaval ou bumba-meu-boi, dos variados ritos do candomblé ou indígenas sendo concomitantemente processos teatrais preparados para um grande público.¹ Da mesma forma o teatro, desde

¹ A formação cultural do país distingue-se pela diversidade de culturas com heranças de ritos indígenas, africanos, europeus e asiáticos. Ritos festivos como carnaval, bumba-meu-boi, ou mesmo cultos religiosos como romaria à Nossa Senhora Aparecida ou o candomblé são exemplos de rituais com alto teor dramático. O carnaval no Rio de Janeiro, por exemplo, com a competição entre as escolas de samba, transformou-se em um evento internacional e muitas sessões de candomblé são rituais essencialmente turísticos. A dança do bumba-meu-boi, difundido em todo Brasil, é, dependendo da região, encenado como espetáculo teatral. Para maiores explicações sobre esses ritos ver nota de rodapé 256.



sua introdução no Brasil pelos padres jesuítas ², foi usado de forma ritual com o propósito de catequização. Esta herança ritual, ainda que, longe do propósito religioso, estende-se sobre o teatro alternativo³ no Brasil até hoje ainda estimulando uma transformação do espectador. Mais especificamente em São Paulo, um grupo de intelectuais paulistanos reconhece a necessidade de criar um teatro voltado ao rito, genuinamente brasileiro direcionado ao povo e, afastando-se tanto do aburguesamento do instituído Teatro Brasileiro de Comédias (TBC) como também do nacionalismo político do Teatro de Arena, cria, no final dos anos cinquenta, o Teatro Oficina. José Celso Martinez Corrêa (Zé Celso) faz nascer, com o Teatro Oficina, um *Teatro Antropofágico*⁴ e ritualístico ocupando-se de mobilizar e envolver o espectador de forma intensa (Limongi 2008: 23-24). Em meio às turbulências da Ditadura Militar, o Oficina absorve a ritualização, quebrando as barreiras entre cena e público, entre tempo e espetáculo⁵ e influenciando uma série de grupos da geração seguinte que passam a fazer uso do rito como estratégia para a participação do espectador e consequentemente, sua transgressão, sua passagem, sua transformação seja ela em nível intelectual ou social, duradoura ou momentânea (ibidem: 104-108). É a partir da criação do Teatro Oficina que se pode falar de teatro direcionado ao rito no Brasil, com uma estética inovadora e, principalmente, com uma atitude crítica perante o seu público, incluindo o espectador à ação cênica. Com o acirramento da censura introduzido pelo Ato Institucional n° 5 (AI-5)⁶, e o exílio de Zé Celso em 1974, o Oficina faz uma longa pausa de vinte anos.⁷

Durante as décadas de oitenta e noventa, carregadas com o peso das sequelas da Ditadura Militar somadas a uma política cultural extremamente liberalista, o ritual no teatro

² Já no começo do século XVI os jesuítas colonizadores usavam o rito no teatro como método de transformação para catequizar os indígenas. Padre José de Anchieta, com seu trabalho de catequização através do teatro, foi considerado o “Apóstolo do Brasil” (Magaldi ⁵2001: 16). Anchieta realizava rituais religiosos em forma de teatro com os indígenas. (Magaldi ⁵2001: 16-24).

³ Para evitar a ambiguidade do termo *vanguarda*, que implica ir a frente dos outros, este trabalho opta pelo termo *alternativo*, entendendo esse tipo de teatro como uma possibilidade de expressão artística ao lado de muitas outras. Ademais o termo *Teatro Alternativo* deve ser entendido per se como uma constante tentativa de ultrapassar fronteiras. O termo *Teatro de Vanguarda* será considerado aqui o movimento histórico europeu que começou com Antonin Artaud, Erwin Piscator, Bertolt Brecht, Wsewolod Meyerhold seguindo até Jerzy Grotowski e Eugenio Barba.

⁴ O termo *Teatro Antropofágico* será elucidado na subsubseção 2.2.2.1.

⁵ O espetáculo, *Os Sertões*, que estreou em 2006, composto de cinco partes, era apresentado em cinco dias, aproximando-se intensamente a estruturas rituais brasileiras como carnaval e bumba-meu-boi, que também estendem-se por vários dias (Limongi 2008: 108).

⁶ Ato Institucional n° 5 ou AI-5 foi o quinto decreto imposto pelo regime militar brasileiro em 13 de dezembro de 1968 durante a presidência de Artur da Costa e Silva (Vannuchi 2007: 89).

⁷ Zé Celso volta do exílio em 1978 agindo como ativista cultural e, desde então, esforça-se por reconstruir o Oficina, agora sob o nome de Oficina Uzyna Uzona. Somente em 1996, com o espetáculo, *As Bacantes*, de Eurípedes, ele consegue recompor totalmente seu teatro.

alternativo dá espaço a um teatro dominado por encenadores, que direcionaram seus trabalhos à estética internacional orientando-se no modelo europeu pós-dramático. Espetáculos de encenadores como Gerald Thomas, Antunes Filho ou Marcio Aurélio, entre outros, são trabalhos cênicos que valorizam a imagem, voltados à ideia de teatro pela arte e imagem, sem pretensões específicas em relação ao espectador.

Com a virada do milênio, contudo, ressurgem, de forma exponencial, companhias teatrais com espetáculos intensamente ritualizados. Em 2003, por exemplo, o grupo teatral Companhia São Jorge de Variedades apresentou, depois de dois anos de residência artística nos Albergues municipais⁸ Canindé Núcleo e Cidadania e Albergue - Oficina Boracea, o espetáculo teatral itinerante, *As Bastianas*, fazendo com que o espectador seguisse as várias estações cênicas, comesse, dançasse, encenasse e contracenasse durante o espetáculo junto com os atores. Em 2004 o Grupo XIX de Teatro transforma um grupo de espectadoras em pacientes de um hospital psiquiátrico, levando-as a contracenar com as atrizes do espetáculo *Hysteria*. Em 2011 o grupo teatral OPOVOEMPÉ leva seus espectadores com o espetáculo *AquiFora* em forma de procissão por um passeio pelo centro de São Paulo, transformando-os em atores. Em 2012, o grupo A Brava Companhia convida os espectadores com o espetáculo *Corinthians, meu amor* a participar de uma partida de futebol, com momentos de batismo, candomblé e revolução.⁹

A atualidade do teatro ritualizado em São Paulo manifesta-se como uma corrente foga dentro do teatro alternativo, chamada, o *Teatro Contra a Barbárie (TCB)*¹⁰, com projetos que evocam a transformação usando o ritual de uma forma tradicional como em espetáculos convencionais, ou transpassando, de várias formas, as fronteiras de um espetáculo teatral convencional, buscando uma aproximação da vida real¹¹ ao deslocar o

⁸ Albergues são casas estatais ou municipais que abrigam pessoas sem moradia, dando-lhes um teto e a possibilidade de reestruturar suas vidas.

⁹ Para maiores informações sobre os espetáculos aqui mencionados vide as respectivas análises, subseção 4.5.1 *As Bastianas*, subseção 4.4.3 *Hysteria*, subseção 4.5.4 *AquiFora* e subseção 4.4.1 *Corinthians, meu amor*.

¹⁰ O movimento que surgiu a partir do *Teatro Alternativo* de São Paulo, em 1998, chamou-se *Arte Contra a Barbárie*. A ideia inicial dos participantes do *Arte Contra a Barbárie* era estender o movimento para outras áreas da arte, tirando a exclusividade do teatro. Contudo o movimento limitou-se à área das artes cênicas. Por isso esse trabalho, para tirar qualquer ambiguidade do termo *arte*, definiu o movimento estético cênico que surgiu a partir do *Arte Contra a Barbárie* como *Teatro Contra a Barbárie (TCB)*. O *TCB* envolve grupos teatrais que possuem uma mesma linha de concepção teatral, criando espetáculos ritualísticos (1.2).

¹¹ Como aproximação da vida real, considera-se, além do deslocamento do espetáculo e a participação do espectador, também o intento dos grupos em incluir às encenações momentos prévios e posteriores aos espetáculos, buscando uma forma de estender o momento liminar (texto cênico). Esta questão será aprofundada na subseção 3.5.3.



espetáculo e reivindicar a participação do espectador. As transgressões podem revelar-se no texto cênico, como trama dramática (fábula), figurino, corpo, iluminação, gravação, vídeo, ator narrador, entre outros como também na participação do espectador e no deslocamento de cena. Essas transgressões são iniciadas e acompanhadas por ritualizações ou por fragmentos de rituais. O presente trabalho apresenta as formas de ritualizações utilizadas nos espetáculos de grupos teatrais pertencentes ao *Teatro Contra a Barbárie* e, igualmente, ocupa-se em descrever que relação o rito possui, entre a mobilização do espectador e o deslocamento do espetáculo, como também as estratégias que este teatro encontra para conquistar uma transformação do espectador através do espetáculo ritualizado. Para elucidar a presente análise, foi concebida uma tipologia da ritualização no teatro, considerando-se a participação do espectador e o deslocamento de cena. É essa lacuna da pesquisa científica que o presente trabalho cobre, realizando com a tipologia um trabalho pioneiro.

1.1 Estruturação do trabalho

O atual trabalho constitui-se em quatro momentos: em um primeiro passo serão esclarecidas a terminologia para a compreensão da análise a ser desenvolvida e a situação histórica do objeto de estudo. Assim a seção 1.2 trata a diferença entre os termos *rito* e *cerimônia*, o entendimento atual da relação entre rito e teatro, os termos *peça teatral*, *encenação* e *espetáculo* e por fim descreve a formação do movimento teatral *Teatro Contra a Barbárie*. Ainda nesta seção será determinado o *corpus* para a análise (1.3) e a situação da pesquisa científica nesta área desde os últimos nove anos será apresentada (1.4).

A segunda etapa abrange a origem da estética do movimento *Teatro Contra a Barbárie* (TCB) dentro dos contextos internacional (2.1) e nacional (2.2). Dentro do contexto internacional será considerado o *Teatro da Crueldade* de Antonin Artaud e o surgimento do Teatro de Grupo. A nível nacional, será abrangido, em um primeiro passo, a ligação entre a formação do teatro alternativo em São Paulo e o rito (2.2.1) e, a seguir serão abordadas as correntes mais relevantes de teatro ritualizado em São Paulo (2.2.2), sendo o Teatro Oficina o grupo pioneiro (2.2.2.1), sucedido pelos grupos Teatro da Vertigem e Companhia do Latão (2.2.2.2). O próximo passo é uma situação e definição do TCB dentro do contexto paulistano de teatro ritualizado (2.2.3).

O terceiro momento desta pesquisa ocupa-se em embasar teoricamente e situar historicamente os processos de ritualização no teatro, partindo do estudo do início do século vinte desenvolvido pelo etnólogo francês, Arnold van Gennep, sobre a



estruturação antropológica do rito (3.1), até chegar à uma conciliação entre rito e artes cênicas (3.2). Na seção 3.3 há a elucidação metodológica da estratégia de análise do *corpus* sob a concepção de análise semiótica de Erika Fischer-Lichte, seguida de uma explanação sobre o espetáculo como momento liminar e texto cênico. Os elementos cênicos relevantes para a análise semiótica da ritualização nos espetáculos do *TCB* serão explicados na seção 3.4. A seção 3.5 expõe, em um primeiro momento, como o *TCB* concebe seus espetáculos (3.5.1), seguido pela subseção 3.5.2, que apresenta de que formas de representação cênica surge o espetáculo do *TCB*. Na seguinte subseção 3.5.3, são analisados os critérios que levam à formação de uma tipologia do teatro ritualizado em São Paulo, seguido pela exposição e descrição da tipologia das diferentes ritualizações ocorrentes no *TCB* (3.5.4).

O foco central deste estudo encontra-se no quarto capítulo, no qual ocorre, em um primeiro passo uma sinopse pioneira dos grupos em estudo (4.1), seguida da análise dos quatro diferentes tipos de ritualizações nos espetáculos dos grupos do *TCB* (4.2, 4.3, 4.4 e 4.5).

Esse trabalho, por entender o ser humano como uma espécie única sem distintas raças, escolhe conscientemente usar a denominação *preto* para caracterizar pessoas de cor preta, discordando da forma usual brasileira *negro*, pois a conexão do termo *negro* com a ideologia de raça é intrínseca e por isso inaceitável.

1.2 Terminologia

RITO¹² E CERIMÔNIA

Para dar início a esta pesquisa, faz-se necessária a explanação de termos que, por evolução histórica, por interseção de áreas de pesquisa ou por sua abrangência, não possuem uma definição inequívoca por excelência, podendo ser interpretados através de várias perspectivas, dependendo do enfoque que eles recebem.

A investigadora cultural Doris Bachmann-Medick considera *rito*, como um fenômeno sociológico, um termo inflacionado e desgastado, sendo utilizado em qualquer ação repetitiva estereotipada, estandardizada ou formalizada (Bachmann-Medick ⁴2010: 111). Da mesma forma, o dramaturgo nova-Iorquino Richard Schechner expressa a dificuldade

¹² Segundo o dicionário Houaiss ambos os termos podem ser considerados um conjunto de regras envolvendo práticas rituais, sendo o termo *rito* usualmente usado em contexto religioso e o termo *ritual* em contexto social (Houaiss 2001: 2463). Entretanto, este trabalho utiliza os termos *rito* e *ritual* como sinônimos pois, dentro do contexto teatral, os momentos rituais encontram-se em uma situação à parte, não sendo possível atribuí-los a um contexto específico.



de definir rito: “Ritual has been so variously defined – as concept, praxis, process, ideology, yearning, experience, function – that it means very little because it means too much”¹³ (Schechner 1995: 228).

Entendendo desta forma, podem-se considerar como rito, as cerimônias de escovar os dentes, de ir para a cama, das refeições, ou até mesmo de rituais de discussão ou de aula. Faz-se necessária uma definição mais específica do termo *rito*. O antropólogo francês Charles Arnold Kurr van Gennep define em seu livro *Ritos de Passagem*¹⁴, datado em 1909, por rito a realização de um evento que acompanha, possibilita e controla uma mudança social, espacial (geográfica) ou temporal na vida de um ou mais indivíduos (van Gennep³2005: 21). No sentido clássico antropológico, rito possui uma dimensão sacral, servindo de elo entre o mundo profano e o sagrado. Rito, nesta definição, é um fenômeno que se constitui em fases e acompanha o indivíduo em um processo de transformação. Ademais, rito ocorre isoladamente das ações cotidianas, possuindo uma função simbólica e convencional.

Assim, rito, que acompanha uma passagem de uma situação a outra, difere-se claramente de cerimônia, que somente indica uma ação, não ocorrendo nenhuma transformação (Turner 1989: 128).¹⁵ Então, enquanto o proceder para escovar os dentes revela uma cerimônia, um casamento ou um enterro são exemplos de um ritual. A presente pesquisa entende o fenômeno que ocorre nos espetáculos aqui estudados como ritos e não como cerimônias, pois os eles almejam uma transformação de todos seus participantes, principalmente do espectador através do poder transformativo do rito.

RITO NO TEATRO

Tendo o termo *rito* esclarecido, surge a necessidade de esclarecer o fenômeno *rito no teatro*. A diretora teatral brasileira Maura Baiocchi define *rito no teatro* como: “uma forma de cerimônia coletiva de caráter para-teatro-coreográfico com a meta de vivenciar uma experiência limítrofe” (Baiocchi 2011: 48).¹⁶ Relevante nessa definição é a ideia de

¹³ Rito tem sido definido das mais variadas formas – como conceito, prática, processo, ideologia, necessidade, experiência, função – que acaba significando muito pouco porque significa muito (tradução: Virginia Sambaquy-Wallner – VSW).

¹⁴ O livro, *Ritos de Passagem*, teve, ao ser publicado em 1909, uma recepção negativa no meio acadêmico, por conter preceitos contrários à forte corrente acadêmica antropológica, liderada pelo etnólogo e sociólogo Émile Durkheim (van Gennep³2005: 237).

¹⁵ Victor Turner foi um antropólogo escocês. Dedicou-se ao trabalho com símbolos, rituais e ritos de passagem, destacando-se pelo trabalho voltado à relação entre rito e teatro em sociedades modernas. Maiores informações sobre a pesquisa de Turner entre o rito e sua relação com o teatro encontram-se na seção 3.1.

¹⁶ Constata-se aqui a dificuldade de se discernir os termos *rito* e *cerimônia*.



se viver uma experiência limítrofe, isso é, que possa conduzir a uma transformação. Reclamando por uma forma de sistematização da relação entre rito e teatro, o Dicionário da Teoria do Teatro Metzler entende rito no teatro como ações transformativas, que seguem um modelo tradicional (Fischer-Lichte 2005: 274) e explana a generalização de sua definição com a inexistência de um modelo de ritual teatral que envolva todo o leque de rituais teatrais existentes, apontando para a postura de que, para obter modelos de ritos teatrais, torna-se necessário o desenvolvimento de estudos de caso. É essa lacuna da pesquisa científica que o presente trabalho cobre, realizando com a análise semiótica do tipos de ritualização do *TCB* um trabalho pioneiro.

Em seu ensaio *Ritualität und Grenze*¹⁷ (2003), a teórica das Ciências Cênicas, Erika Fischer-Lichte, mostra que a reaproximação entre teatro e rito já ocorria no começo do século passado.¹⁸ Ao analisar a encenação teatral *Electra*, de Eurípedes, por Max Reinhardt, em 1903, no teatro Kleines Theater, em Berlim (Fischer-Lichte 2003: 11), Fischer-Lichte observa os movimentos e o trabalho de voz da atriz Gertrud Eysoldt, reconhecendo em sua atuação tal esforço e mutilação que torna impossível a separação entre o corpo da personagem e o corpo da atriz. As fortes emoções que a atriz evoca durante o espetáculo através de sentidos e sentimentos modificam seu estado psíquico consumando, mesmo que somente durante o espetáculo, a transformação da atriz. Segundo Fischer-Lichte, Eysoldt causa, com sua performance, uma sensação de mal-estar no público e, com ela, um posicionamento crítico dele, permitindo que o espectador também tenha a possibilidade de viver uma transformação (Fischer-Lichte 2003: 12). A autora reconhece, com esta análise, a relação que há entre a transgressão de fronteiras e a ritualização no teatro:

Die Überschreitung der Grenze zwischen dem phänomenalen und dem semiotischen Körper der Schauspieler und die dadurch ermöglichte Überwindung der Rampe, d.h. der Grenze zwischen Akteuren und Zuschauern, erscheinen in diesem Kontext als spezifische künstlerische Verfahren, um eben zur Auflösung der Grenzen des Ichs -

¹⁷ O título, que não foi publicado no Brasil, teria o título: *Ritualização e limite*.

¹⁸ Fischer-Lichte observa que *Elektra* não é a única encenação a mostrar uma aproximação entre teatro e rito da sua época. No período entre a troca de séculos e a Primeira Guerra Mundial há uma intensa ocupação da arte dramática com os limites entre rito e teatro. A incompatibilidade entre o individualismo e o coletivo e ao mesmo tempo a formação de massas anônimas que surgem com a Revolução Industrial, assustam os intelectuais que passam a buscar outras formas de expressão (Fischer-Lichte 2003: 20).



bei Akteuren und Zuschauern – und damit zu einer neuen Form von Gemeinschaft zu gelangen¹⁹ (Fischer-Lichte 2003: 21).

Fischer-Lichte enfatiza, contudo, que, embora a ritualização no teatro haver retomado força desde o início do século vinte, foi no final dos anos sessenta, que o *Teatro de Vanguarda* europeu redefiniu o rito, desvinculando-o de conceitos repressores da sociedade conservadora da época, abrangendo o público ao espetáculo e ganhando importância como inspiração à resistência. Como exemplo, pode-se citar a influência do Teatro de Grupo sobre manifestações políticas, como as reverberações do Movimento Estudantil²⁰, em 1968 (Fischer-Lichte 2003: 26). O espetáculo *Paradise Now*, do grupo teatral Living Theatre, que estreou em 1968, no Festival de Avignon, tratava da liberação espiritual e política, pretendendo alcançar a anarquia (Iden 1968: 22). O grupo, descontente com uma apresentação em sala, busca a democratização total do espetáculo, levando-no às ruas. Como reação a essa atitude, o prefeito de Avignon, M. H. Duffaut, obrigou a trupe do Living Theatre a evacuar seus aposentos (ibidem: 22). Esse fato elevou o espetáculo, entre jovens e estudantes, a um símbolo de luta contra a opressão e o sistema. Em particular, o espetáculo *Paradise Now*, saiu da sala teatral, influenciando o espectador e alcançando sua atuação na sociedade. Também no Brasil é possível constatar uma interação entre Teatro de Grupo e manifestações políticas. Neste mesmo ano, no Brasil, pode-se reconhecer uma interação entre ações de grupos teatrais como encenações em portas de fábricas organizadas pelo Centro Popular de Cultura (CPC), do Rio de Janeiro, e o momento político: *Passeata dos Cem Mil*, na Candelária (Damasceno 1994: 122; Santos 2009: 500), e entre espetáculos do Teatro Oficina e manifestações públicas na Praça da Sé, em São Paulo (Damasceno 1994: 149; Freitas 2005: 80).

Surge, concomitantemente, a partir dos anos sessenta, um grande interesse científico pelo aspecto performático das artes cênicas²¹ com modelos de análise de espetáculos teatrais, irrompendo uma extensão da visão performática, com estudos sob a perspectiva cênica das artes plásticas, da política e da vida cotidiana. Simultaneamente surge uma abordagem performativa da análise ritual na etnologia. Doris Bachmann-Medick

¹⁹ A transgressão de fronteiras entre o corpo fenomenológico e o semiótico do ator e a possibilidade de superação da rampa, isto é, superação da quarta parede, que surge a partir desta transgressão, parecem atingir neste contexto artístico de dissolução da fronteira do eu entre atores e espectadores uma nova forma de comunidade (tradução: VSW).

²⁰ Fischer-Lichte refere-se no seu livro ao *Movimento Estudantil* europeu que iniciou na França e que teve grande reverberação na Alemanha.

²¹ Até então o enfoque era direcionado ao texto escrito (peças teatrais) das artes cênicas (vide Balme 1999: 72).

denomina este fenômeno como *performative turn* (Bachmann-Medick 2010: 105). Essa nova perspectiva possibilita e justifica um estudo científico da relação entre rito e teatro.

O emprego do *rito* como estratégia dramática distingue-se do *rito* como fenômeno antropológico por ser per se um jogo entre ator/personagem e público, descendente, incitativo e primeiramente estético. O rito antropológico, por sua vez, é um evento sério que requer a participação de todos envolvidos, possui função reguladora e é primeiramente formal e funcional. Ritos como batismo, casamento e aniversário entre outros acompanham o indivíduo em um processo de transformação controlado e esperado por toda a sociedade com a função de manter a ordem. O emprego de rito no teatro, por sua vez, pretende o desencadeamento de um processo de transformação nos participantes do momento teatral sem a função de controle. Esta oposição entre transformação com ou sem controle é a diferença elementar e revolucionária entre rito antropológico e rito no teatro.²²

Contudo, interessante não é o estudo do que diferencia rito do teatro, mas do que aproxima as duas ciências. Fischer-Lichte, reconhece a temática “teatro e ritual” (Fischer-Lichte 2005: 274) como a ponte mais importante entre as artes cênicas e a etnologia. A relação entre teatro e antropologia como estudo científico é denominada pelo dramaturgo Richard Schechner *Teoria Performática*²³ (Schechner 1985: 295-324). Partindo das primícias da *Teoria Performática*, Fischer-Lichte estende e classifica quatro dimensões de efeitos comuns entre rito e teatro:²⁴ a dimensão catártica, a dimensão convencional, a dimensão transformativa e a dimensão liminar²⁵ (Fischer-Lichte 2005: 277). A primeira abrange a capacidade terapêutica que ambos fenômenos possuem ao tratar a temática da

²² O pressuposto de que o rito antropológico necessariamente controla todos os seus participantes e que o rito teatral não possui nenhuma intensão de controle sobre a transformação de seus espectadores pode e deve ser questionado. Contudo este trabalho concentra-se na estruturação do rito nos espetáculos e não na sua intensão.

²³ Schechner reconhece dois âmbitos de contextualização da *Teoria Performática*: interpretando *performance* como comportamento humano, seja ele individual ou social, ou entendendo *performance* como a interação individual ou social no teatro, dança ou outra forma performática (Schechner 1985: 296). É a partir da segunda perspectiva que esse trabalho parte.

²⁴ Richard Schechner, por sua vez, encontra na sua *Teoria Performática* (Schechner 1985: 295-297), seis pontos comuns entre rito no teatro e rito antropológico. O primeiro item é o poder de transformação do ser e/ou outras consciências, seguido pela intensidade da *performance*. Como terceiro ponto, ele cita a interação entre os participantes. No caso do teatro ritualizado, é considerada a interação entre ator e espectador. Como quarto ponto, ele cita a ordem na sequência da *performance*. O fato dos participantes terem consciência da *performance* em que atuam é o próximo ponto em comum. Como último item coincidente entre as duas formas de rito, consta a forma como a *performance* é gerada e avaliada (Schechner 1985: 3-33).

²⁵ Fischer-Lichte toma o termo *liminar* de van Gennep e o define como “experiência de transgressão de fronteiras e situações ambivalentes” (Fischer-Lichte 2005: 186-188). O termo será aprofundado na seção 3.1.



violência e/ou sexo ou outro sub-texto polêmico. Com o sacrifício de um representante²⁶, as agressões internas e pensamentos destrutivos de uma comunidade são redirecionados e, através de uma catarse são transformados em algo positivo.²⁷ O dramaturgo americano Richard Schechner por sua vez estabeleceu este vínculo catártico, partindo do pressuposto de que em cena, como também em festas dionísicas, onde rege entre os participantes um estado de exceção, o público observa o ator como vítima de forma duplamente afastada. Os indivíduos que assistem ao espetáculo “saem” da sociedade e “entram” (Schechner 1995: 234) no teatro onde eles interpretam o papel de sociedade como grupo e não como indivíduos. O ator, por sua vez, interpreta a personagem que assume o papel da vítima, causando uma representação da representação (ibidem: 234). Esse “afastamento” facilita um posicionamento crítico e conseqüentemente uma transformação.

A dimensão convencional abrange a importância que rituais e encenações dramáticas possuem pela familiaridade que compartilham com o público por serem eventos socialmente convencionalizados, abrindo a possibilidade de ativar o espectador à determinadas atitudes. O cientista social americano Erving Goffman, que desenvolveu um estudo profundo sobre o comportamento performático de atores e espectadores no mundo real, considera esta dimensão, um ritual de interação, onde o indivíduo é influenciado por duas regras de comportamento²⁸: uma direta de deveres, que obriga o indivíduo a interagir e outra indireta, de expectativas, que estabelece aspirações nas atitudes de uns em relação aos outros (Goffman 2013: 217-218). O jogo em que o teatro aposta, é na mescla entre a convenção teatral e a ritual para conquistar, se possível, a transformação do espectador.

A dimensão transformativa implica o aspecto lúdico e criativo e o contingente que permite a mudança de posições sociais de pessoas dentro dessas estruturas ou até mesmo mudanças na própria estrutura social (Köpping 2000: 1). O antropólogo Klaus-Peter Köpping, ao aproximar em sua pesquisa rito e teatro, acentua que o significado específico e efeito de rituais nunca são interpretados pelos participantes de forma abstrata ou sem

²⁶ No caso do teatro, normalmente um ou mais ator/es assume/m esse papel.

²⁷ Essa ideia está embasada na Teoria do Sacrifício do antropólogo francês René Girard, que embasado na teoria freudiana, explica o rito como uma forma de transformação de *tabu* (violência) em *totem* (ordem social) (Girard 1994: 138-139). Girard entende todo rito como um sacrifício de transformação que não pode ser submetido aos parâmetros da psicologia nem da moral. Somente então, rito pode cumprir com sua função social de manter a ordem, sendo assim uma forma de controle (Girard 1994: 402-405). Como exemplo, Girard cita o relacionamento da tribo tupinambá, no Brasil, com seus prisioneiros de guerra, durante os rituais de sacrifícios antropofágicos.

²⁸ Goffman desenvolve e aprofunda sua pesquisa no livro *Interaktionsrituale* (Rituais de Interação), que se mostra interessante para a pesquisa ritual dentro de qualquer contexto, inclusive sobre o ritual no teatro (Goffman 1978: 55-56).



vínculo individual à situação concreta do rito. Ele acrescenta que tampouco o efeito transformativo do espetáculo (ritual) pode ser previsto. O despertar e liberação de emoções sempre escondem o risco de que a *performance* seja a causa de mudanças significativas (ibidem: 25).

A dimensão liminar permite aos participantes momentos limítrofes. No caso do teatro, as experiências liminares não podem seguir o modelo estrito de liminaridade de um rito social (veja seção 3.1). As transformações que ocorrem no rito teatral são, segundo Fischer-Lichte, consideradas momentos e processos liminares não irreversíveis (Fischer-Lichte 2003: 17-18). Experiências liminares em espetáculos dramáticos caracterizam-se por remeter o espectador a um estado distinto dos âmbitos conhecidos, permitindo novas experiências. Como este estado liminar é descrito, depende de cada análise e será desenvolvido neste trabalho como análise semiótica (seção 4). São esses pontos em comum entre teatro e rito que geram a intensidade do espetáculo e seu poder transformativo sobre os participantes. Deve-se acentuar que todas as quatro dimensões estão presentes no *Teatro Contra a Barbárie*, mostrando-se em cada tipo de uma forma especial e serão consideradas nas análises rituais desse trabalho.

Ritualizações no teatro podem ocorrer de forma incompleta ou serem expressadas somente por meio de fragmentos sem perder sua intensidade, sendo o momento liminar o ponto central do rito no teatro. A função da ritualização no espetáculo passa a ser a construção de uma via que permita o transpasse entre bordas cênicas, isto é uma transformação compondo um momento instável, de dinâmica dialética com grande potencial reflexivo. Este trabalho evidencia, em um primeiro passo, que fração do teatro alternativo contemporâneo de São Paulo manifesta-se através do ritual, e em um segundo momento como esse teatro ritualizado persegue a construção de momentos liminares, em que se cria a possibilidade e espaço para mudança. Não se trata de uma tentativa de transformar o teatro em rito, mas de usar o poder ritual do teatro.

OS TERMOS PEÇA TEATRAL, ENCENAÇÃO E ESPETÁCULO

Há uma discórdia na denominação da terminologia teatral, principalmente no que diz respeito ao momento da ação teatral. Tanto o *Dicionário de Teatro*, de Luiz Paulo Vasconcellos (Vasconcellos 2009: 182), como o dicionário homônimo de Ubirantan Teixeira (Teixeira 2005: 196) definem o termo *peça* como palavra utilizada tanto para o texto escrito como também para definir o momento da cena ou mesmo a concepção e interpretação de um espetáculo criado por um determinado grupo, generalizando de tal forma o termo que se torna impossível uma diferenciação do processo. Faz-se imprescindível a distinção verbal entre *texto escrito* e *ação* como também dos diferentes



momentos processuais da ação teatral. Na presente pesquisa, os termos *encenação*, *espetáculo* e *peça teatral* serão redefinidos.

Como peça teatral, entende-se, neste trabalho, o texto escrito por um dramaturgo, que se encontra à disposição do leitor em forma escrita e que está aberta a variáveis interpretações. Como esta pesquisa é direcionada a partir da perspectiva semiótica, que entende como texto cênico o conjunto de vários elementos cênicos, sendo o texto escrito (peça teatral) somente uma possível parte do todo²⁹, torna-se inaceitável iniciar a análise a partir de uma peça teatral. Os grupos do *TCB* nem sempre usam peças teatrais existentes como base para compor seus espetáculos. Como tratam-se de grupos teatrais contemporâneos, que encenam em grande parte produções de autoria coletiva, torna-se necessário situar esse teatro como um teatro falado em oposição ao teatro literário³⁰. Fischer-Lichte elucida a diferença entre as duas formas, definindo teatro literário como o teatro que se fundamenta na peça teatral enquanto que o teatro falado aborda igualmente outros aspectos cênicos não fixando-se necessariamente em uma peça teatral escrita (Fischer-Lichte 2005: 239). O teatro alternativo, por definição, está diretamente ligado ao teatro falado.

O termo *encenação* é entendido aqui como obra teatral, vista através de uma perspectiva semiótica como uma estrutura de signos estéticos. Encenação é o resultado da elaboração criativa de uma linguagem expressiva autônoma, que se completa com o ato de mostrar em cena, a uma plateia, determinado espetáculo. A encenação dá um sentido global não apenas ao espetáculo representado, mas à prática do teatro em geral. Para tanto, ela deriva de uma visão teórica que abrange todos os elementos que compõem a montagem: o espaço cênico (palco e plateia), o texto, o espectador e o intérprete. Encenação é o conjunto dos movimentos, dos gestos e atitudes, o acordo das fisionomias, das vozes e dos silêncios, é a totalidade do espetáculo cênico, emanado de um pensamento único, que concebe, governa e harmoniza (Fischer-Lichte ⁴2003: 34-54).

Espectáculo, no Brasil, é atualmente usado para indicar “qualquer momento teatral” (Vasconcellos ⁶2009: 108). Teixeira define espetáculo como “representação teatral, ou qualquer exibição pública ou privada de uma obra dramática ou números de canto, dança e música, resultado visual da releitura do texto feita pelo diretor e elenco” (Teixeira 2005: 208). Nesta pesquisa é considerado como espetáculo meramente o momento único e

²⁹ Dos treze espetáculos analisados neste trabalho, quatro embasam claramente as seguintes peças teatrais *Feche os olhos e voe ou guerra cega simplex* de Armin Petras, *Orfeu da Conceição* de Vinícios de Moraes, *Aquele que diz sim, aquele que diz não* e *A exceção e a regra* de Bertolt Brecht.

³⁰ O cientista cênico Christopher Balme reconhece a relevância de um estudo a partir da análise de peças teatrais quando há interesse histórico (Balme 1999: 81).

histórico de representação, em que há a representação dos atores e todos os responsáveis pelo espetáculo (diretor, iluminadores, contra-regras entre outros) com a presença concomitante dos espectadores e a interação entre eles. É o espetáculo que serve como objeto de estudo desta pesquisa. Espetáculo é, por assim dizer, a realização da encenação (Fischer-Lichte ⁴2003: 71).

O TERMO *BARBÁRIE* E O MOVIMENTO *ARTE CONTRA A BARBÁRIE*

Em 1998 alguns grupos de teatro³¹ de São Paulo e artistas da área teatral passam a reivindicar a mudança da política de financiamento público da arte, a fim de conquistar uma autosuficiência econômica, possibilitando aos grupos a existência de um processo contínuo de trabalho e pesquisa artística. À primeira vista, ocorre neste momento histórico uma organização política, em busca da desmercantilização da cultura através de apoio estatal. A união surgida deste momento político, porém, influenciou determinantemente o teatro alternativo contemporâneo em São Paulo. Houve, por conta do apoio estatal, desde 2002, uma explosão no surgimento de grupos teatrais que seguem, embora toda diversidade, uma linha comum, iniciando o *Movimento Arte contra a Barbárie*, com um compromisso ético em relação à função social da arte.

Porque a expressão *arte* abrange também outras áreas, esse trabalho, precisando e desambiguando o movimento, designa a expressão *Teatro Contra a Barbárie (TCB)*, representando o momento essencialmente teatral do movimento. Há várias manifestações dos grupos teatrais participantes do *TCB*, como redação de manifestos ou cartas abertas direcionadas ao governo. Os grupos também aliam-se sob outros nomes, como *Movimento de Teatro de Rua de São Paulo*, criado em 2002, ou *Movimento 27 de Março*³², fundado em 2009. Contudo, os grupos que integram os movimentos acima citados são idênticos aos integrantes do *TCB*, sendo os conteúdos dos manifestos e cartas abertas dos novos movimentos apenas uma ênfase dos preceitos do *Movimento Teatro Contra a Barbárie*, não diferindo dele em conteúdo. Por esse motivo, mantém-se como nome do movimento aqui estudado, *Teatro Contra a Barbárie*.

Como a expressão *barbárie* foi utilizada, no decorrer da história da colonização, de formas bastante contraditórias, é necessária uma explanação da evolução do termo.

³¹ Os seguintes grupos teatrais foram os iniciadores do movimento: Folias D'Arte, Parlapatões, Pia Fraus, Tapa, União e Olho Vivo, Monte Azul, Companhia do Latão e Teatro da Vertigem. A Companhia São Jorge de Variedades, Companhia do Feijão e Núcleo Bartolomeu de Depoimentos aderiram mais tarde, participando ativamente da concepção do terceiro manifesto, em 2000.

³² O Movimento *Teatro de Rua de São Paulo* mantém uma página *web*, onde publica suas ideias e programas (MTR 2007: s.p.). O Movimento *27 de Março* deixou de publicar na sua página *web* em abril de 2010 (M27M 2009: s.p.).



Durante o período de colonização, a mentalidade eurocêntrica considerava sua cultura como o exemplo de organização social civilizada em oposto aos bárbaros indígenas, que deveriam ser colonizados. Esse antigo conceito de *barbárie* estende-se por toda América Latina até fins do século XIX.³³ A antiga concepção do termo *barbárie* ainda ganha reverberação no Brasil em 1854, quando Francisco Adolfo de Varnhagen, no livro *História Geral do Brasil*, apresenta o indígena brasileiro como um ser que vive em condição selvagem e de atraso. Para o historiador, os indígenas não possuíam sequer história (Varnhagen⁵1953: 31).

A concepção de *barbárie* obteve finalmente um redimensionamento quando, no século XX³⁴, foi entendida como uma condição humana, sendo um ato desumano, que pode ser cometido por qualquer um. As pesquisas antropológicas começaram a reconhecer as demais culturas humanas não brancas como providas de organização social racional, com valores e preceitos morais próprios, e conseqüentemente civilizadas. Com este reconhecimento, *barbárie* passou a ser entendida como tão intrínseca do ser humano como a civilização. Sendo uma condição humana, a barbárie não se limita a uma determinada época histórica nem a um determinado grupo cultural (Adorno 1995a: 155). O sociólogo alemão, Theodor Adorno, torna-se importante nesse contexto porque, como o movimento a ser estudado nesse trabalho, ele, influenciado pela psicanálise, define barbárie como uma agressividade primitiva humana, com impulsos que têm por propósito destruir as conquistas da civilização, tais como a ética, o direito, a democracia pluralista, as ciências e a ideia de progresso (Adorno 1995a: 155).

Como um fenômeno intrínseco do ser humano, o autor também identifica a barbárie no sistema democrático capitalista, na arte, na cultura, na educação, na mídia. O sociólogo considera a falência da cultura e da educação a “razão objetiva da barbárie” (Adorno 1995a: 164). A barbárie revela-se em uma sociedade em que a cultura e a educação deixam de ser prioridade tanto do governo como da sociedade civil. É esse o ponto de encaixe entre a definição de Adorno e o fio condutor do *Teatro contra a Barbárie (TCB)*. O *TCB* luta contra essa visão de *barbárie*, reivindicando que a cultura volte a ser prioridade para a sociedade. Adorno é enfático quando observa que a “questão mais urgente da educação contemporânea é a desbarbarização da humanidade [...], a

³³ O escritor argentino, Domingo Faustino Sarmiento, redigiu com grande êxito, em 1845, o livro, *Facundo o Civilización y Barbarie en las pampas argentinas*, enfocando uma oposição dicotômica entre civilização e barbárie. Como representantes da civilização Sarmiento vê a Europa, os Estados Unidos e suas cidades modernas, enquanto ele identifica a barbárie com a América Latina, Espanha, Ásia, Oriente Medio e a vida no campo (Sarmiento 1999: 8-18).

³⁴ Bartolomé de Las Casas já havia reconhecido no século XVI o termo *barbárie* como uma condição humana. Seu trabalho, contudo, permaneceu muito tempo ignorado (Las Casas 1991: 11-26).

desbarbarização da humanidade é a pré-condição imediata da sua sobrevivência” (Adorno 1995a: 116).

Com Adorno, o termo *barbárie* passou a ser empregado de uma forma absoluta, isto é independente do estado de civilização de uma cultura, para caracterizar um ato criminoso que pode ser praticado por qualquer ser humano e que deve ser combatido (Adorno 1995a: 155). O *TCB* entende o termo *barbárie* dentro da concepção de Adorno, reconhecendo processos de barbarização em todos os setores da sociedade brasileira, como é possível constatar no final do primeiro manifesto:

Este texto é expressão do compromisso e responsabilidade histórica de seus signatários com a ideia de uma prática artística e política que se contraponha às diversas faces da barbárie – oficial e não oficial – que forjaram e forjam um país que não corresponde aos ideais e ao potencial do povo Brasileiro (Apêndice M I: 310)

O *TCB* redefine, portanto, o termo *barbárie* dentro do contexto dramático brasileiro, contrapondo-se ao Teatro Oficina³⁵ (vide subsubseção 2.2.2.1), em busca de um teatro que sirva de “registro, difusão e reflexão do imaginário de um povo” (Apêndice M I: 309) podendo alcançar uma transformação da sociedade. O *TCB* entende *barbárie* como uma circunstância inerente de qualquer sociedade e vê como função da arte combater esta condição: “Nosso compromisso ético é com a função social da arte” (Apêndice M I: 309).

O movimento *Teatro contra a Barbárie* constitui-se em três momentos, acompanhados por manifestos³⁶: o primeiro, em maio de 1999, o segundo, em dezembro 1999, com a ampliação da discussão e do número de integrantes do movimento e, conseqüentemente, com o aumento da pressão sobre o poder público, através da reivindicação direta por uma

³⁵ Durante o *Movimento Antropofágico Modernista Brasileiro*, iniciado por Oswald de Andrade, em 1929, o *bárbaro* passa a ser o indivíduo que tem a capacidade de criar algo genuinamente brasileiro. Oswald de Andrade participa de uma corrente europeia que utiliza a imagem do antropófago como uma reverberação do positivo (Santos Costa 2012: 5). Esta corrente é diretamente influenciada pela redescoberta das culturas antropofágicas da África, América e Oceania. O dramaturgo francês Alfred Jarry, que por sua vez influencia Antonin Artaud, redige, em 1902, um artigo chamado “Anthropophagie”, no qual ele contrasta e relativiza a atitude antropofágica de uma tribo papua com atitudes colonialistas europeias (Jarry 2011: s.p.). A temática do canibalismo está presente em obras de autores tão diversos quanto o poeta Filippo Marinetti, o pintor Francis Picabia ou o editor da revista *Cannibale* em 1920 (Santos Costa 2012: 5). Oswald de Andrade dialoga com o movimento europeu, mas confere à imagem do canibal brasileiro uma interpretação original, ao transformar a antropofagia em metáfora de um procedimento criativo, ativo e crítico, geradora de uma arte brasileira moderna e autônoma (ibidem: 6). Quarenta anos mais tarde, durante o Movimento Tropicalista, representado, entre outros, por Caetano Veloso e Gilberto Gil, o termo *bárbaro* passou a significar *maravilhoso*. Em 1976 Caetano Veloso junta-se a músicos companheiros, formando o grupo *Doces Bárbaros*, que ele define como “um grupo de gente [...] trabalhando pelo Bem” (Veloso 2005: 109).

³⁶ Os três manifestos encontram-se impressos no apêndice deste trabalho (6.2). O primeiro manifesto encontra-se nas p. 309-310, o segundo manifesto nas p. 311-312 e o terceiro manifesto nas p. 313-314.



Lei de Fomento ao teatro. E o terceiro momento ocorre em junho de 2000, e é produto do aprofundamento do debate e da luta política do movimento (Camargo Costa 2008: 21-30).

A investida do movimento passa a ser, em primeiro plano, a conquista de uma infraestrutura econômica garantida pelo governo, pois desde o início dos anos noventa, devido a medidas políticas, a área teatral vinha sendo financiada pelo mercado econômico.³⁷ Renato Borghi, um dos fundadores do Teatro Oficina, lamenta, dois anos antes do início do movimento, a exigência de um possível patrocinador do espetáculo, *Édipo de Tabas*, a retirar de cena o momento em que o protagonista fura os próprios olhos, denunciando em uma entrevista concedida ao jornalista Dib Carneiro Neto, a situação do teatro:

Na época da ditadura, você se apresentava previamente para o Deops – [Departamento de Ordem Política e Social – mudado por vsw] e agora tem de se apresentar para o Café Caboclo, para a Phytoervas [empresas brasileiras – mudado por vsw]. O produto tem de corresponder ao que muitos apoios esperam de você como retorno. Então, essa palavra retorno, que é quantitativa, passa a exercer um fascínio. Dizem: ‘Te dou o vinho tal durante a temporada, mas tenho que assistir antes a tua peça’. Ou seja, estou sendo julgado por firmas de vinho, café, maquiagem etc. Jogar a cultura para o patrocínio privado e o Estado se isentar completamente é uma política equivocada é uma traição para com a sociedade, que paga tributos e quer ver atuantes as secretarias de cultura dos governos. A arte é essa coisa maluca, insubordinada. E, de repente, tem de ficar domada, relacionada a esse retorno quantitativo (Carneiro Neto 1996: s.p.).

Em seu artigo, “O movimento Arte contra a Barbárie e a relação entre Estado e Cultura para a esquerda brasileira”, Pâmela Peregrino da Cruz releva as conquistas do movimento

³⁷ As principais conquistas para a cultura da redemocratização foram a criação do Ministério da Cultura (MINC), em 1985, e a promulgação da Constituição em 1988. A Constituição Federal de 1988 normatizou os espaços públicos não estatais e ampliou o discurso de participação da sociedade na gestão pública. Uma nova estrutura legal redistribuiu os impostos entre governo federal, estados e municípios o que gerou um aumento dos investimentos culturais e criou mecanismos para garantir a autonomia política e fiscal das administrações estaduais e municipais. Porém no governo do presidente Fernando Collor, eleito em 1990, houve um retrocesso no sistema de cultura, que havia sido desenvolvido lentamente até então. Foram extintos mecanismos, experiências e instituições culturais como o recente Ministério da Cultura e demitidos inúmeros funcionários públicos (Carvalho 2008: 3), criando uma política liberalista. A Lei federal Rouanet, que leva o nome do secretário de Cultura do governo Collor, foi assinada em 1991 e permite às empresas patrocinadoras um abatimento de até 4% no Imposto de Renda. Para ser enquadrado na lei, o projeto precisa passar pela aprovação do Ministério da Cultura, sendo apresentado à Coordenação Geral do Mecenato e aprovado pela Comissão Nacional de Incentivo à Cultura (Portal Brasil 2009: s.p.).

Teatro *contra a Barbárie* e a independência que os grupos de teatro alcançaram, questionando a política liberalista de profissionalização dos grupos até então utilizadas, levando a maioria dos grupos profissionais e amadores à dependência financeira do mercado cultural e colocando a construção estética e ideológica em segundo plano (Da Cruz 2010: 1-8).

É prioridade do terceiro manifesto a criação de projetos sociais por parte dos grupos que enfrentem a barbárie existente, fundamentando o espírito crítico de cidadania na construção de uma sociedade democrática:

Cultura é prioridade de Estado, por fundamentar o exercício crítico da cidadania na construção de uma sociedade democrática. [...] Para que o país encontre o caminho da promoção das humanidades e se afaste da barbárie, oficial e não-oficial, são necessárias medidas urgentes e concretas. Em nossa área, isso significa o fomento da produção artística continuada e comprometida com a formação crítica do cidadão (Apêndice M III: 313).

Em março de 2003, o jornal *O Sarrafo*, criado pelo movimento, é publicado. Como se pode ler no primeiro editorial, *O Sarrafo* deveria ser um veículo de discussão entre profissionais do teatro reafirmando o objetivo do primeiro manifesto: encontrar caminhos que transformem a cultura em direito elementar de todos os cidadãos (Camargo Costa 2008: 45). O jornal possui uma curta longevidade, sendo interrompida a publicação, em dezembro de 2003, após a sétima edição, por falta de recursos regulares.

Outra conquista do movimento *Teatro Contra a Barbárie*, foi a aprovação da Lei de Fomento ao Teatro Municipal³⁸ de São Paulo, em 2002. Desde então houve uma contínua ampliação e consolidação do número de grupos teatrais com trabalhos sistemáticos, repertório e com a criação de novos espaços cênicos. O Sacolão das Artes, espaço da Brava Companhia, o teatro Arsenal da Esperança, da Companhia Estável de Teatro e a Casa de São Jorge, da Companhia São Jorge de Variedades, são apenas três exemplos de espaços dedicados ao teatro que surgiram em consequência da lei. Houve um aumento do número de oficinas, *workshops*, intercâmbios e trocas de informações entre os grupos e ofereceu-se à sociedade uma série de publicações, cujos objetivos eram informar e mobilizar o público sobre o fenômeno estético e teatral (Camargo Costa 2008: 45-48). O

³⁸ A Lei Municipal de Fomento ao Teatro, Nº 13.279, de 8 de Janeiro de 2002, de São Paulo, tem como objetivo apoiar a manutenção e criação de projetos de trabalho continuado de pesquisa e produção teatral visando o desenvolvimento do teatro e do seu campo de estudo, assim como o melhor acesso da população da cidade ao mesmo. A lei ofereceu uma alternativa à Lei Rouanet em âmbito federal, e a Lei Mendonça, no âmbito municipal (Fomento ao Teatro 2002: s.p.).



Grupo XIX de Teatro, por exemplo, oferece constantemente com o projeto *Armazém 19*³⁹ infraestrutura para outros grupos da área teatral como também de outras áreas artísticas trabalharem e apresentarem seus projetos e o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos organiza toda segunda quinta-feira do mês o projeto *ZAP*⁴⁰ para a comunidade. Ou seja, os recursos orçamentários da Lei de Fomento ao Teatro foram utilizados para além da montagem de espetáculos teatrais e atenderam às necessidades de formação, ampliação e capacitação do público para o entendimento do teatro. Mas a principal conquista do movimento *Teatro Contra a Barbárie* foi criar espaço para o surgimento do *TCB*, um movimento das artes cênicas que vem transformando o teatro alternativo em São Paulo.

1.3 O Corpus

Todos os grupos teatrais, que constituem o *corpus* desta pesquisa, fazem uso do rito como estratégia de transformação do espectador em suas encenações. Foi o momento histórico da conquista do Movimento *Arte Contra a Barbárie*, a Lei do Fomento em 2002, que permitiu uma estruturação dos grupos recém formados, assegurando o surgimento do *TCB*. O dramaturgo Sérgio de Carvalho⁴¹ expressa a importância da Lei do Fomento para a formação do *TCB*: “A Lei do Fomento ajudou a que um trabalho como o nosso pudesse continuar existindo. Mas nós estávamos lá antes dela. Ela vem de um movimento anterior de grupos e criou um outro movimento. Ela trouxe muito mais avanços do que problemas para o teatro em São Paulo” (Carvalho 2012: 259). Desse “novo movimento” de grupos teatrais é constituído o *corpus* desta pesquisa.

O *corpus* consiste basicamente em gravações em vídeo de treze espetáculos de dez grupos teatrais, fundados entre 1998 e 2008 em São Paulo, por ser este o momento histórico do surgimento do *TCB* (vide seção 1.2) usufruindo dos benefícios da Lei de Fomento ao Teatro, conquista do *TCB*. Todos os grupos estão conectados ao movimento, compartilhando os mesmos preceitos.⁴² Os grupos pertencentes ao presente *corpus* foram,

³⁹ Para uma elucidação do significado desse projeto confira seção 4.1, p. 109.

⁴⁰ Para um esclarecimento do significado desse projeto confira seção 4.1, p. 98.

⁴¹ Sérgio de Carvalho fundador e diretor do grupo teatral Companhia do Latão, foi um dos iniciadores do movimento *Arte contra a Barbárie*. Com razão ele distancia o trabalho de sua companhia, com uma estética direcionada ao *Teatro Épico*, dos espetáculos dos grupos do *TCB*, que seguem uma estética ritual.

⁴² Apesar da participação ativa dos grupos no movimento *Arte Contra a Barbárie*, nenhum deles tomou parte na concepção do primeiro manifesto da *Arte Contra a Barbárie*. Dos grupos aqui estudados, somente três, Companhia São Jorge de Variedades (1998), Companhia do Feijão (1998) e Núcleo Bartolomeu de Depoimentos (1999) participaram da concepção do último manifesto (Camargo Costa 2008: 35). Os grupos restantes surgiram depois da aprovação da Lei de Fomento. Três grupos teatrais, Grupo XIX de Teatro, Companhia Estável e Tablado de Arruar surgiram em 2001, durante as negociações da lei, mas já beneficiados pelas conquistas do movimento *Arte Contra a Barbárie*.

sem exceção, concebidos como Teatro de Grupo⁴³ e recebem apoio financeiro proporcionado pela Lei do Fomento podendo, ainda que de forma parca, desenvolver sua concepção dramática sem fins lucrativos. A determinação local dos grupos que compõem o *corpus* está diretamente relacionada à cidade de São Paulo e os treze espetáculos integrantes desta pesquisa ocorreram sempre na capital do estado, variando entre as datas 2001 e 2012.⁴⁴

Os critérios de escolha do material para o *corpus* estão diretamente relacionados à ritualização e aos critérios relevantes à tipologia deste trabalho. Trata-se de uma seleção de espetáculos concebidos dentro da temática ritual, que utilizam o rito através dos mais diversos elementos cênicos (vide seção 3.4), desenvolvendo-se como um rito. Os trabalhos pertencentes ao *corpus* abordam, da mesma forma, a presença, ausência ou uma combinação dos critérios primários estruturais: *participação* do espectador no espetáculo e *deslocamento* de cena como também do critério secundário estrutural: *espaço cênico*, diferenciando e caracterizando os quatro tipos de espetáculos (vide subseção 3.5.3).⁴⁵

1.4 O estado da pesquisa científica

A pesquisa científica sobre o teatro alternativo contemporâneo no Brasil, mais especificamente em São Paulo, dos últimos dez anos é ainda parca. Mais precisamente, o movimento *Teatro contra a Barbárie* e a produção teatral que surgiu a partir dele contam com poucos estudos. A maior parte dos trabalhos são em forma de antologia e artigos ensaísticos. A publicação antológica, datada em 2008, da teatróloga, Iná Camargo Costa e Dorberto Carvalho, e intitulada *A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura: Os cinco primeiros anos da Lei de Fomento ao Teatro*, representa uma grande contribuição à situação histórica do movimento, *Teatro contra a Barbárie*, contendo documentações como os manifestos do movimento, conteúdos históricos que contribuíram para a criação do movimento, listagem e pequena descrição de grupos vinculados à Lei ao Fomento, estatísticas de espetáculos financiados pela Lei como também fotos de encenações.

⁴³ O termo *Teatro de Grupo* será exortado na seção 2.1, p. 41.

⁴⁴ A seção 6.1 do apêndice deste trabalho oferece uma visão geral dos grupos de teatro, com informações sobre local e ano de criação, localização dentro de São Paulo, participantes do grupo no ano 2012, lista de espetáculos oficiais, projetos, fonte de financiamento e, por fim premiações recebidas.

⁴⁵ Também foram consideradas para a análise observações da autora, colecionadas durante a participação pessoal em espetáculos pertencentes ao corpus, realizados em São Paulo, em 2010, críticas escritas no Jornal Folha de São Paulo, fontes da Internet, programas dos espetáculos e, por fim, entrevistas que integrantes dos grupos concederam à imprensa brasileira. A coleta de dados ocorreu ao longo de quatro anos (entre 2009 e 2012), por meio de contatos da pesquisadora com os grupos teatrais em estudo e de uma estadia de seis semanas em São Paulo entre os meses de abril e maio de 2010.



Quatro anos mais tarde, em 2012, surgiu o livro *Teatro e vida pública. O Fomento e os Coletivos Teatrais de São Paulo*, organizado por Flávio Desgranges e Maysa Lepique, reunindo dezessete ensaios de especialistas das artes cênicas no Brasil que avaliam os resultados do projeto de Lei ao Fomento desde sua outorga até o presente momento, como também sobre a situação política atual do teatro em São Paulo. Os artigos são, de uma forma geral, bastante críticos: por um lado há o reconhecimento do grande progresso no teatro alternativo em São Paulo nos últimos dez anos, com o surgimento de Teatros de Grupo, com a dimensão pedagógica de projetos teatrais de longo prazo e com a formação de público. Por outro lado, considera-se, embora todas as conquistas adquiridas, a precariedade ainda existente da situação atual do teatro alternativo em São Paulo, que obriga os Grupos de Teatro a buscar apoio da lei a cada novo projeto que iniciam.

Grande parte das publicações científicas nacionais, especificamente em teatrologia contemporânea, encontram-se à disposição, exclusivamente nas bibliotecas das respectivas universidades ou, como arquivo em PDF do banco de Teses da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) no endereço eletrônico (Capes s.a.: s.p.). Há algumas publicações comercializadas no mercado, de ordem ensaísta, como relatos dos próprios grupos teatrais ou livros que reúnem contribuições de autores das mais variadas áreas sobre companhias teatrais mais conhecidas nacionalmente.⁴⁶ Segue um apanhado dos trabalhos que tratam do teatro alternativo brasileiro, sendo que somente um deles trata especificamente de um grupo pertencente ao *corpus* desta pesquisa.

Paula Klein escreve sua dissertação de pós-graduação em 2010 com o título: *Cia. São Jorge de Variedades – As Bastianas*. Klein, além de pesquisadora, também é atriz e pertencente ao grupo Companhia São Jorge de Variedades⁴⁷, de São Paulo. Seu trabalho divide-se em duas partes: uma primeira, em que ela fez um apanhado histórico das produções do grupo (Klein 2010: 5-15). Na segunda parte há uma análise mais detalhada do espetáculo, *As Bastianas*, com um acompanhamento histórico – biográfico do processo de produção do espetáculo, estudo do texto de origem e os passos na construção do espetáculo (Klein 2010: 16-121). Um aspecto relevante do trabalho é a perspectiva interna que a autora assume, dado o fato de haver vivido todo o processo de produção e apresentação. Contudo, o trabalho enfoca o processo de produção da encenação e permanece em um discurso narrativo, faltando um embasamento teórico.

⁴⁶ Veja bibliografia: Barreto (2008), Brito (2009), Marques (2006), Tablado de Arruar (2010a/b), Riche (2010), Paroni de Castro (2007), Santos (2004a), Vertigem (2002) e Fernandes (2006).

⁴⁷ A Companhia São Jorge de Variedades faz parte do *corpus* deste trabalho.

Há uma série de trabalhos científicos que, por definirem o teatro alternativo contemporâneo de outra forma que teatro ritualizado, como por exemplo *Teatro de Rua*, tangem a temática da presente análise. Com a tese *Teatralidade e processos criativos no espaço da cidade. Experiências no Teatro brasileiro contemporâneo*, de 2011, Patricia Pinheiro procura explicar a prática dos grupos de teatro dentro do espaço urbano como uma tentativa de ressignificação da cidade e de seus espaços públicos. Seu trabalho é dividido em duas partes: a primeira faz um apanhado histórico do *Teatro de Rua*, em que a autora discute, a partir de Patrice Pavis e Richard Schechner, entre outros teóricos, a definição de espaço e, a partir dela, procura explicar a essência do teatro brasileiro contemporâneo (Pinheiro 2011: 10-31). A segunda parte compreende a análise dos grupos em relação ao espaço cênico. Pinheiro baseia sua pesquisa na análise de três grupos de teatro: Teatro que Roda, de Goiás (ibidem: 36-51), Tá na Rua, do Rio de Janeiro (ibidem: 52-65) e Falus & Stercus, do Rio Grande do Sul (ibidem: 66-84). Problemática na sua pesquisa é a tentativa de explicar o fundamento do teatro alternativo brasileiro contemporâneo através apenas do critério *espaço cênico*, excluindo todas as produções que não se enquadram na definição como *Teatro de Rua*. A escolha do *corpus* mostra-se enriquecedora, pois sai do eixo São Paulo-Rio de Janeiro, abrangendo regiões menos estudadas. Outro mérito do trabalho é a inclusão das transcrições das entrevistas realizadas com membros dos grupos.

Nas fontes estudadas, são raros os estudos que conciliam teatro alternativo e rito. Apenas a pesquisa do antropólogo John C. Dawsey ocupa-se da interseção entre rito e teatro. Em 2007 ele escreve o artigo “Sismologia da Performance”, no qual aproxima as pesquisas do etnólogo Victor Turner e do dramaturgo Richard Schechner⁴⁸ à realidade brasileira, e analisa a teatralidade de ritos sociais como dramas sociais⁴⁹ (Dawsey 2007: 535). Para elucidar essa aproximação, o autor escreveu o artigo: “O teatro dos ‘boias-frias’ [boias-frias VSW]: repensando a antropologia da performance⁵⁰”. No artigo, Dawsey entende a situação dos boias-frias, que trabalham no interior do estado de São Paulo, por um lado, como drama social, pois o comportamento das figuras liminares boias-frias durante o transporte comum, sobre um velho caminhão, até o local de trabalho faz com que se transformem em “assombrações” ou “espantalhos”, mortos e esquecidos para a sociedade (Dawsey 2005b: 20). Por outro lado, o comportamento lúdico dos boias-frias, aproxima o drama social ao drama estético. A atitude lúdica dos trabalhadores transforma a situação

⁴⁸ Os trabalhos respectivos de Victor Turner e Richard Schechner serão exortados nas seções 3.1 und 3.2.

⁴⁹ O termo *drama social* é uma definição de Victor Turner e será exortado na seção 3.1, p. 65.

⁵⁰ Com o termo *antropologia da performance* o autor do artigo refere-se à *Teoria Performática*, desenvolvida por Richard Schechner (Schechner 1985: 295).



real vivida em uma metarealidade, onde o estado de ser boia-fria é ironizado e teatralizado⁵¹ e a possibilidade de assumir outro papel social, como de um *boy* [jovem pertencente à alta sociedade], é interpretado pelos boias-frias⁵². O trabalho de Dawsey é de grande valia, pois o antropólogo aproxima a teoria de Turner e Schechner ao contexto brasileiro, procurando a teatralidade em dramas sociais. Sua contribuição é produtiva, contudo o enfoque de sua pesquisa está na área da antropologia, isto é, o objeto de estudo é o drama social e não o espetáculo estético.

Na Alemanha, em 2005, Uta Atzpodien redige o livro *Szenisches Verhandeln*⁵³, no qual ela descreve e analisa o teatro alternativo contemporâneo no Brasil, partindo do conceito pós-colonialista do teórico indo-britânico Homi K. Bhabha, que define a cultura a partir de suas margens, fazendo que a identidade nacional se encontre em processo de redefinição contínua. A identidade cultural não pode ser única, uma vez que a diversidade cultural é global e o deslocamento identitário cultural é constante (Bhabha 2000: 229, 242). Sua pesquisa dedica-se a grupos teatrais e encenadores conhecidos e com maior reverberação nacional e internacional. O trabalho abarca, em uma primeira parte, um apanhado histórico geral do teatro contemporâneo contextualizando nomes como Gerald Thomas, Augusto Boal, Teatro Oficina (José Celso Martinez Corrêa) assim como Antunes Filho. Sua abrangente e detalhada análise do trabalho de produção e respectivos espetáculos compreende três grupos teatrais: Companhia do Latão (São Paulo), Teatro da Vertigem (São Paulo) e Companhia dos Atores (Rio de Janeiro), como também o trabalho da encenadora Denise Stoklos (Paraná). A análise semiótica de encenações do trabalho leva à conclusão de que há duas linhas do teatro alternativo contemporâneo brasileiro. Por um lado, Atzpodien constata a existência de uma linha, considerada por ela como pós-dramática e encabeçada pelo encenador Gerald Thomas. Este teatro é concebido dentro da subjetividade do encenador e sua busca pela internacionalidade, construindo um teatro estético, de imagens (Atzpodien 2005: 117).

A outra linha, com o Teatro de Arena como precursor, defende a nacionalidade, é baseada no teatro coletivo e a ação está fixada no ator e no texto com espetáculos que buscam a proximidade do espectador (ibidem: 118). Esta linha é, segundo Atzpodien, a

⁵¹ Dawsey exemplifica a situação com o momento do almoço, em que, ao abrir suas marmitas trazidas de casa, os trabalhadores ludicamente faziam expressões de susto ou de nojo, despertando risos dos companheiros: “Cadê a comida?!”, “Esqueceram de mim!”, “Azedou! (fazendo caretas)”, “Tá fria! Cadê a bóia [boia] quente?” (Dawsey 2005b: 18).

⁵² Como exemplo, Dawsey cita a cena em que os boias-frias, sobre os caminhões de transporte, interpretavam aos passantes que eles encontravam no caminho ser *boys* ricos, *sheiks* árabes, indígenas apaches, cangaceiros, santos, bandidos, prefeitos, penitentes ou *cowboys* (Dawsey 2005b: 23-24).

⁵³ O livro, que não foi publicado no Brasil, teria o título: *Negociações cênicas*.



mais relevante para o teatro alternativo da atualidade em São Paulo, pois, por tratar de temas relacionados à realidade social, assumem como estratégia cênica a negociação. Representantes dessa linha são, entre outros, segundo a autora, Companhia do Latão, Teatro da Vertigem, Companhia do Feijão, Companhia São Jorge de Variedades, Núcleo Bartolomeu de Depoimentos e Grupo XIX de Teatro (ibidem: 326 e 329). Segundo Atzpodien, eles almejam contato com o público, assumindo um papel de negociador. A autora vê a essência do teatro alternativo brasileiro na negociação que há em todo o processo de produção teatral, desviando o espetáculo da posição central e fazendo com que o processo se torne o âmago do palco (ibidem: 120). Como forma de negociação cultural, o teatro alternativo passa a ser um espaço dinâmico entre demarcação e transpasse de fronteiras. O teatro, desta forma, desempenha uma função de ponte entre o próprio e o alheio. Desvendando a negociação cultural como espaço aberto à transformação, a contribuição de Atzpodien torna-se imprescindível para este estudo.

Um estudo comparativo, *Antropophagie als Metapher der kulturellen Einverleibung*,⁵⁴ surge, a partir da contribuição de Atzpodien, analisando o rito em encenações contemporâneas do Teatro Oficina de Uzina Uzona. Esse trabalho, datado em 2007, de Imke Wangerin, abre novos caminhos para a pesquisa científica nesta área. Wangerin ocupa-se de uma análise detalhada sobre a estética do grupo teatral Oficina e seu diretor José Celso Martinez Corrêa (Zé Celso). A partir de uma estadia de três meses no Brasil e intenso contato com a trupe, também em um projeto na Alemanha, entre os anos 2005 e 2006, Wangerin expõe sua análise baseada em dois espetáculos apresentados na Alemanha pelo grupo: *Os sertões*, em 2005, e *O rei da vela*, em 2006, ambos na Volksbühne, em Berlim. A autora estuda, em um primeiro momento de sua pesquisa, o Manifesto Antropófago, de Oswald de Andrade, conectando a ele os movimentos artísticos brasileiros: *Urbanismo antropofágico*, *Poesia concreta* e *Tropicalismo*.

A autora acredita reconhecer três níveis de possível interpretação para estes fenômenos: como filosofia de vida, como utopia política ou como modelo de cultura antiessencialista (Wangerin 2007: 16-32), constatando que o *Teatro Antropofágico* de Zé Celso é um teatro ritualizado. Em um segundo momento, Wangerin estuda o rito no *Teatro Antropofágico* como um fenômeno de caráter transformativo, usando critérios do Manifesto Antropófago como *tabu* e *totem* (ibidem: 22) para sua análise. Como base teórica a autora cita brevemente os preceitos rituais de Arnold van Gennep e os conceitos de Erika Fischer-Lichte sobre teatro em relação ao rito (ibidem: 50). Sua análise aborda

⁵⁴ O trabalho, que se chamaria: *Antropofagia como metáfora da absorção cultural*, não foi publicado no Brasil.



as seções: transformação de tabu em totem (4.2), eterna reiteração no todo cósmico (4.3), experiência do aqui e agora (4.4), estética do híbrido e expressão do corpo (4.5). Critérios como *participação* do espectador, espaço cênico e interferências, encontram-se na seção experiência do aqui e agora, no qual a autora analisa mais concretamente o espetáculo como texto (ibidem: 65-73). O *Teatro Antropofágico* do Grupo Oficina caracteriza-se, assim, por ritualizar a transformação nos atores e espectadores através de um processo de absorção de formas e ideias alheias. Contudo, o *corpus* do trabalho limita-se a espetáculos ocorridos na Alemanha, onde o processo de ritualização sofreu interferências, causadas por desencontros de razões interculturais. Seu trabalho pioneiro, entretanto, possibilita e inspira uma continuação do estudo.

Em 2008 Mirjam N. Rehm publica o livro *Poesie des Verrats. Erotik in der Aufführungspraxis des Teatro Oficina*. Em uma primeira parte (cap. 2 e 3) a autora descreve a história e filosofia do Teatro Oficina. O quarto capítulo dedica-se à análise do espetáculo *Os sertões*. A análise consiste em um estudo da concepção do texto e do espetáculo, de sua análise semiótica considerando o erótico e o ritual e da recepção do espetáculo tanto no Brasil como na Alemanha. Muito interessante é também o extenso apêndice com várias entrevistas concedidas à autora por membros do Teatro Oficina.

Essa seção sobre o estado da pesquisa científica relacionada ao Teatro Alternativo mostra que este campo encontra-se praticamente inexplorado. Uta Atzponien é pioneira ao listar em sua pesquisa grupos como, entre outros, Tablado de Arruar, Companhia São Jorge de Variedades e Companhia do Feijão.

2. A estética do rito no Teatro Contra a Barbárie

A estética do teatro ritualizado no *TCB* encontra sua inspiração em duas fontes principais: no *Teatro da Crueldade* e toda a linha que o segue e na própria história do teatro alternativo brasileiro. O *Teatro da Crueldade*, de Antonin Artaud retoma o teatro dionísico, mítico e ritual buscando a transformação do público com a introdução de ritmos, cores, movimentos. Os grupos teatrais, inspirados no *Teatro da Crueldade*, como o Living Theatre e Bread & Puppet Theater, vão mais além, saindo das salas teatrais para a rua com a intenção de cativar a participação do espectador no espetáculo. A segunda fonte de influência, o próprio teatro brasileiro, está conectado ao rito em todo seu espectro desde sua origem. O Teatro Oficina introduz a participação do espectador em relação ao rito no espetáculo. A Companhia do Latão influencia o *TCB* pelo caráter processual de seus espetáculos. O Teatro da Vertigem abre caminho para o *TCB*, por introduzir a residência teatral e por estender os espaços cênicos, deslocando o espectador durante as cenas. O *TCB* constitui, em primeira linha, um teatro ritualizado, podendo reunir a participação e o deslocamento para constituir seus espetáculos, potencializando os momentos rituais.

2.1 Influências externas: Teatro da Crueldade e o Teatro de Grupo

O primeiro ponto de conexão entre o *TCB* e o teatro do dramaturgo francês Antonin Artaud é a posição crítica de ambos em relação ao teatro estabelecido: Artaud via o teatro europeu estabelecido, praticado em seu tempo, como algo imóvel, hipócrita, banalizado e comercializado, e sentia-se na obrigação de criar algo novo, que oferecesse um pólo oposto ao teatro como entretenimento, um teatro realista, fundamentado em palavras e com uma orientação ética e moral, uma caracterização psicológica das personagens, e valorização exagerada da trama dramática em relação à encenação (Földényi 2002: 142-143, 149). Também o *TCB* contrapõe-se, com a produção de espetáculos alternativos, ao teatro estabelecido, com espetáculos comerciais, que dominam a cena teatral em São Paulo.⁵⁵ Uma listagem da produção teatral⁵⁶ em São Paulo, no mês de abril de 2010,

⁵⁵ No Brasil domina o estilo de comédia besteiro, tipo de comédia que segue a tradição da Comédia de Costumes desde o século XIX, quando tornou-se popular e estabeleceu-se como o principal gênero do teatro de entretenimento brasileiro. O teatro besteiro é um espetáculo com compromisso comercial. O crítico Sabato Magaldi define este modelo com as seguintes palavras: “[...] acho-o [teatro besteiro] apenas o produto de melancólica alienação, cuja responsabilidade deve caber, em grande parte, aos tristes tempos da ditadura. Não há nele o saudável nonsense do absurdo nem outro ingrediente apreciável, mas apenas a algaravia que beira a debilidade mental” (Magaldi ⁵2001: 322). A ideia deste tipo de teatro é formar uma caricatura do comportamento da sociedade. Temas comuns de comédia besteiro são, por



elucida a relação entre teatro alternativo e teatro estabelecido (besteirol) em São Paulo: dos 133 espetáculos oferecidos, 73 foram besteiro (55% de toda a produção), enquanto que somente cinco espetáculos (aproximadamente 4% de toda produção) pertenciam ao *TCB* (Apêndice 6.3: 315-316).

Artaud quer, como também o *TCB*, transformar os participantes do teatro. Para ele, teatro deveria voltar às origens ritualísticas e ser contagiante, de fortes emoções, elástico e autônomo, buscando sua força transformativa no ritual:

Uma verdadeira peça de teatro perturba o repouso dos sentidos, libera o inconsciente reprimido, leva a uma espécie de revolta virtual e que aliás só poderá assumir todo seu valor, se permanecer virtual, impõe às dificuldades reunidas uma atitude heróica e difícil (Artaud ³2006: 24).

Artaud procura levar para o teatro, o caráter redentor das experiências míticas, principalmente as que levam fisicalidade ritualística, procurando criar, dessa forma algo que ainda não existe, algo incondicionalmente atual (Artaud ³2006: 47-48).⁵⁷ Como também alguns espetáculos do *TCB* que se usam de um espaço ambiental⁵⁸, o espetáculo do *Teatro da Crueldade* deveria transpassar as fronteiras do espaço físico tomando todas as dimensões do espaço teatral (Artaud ³2006: 56). Para que um espetáculo desse formato pudesse ser realizável, deveria ocorrer em espaços não convencionais⁵⁹ (ibidem: 110). O cenário deveria ser constituído durante o espetáculo pelas próprias personagens,

exemplo, relacionamento marido-mulher, vida cotidiana, sexualidade. Até hoje o besteiro atrai multidões ao teatro. O espetáculo *Trair e Coçar é Só Começar*, de Marcos Caruso, por exemplo, está em cartaz ininterruptamente há 26 anos. Grande parte do sucesso de bilheteria da comédia comercial ocorre pelo elenco que a constitui, atuando nelas atores famosos da televisão. O espectador vai ao teatro primeiramente para assistir ao seu ator predileto e também para rir. Outro modelo frequente de teatro de entretenimento, a comédia *stand up*, foi introduzida ao Brasil nos anos 60. Trata-se de um espetáculo humorístico apresentado por um ator em pé diante de um microfone, sem cenário ou outros elementos cênicos, também chamado humor de cara limpa. O texto é constituído de experiências cotidianas sem pretensões políticas com a intenção exclusiva de divertimento do espectador. Desde os últimos anos este modelo encontra também na televisão grande aceitação do público.

⁵⁶ Como base para a listagem foi utilizado o programa, *OFF Guia de Teatro*, que abrange toda a programação teatral anunciada da cidade de São Paulo (Curi 2010).

⁵⁷ A inspiração para este novo teatro ritualizado, ele busca no teatro oriental. Em 1931, influenciado pelos espetáculos de teatro balinês, na Exposição Colonial Vincennes, e reunindo as experiências que havia colecionado com seu grupo de teatro Théâtre Alfred Jarry, Artaud passa a desenvolver uma série de conceitos sobre o teatro (Földényi 2002: 149) Na opinião de Artaud, o teatro oriental superava em todos aspectos o teatro europeu. Ele vê o teatro oriental como mítico, gestual, ritual, livre de moralismos (Artaud ³2006: 58-59). O livro *O Teatro e seu duplo* surge em 1938, reunindo cartas, manifestos e artigos redigidos por Artaud ao longo dos anos sobre a nova forma teatral.

⁵⁸ Uma abordagem e definição de espaço ambiental é trabalhada nas subseções 3.5.3, p. 89 e 3.5.4, p. 90.

⁵⁹ Artaud referia-se a espaços adaptados ao espetáculo como, entre outros, galpões, igrejas e hospitais.



“ampliadas ao tamanho de gigantescos bonecos, e por paisagens de luzes móveis incidindo sobre objetos e máscaras em contínuo deslocamento” (ibidem: 147).

Outro paralelo com o *TCB* é estabelecido através do papel do espectador, que deveria ser envolvido na apresentação, transformando-se em parte do espetáculo (Artaud ³2006: 146). O *Teatro da Crueldade* busca, com a ativação emocional e racional do espectador, a sua insegurança, ele pretende ser um teatro físico, centrado na experiência corporal dos atores e, conseqüentemente, também do público (Artaud ³2006: 172). Objetivo é alcançar uma interação total entre atores e espectadores. Artaud quer, com seu teatro, ganhar a sensibilização do espectador para que este possa alcançar uma transformação, encontrando um novo estado de ser (Artaud ³2006: 90 e 136). A forma de chegar a este estado deveria ocorrer através de procedimentos míticos: “Criar mitos, esse é o verdadeiro objetivo do teatro, traduzir a vida sob seu aspecto universal, imenso, e extrair dessa vida imagens em que gostaríamos de nos reencontrar” (ibidem: 137). O caminho mítico para a transformação deve ser construído por todos os meios que possam causar a sensibilização:

Se, no teatro digestivo de hoje, os nervos, ou seja, uma certa sensibilidade fisiológica, são deixados deliberadamente de lado, entregues à anarquia individual do espectador, o Teatro da Crueldade pretende voltar a usar todos os velhos meios experimentados e mágicos de ganhar a sensibilidade (Artaud ³2006: 147).

Para atingir seus objetivos, o *Teatro da Crueldade* deveria usar-se de todos os elementos cênicos de uma forma sinestésica: das intensidades de cores, de luzes ou de sons, utilizar a vibração, a trepidação, a repetição como um ritmo musical. Artaud entende a música como um elemento altamente intuitivo e ritual: “Se a música age sobre as serpentes, não é pelas noções, mas porque as serpentes são compridas, porque se enrolam longamente sobre a terra, porque seu corpo toca a terra em quase totalidade e as vibrações musicais que se comunicam à terra as atingem como uma sutil e demorada passagem” (Artaud ³2006: 91). A tonalidade ou o envolvimento comunicativo de uma iluminação, precisariam mostrar efeito criando dissonâncias, que deveriam ser aplicadas de forma intercalada, “de uma cor a um som, de uma palavra a uma luz, de uma trepidação de gestos a uma tonalidade plana de sons, etc” (ibidem: 147). Também o *TCB* faz da música um elemento central de seus espetáculos.

Outra visão de Artaud, que aproxima o *Teatro da Crueldade* ao *TCB* é a justaposição do texto falado com os outros elementos cênicos: ele não quer a abolição total da palavra, mas um novo posicionamento dela dentro da cena (Artaud ³2006: 130). Um “espetáculo



total” (ibidem: 98) deveria ser a superação da fala em uma nova forma de linguagem gestual (ibidem: 108), a qual o dramaturgo francês compara com os hieróglifos egípcios:

A gramática dessa nova linguagem ainda está por ser encontrada. O gesto é sua matéria e sua cabeça; e, se quiserem, seu alfa e seu ômega. Ele parte da NECESSIDADE da palavra mais do que da palavra já formada. [...] Através de gritos, onomatopeias, sinais, atitudes e modulações nervosas, lentas, abundantes e apaixonadas, plano a plano, termo a termo, ele as refaz. Tenho por princípio que as palavras não pretendem dizer tudo e que por natureza e por causa de seu caráter determinado, fixado de uma vez para sempre, elas detêm e paralisam o pensamento em vez de permitir e favorecer seu desenvolvimento (Artaud ³2006: 129).

Outros elementos cênicos como luz ou ritmo passam a significar tanto quanto a palavra:

Portanto, longe de restringir as possibilidades do teatro e da linguagem, sob o pretexto de que não encenarei peças escritas, amplio a linguagem da cena, multiplico suas possibilidades. Acrescento à linguagem falada uma outra linguagem e tento tornar mágica sua antiga eficácia, sua eficácia sedutora, integrante da linguagem da palavra cujas misteriosas possibilidades esquecemos. Quando digo que não encenarei peças escritas, quero dizer que não encenarei peças baseadas na escrita e na palavra, que haverá nos espetáculos que montarei uma parte física preponderante, que não poderia ser fixada e escrita na linguagem habitual das palavras; e que mesmo a parte falada e escrita o será num sentido novo (Artaud ³2006:130).

Enfim, tão ritualístico como o *TCB*, Artaud acredita no poder terapêutico transformatório da encenação, na possibilidade da cura das angústias e da reintegração do homem à sua totalidade física e espiritual. Ele cria, portanto, um teatro gestual, simbólico e mítico, com uma forte orientação ritual. Apesar de dedicar sua vida ao teatro, Artaud nem legou uma teoria sistematizada, nem deixou encenações exemplares, nem tampouco colheu resultados positivos de sua criação. Por um lado porque foi uma pessoa extremamente excêntrica, e assumiu atitudes que causaram rejeição social, culminando em uma clausura de sete anos em clínicas psiquiátricas (Mattheus 2002: 33). Por outro lado, porque seus preceitos de concepção dramática estavam muito além da compreensão da sua época. Artaud queria um teatro metafísico que, ao invés de construir formas as destrói (Földényi 2002: 138).

Artaud vivenciou poucos os momentos de prática real de sua teoria, e, quando o fez, sempre com um grande impacto social. Um de seus poucos experimentos, foi uma conferência, realizada em seis de abril de 1933, na Sorbonne, sobre o tema “Teatro e Peste” (Földényi 2002: 137). Artaud apavorou o público, ao realizar sua conferência sem

palavras, empregando exclusivamente uma comunicação gestual/mímica (Földényi 2002: 139). Evidentemente essa tentativa de colocar em prática sua genial ideia de teatro, “sem palavras e tão contagiante quanto a peste” (ibidem: 138), através de uma conferência, colide com um público imperceptível. A audiência, depois do choque dos primeiros momentos, rechaça rindo alto e vaiando o ensaio experimental, abandonando a sala de conferência e batendo a porta com violência ao sair. A polêmica conferência de 1933 foi considerada um escândalo pela crítica parisiense (ibidem: 139). Artaud, entretanto, ficou satisfeito com o resultado: ele estava em busca de uma nova forma de comunicação, que não fosse a palavra (ibidem: 139). Da analogia entre o teatro e a peste surgiu *O Teatro da Crueldade*. Artaud não entendia por *crueldade*, um acúmulo de ferocidades ou realismos brutos, mas *crueldade*, em sua definição, passou a ser a descrição de sua visão sobre destino e necessidades imutáveis (Földényi 2002: 148).

Somente a partir dos anos sessenta passa a existir internacionalmente um contexto propício a interpretar os preceitos de Artaud.⁶⁰ Peter Brook, vinte e três anos após a morte de Artaud, põe em cena um espetáculo ritual que poderia ser considerado o projeto piloto que Artaud nunca conseguiu executar. Em 1971 estreia *Orghast* nas Ruínas de Persépolis, no Irã, uma encenação ritualizada,⁶¹ voltada à imagem e aos sentidos. Para esta encenação, Brook questiona a importância da palavra como língua e busca um novo código de comunicação, construindo uma linguagem artificial, que somente tinha nexos dentro do espetáculo (Ortolani 2005: 27-28).

O surgimento de Teatro de Grupo e formas teatrais como *happening* e *performance*⁶² nos anos sessenta, também têm seu embasamento nos preceitos de Artaud (Brook 1970: 27-

⁶⁰ Em 1963 Peter Brook monta com Charles Marowitz um grupo experimental de estudos, que ele chamou de London Academy of Music and Dramatic (LAMDA). Com este grupo ele estuda especialmente comunicação averbal e não discursiva, resultando na produção chamada: *Teatro da Crueldade* (Ortolani 2005: 18). Figura central no teatro experimental ritual do século XX europeu e discípulo de Artaud, Jerzy Grotowski, também influencia o *Teatro Alternativo* no Brasil, mais especificamente o Teatro Oficina. Grotowski, fundador e diretor do *Grupo Experimental de Teatro Polonês*, aplica os princípios de Artaud focalizando a preparação dos atores como um teatro coletivo. O que aproxima as experiências vanguardistas de Grotowski ao *Teatro Alternativo* brasileiro é a ênfase na aproximação do espectador ao espetáculo (Antunes Netto 2010: 316-317). Em 1968 Grotowski escreve o livro *Em Busca de um Teatro Pobre*, onde ele ressalta o relacionamento ator – espectador como imprescindível ao teatro (Grotowski 1991: 15). Praticamente tudo, assim Grotowski, no teatro é prescindível: luz, música, cenário e até o próprio espaço teatral. Os únicos elementos imprescindíveis no teatro são um ator e um espectador (ibidem: 19). Em seu ensino e direção Grotowski sempre buscou a base mítica, espiritual da arte, seu teatro expande as imagens enraizadas no inconsciente coletivo (ibidem: 15-25).

⁶¹ Brook trabalha com mitos como nascimento do fogo, morte do pai, massacre e guerra para esta produção.

⁶² Os termos, *performance* e *happening*, serão exortados na subseção 3.5.2, p. 82-85, Formas de espetáculo.



30). Alguns representantes do teatro alternativo brasileiro⁶³ formam, nos anos setenta, uma conexão com companhias norte-americanas de teatro, criando em São Paulo as primeiras companhias de Teatro de Grupo. Julian Beck⁶⁴ cria, com sua companheira Judith Malina, fora dos circuitos comerciais de Nova York, no ano de 1947, o grupo de teatro Living Theatre. Os espetáculos do Living Theatre buscavam a transformação do indivíduo através de sua inclusão à ação cênica em forma de momentos rituais como por exemplo dança (Cruciani 1999: 78). Beck inspira-se nas teorias de Artaud e quer transformar o teatro em um lugar de reflexão, tanto para o ator, como para o espectador. Isso deveria acontecer relegando o texto a um plano inferior ao da experiência teatral física, muitas vezes cheia de violência e tensão, e envolvendo o público ao espetáculo (Cruciani 1999: 78-91).

Com o Living Theatre, passou a existir a forma teatral Teatro de Grupo, que trabalha com teatro como em uma comunidade (ibidem: 81). O Living pratica de forma extensiva, a união de teatro e ritual com a inclusão do espectador à encenação, o que se dá de maneira impressionante, em espetáculos como *Frankenstein*, de 1967 ou *Paradise Now*⁶⁵, de 1968, a encenação mais famosa e mais polêmica do Living Theatre. O Living Theatre dos anos sessenta⁶⁶ é um Teatro de Grupo, que acredita poder tirar a passividade do público, se transpassasse as fronteiras que separam atores e espectadores. Para isso, apresentam seus espetáculos em espaços alternativos. O Living concentra seu trabalho nas ruas e em lugares onde acreditam poder lutar contra a violência e a repressão da sociedade (Cruciani 1999: 87). Beck, na sua busca de um novo público, sai do palco italiano para a rua:

É bastante claro que no teatro de hoje há uma tendência para quebrar as paredes e a levar o teatro para o espaço aberto para dar vida a um rito popular [...] Quando elaboramos *Paradise Now* decidimos eliminar os ingressos e fazer um espetáculo em que o público tinha de deixar os palcos [...] Com o teatro queremos libertar a imaginação do público, a imaginação revolucionária. As pessoas devem imaginar novas formas sociais e econômicas (Beck 1999: 82-87).

⁶³ Houve influência no Brasil de outros grupos teatrais como por exemplo o Bread & Puppet Theatre, criado em Nova York em 1963 por Peter Schumann. Em 1994 a companhia teatral Bread & Puppet Theatre esteve no Brasil apresentando o espetáculo *A Paixão de Chico Mendes* (texto original em inglês 1989). Durante a estadia no Brasil houve uma série de *workshops* para atores e não-atores.

⁶⁴ O nova-iorquino Julian Beck foi um dos nomes internacionais mais representativos dos *Teatros de Grupo* nos anos sessenta.

⁶⁵ Veja também seção 1.2, p. 20. Para mais informações veja Iden (1968: 22).

⁶⁶ Hoje o Living Theatre segue seu trabalho em Nova York. A produção atual, *Here we are*, tem texto e direção de Judith Malina, de 86 anos, e desfruta de grande reverberação da crítica teatral (Rampell 2013: s.p.).

O grupo vive em uma comunidade e propõe o teatro como instrumento de ação política, para uma possível revolução anárquica. A proposta de Julian Beck é mudar o teatro para poder mudar o mundo (Cruciani 1999: 87). A reverberação do Living Theatre na Europa foi muito grande nos anos sessenta, contudo, na década seguinte, nota-se um novo direcionamento do teatro europeu. Em 1970, o dramaturgo e crítico teatral alemão Botho Strauß, constata o desinteresse pelo Living Theatre na Europa, quando escreve sua crítica do espetáculo *Paradise Now*, em Berlim. Strauß relata observar um público aborrecido e entediado com o espetáculo (Strauß 1970: 28). A recepção do Teatro de Grupo é bastante diferente no Brasil. Propostas como a do Living Theatre são apropriadas pelo teatro alternativo brasileiro. Ainda em 1970, chega o Living Theatre a São Paulo, onde é recebido pelo Teatro Oficina e absorvido com todo entusiasmo⁶⁷. Dá-se início a uma fase de criação coletiva entre o Living e o Oficina, que resulta em apresentações nas ruas, em fábricas, hospitais psiquiátricos e outros. Desde então os artistas da área de artes cênicas paulista, e mais tarde também o *TCB*, concentram seu foco de produção artística no Teatro de Grupo.

2.2 Teatro ritualizado em São Paulo

2.1.1 A formação do teatro alternativo em São Paulo

Antes de elucidar os grupos que contribuíram veemente para a origem do *TCB* nas próximas seções e subseções, faz-se necessária uma pincelada histórica sobre o surgimento do teatro alternativo em São Paulo e sua amplitude atual, pois, não obstante, também há vestígios de ritualizações em espetáculos de outras vertentes do teatro alternativo paulistano. É importante, portanto, para elucidar a extensão e importância do *TCB* dentro do contexto teatral paulistano, a inclusão desse excursão. No final dos anos quarenta do século passado, mais precisamente em 1948, surge em São Paulo o teatro alternativo com o Teatro Brasileiro de Comédia⁶⁸ (TBC), criado pelo empresário italiano Franco Zampari. O TBC segue os critérios europeus de dramaturgia, apresentando espetáculos com reconhecimento nacional e internacional. Os espetáculos da companhia

⁶⁷ Note-se que a recepção calorosa ocorre somente no meio artístico, pois em 1971, em meio aos *Anos de Chumbo* da Ditadura Militar no Brasil toda a trupe do Living Theatre foi detida e presa por setenta e dois dias pelo Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) sob a acusação de subversividade (Cruciani 1999: 79). Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) foi criado em 1924 como órgão do governo brasileiro, utilizado durante o Estado Novo e mais tarde pelo Regime Militar de 1964, com o objetivo de controlar e reprimir movimentos políticos e sociais contrários ao regime no poder (Vannuchi 2007: 486).

⁶⁸ O TBC, obteve reconhecimento e grande reverberação no âmbito teatral nacional. Contudo sua vida útil não foi longa. Após dezesseis anos de produções, fechou suas portas em 1964, deixando uma série de herdeiros: Antunes Filho é o mais proeminente entre todos.

são, contudo, dirigidos e produzidos por profissionais internacionais, principalmente italianos, e as peças escolhidas pelo TBC são sistematicamente de autoria estrangeira. Apesar da alta qualidade dos espetáculos, o TBC constitui um teatro voltado ao internacional, ficando cada vez mais evidente a necessidade de um teatro genuinamente brasileiro (Mostaço 1982:13-21).

Desta necessidade latente, surge em 1953, o grupo Teatro de Arena, constituindo um contraponto ao TBC (Adler 1991: 77). A partir deste momento, pode-se falar de duas correntes do teatro alternativo em São Paulo: em um extremo, encontra-se uma concepção de teatro voltada ao internacional, e no outro extremo, articula um teatro com teor político, voltado ao nacional. O Arena, inspirado no *Teatro Épico* de Bertolt Brecht, cria um espaço teatral em forma de arena⁶⁹, facilitando, através do novo espaço cênico, a participação do público (Damasceno 1994: 79-80). O grupo, no princípio, experimenta diferentes gêneros de textos, visando compor um repertório brasileiro e encontrar uma estética própria. Os dramaturgos Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha) e Augusto Boal, são alguns dos fundadores do grupo.⁷⁰ Por vinte anos o Arena tem grande reverberação nos palcos paulistanos (ibidem: 81-84). Porém, em fins de 1968, com a imposição do Ato Institucional nº 5 e, conseqüentemente o acirramento da censura, da repressão das artes e da prisão, seguida pelo exílio de Augusto Boal⁷¹, o

⁶⁹ Indubitavelmente a prática de alguns espetáculos do TCB, em encenar em forma de arena (vide análise do tipo III seção 4.4, p. 195-231), é influenciada pela herança do Teatro de Arena.

⁷⁰ Gianfrancesco Guarnieri desempenhou um papel importante no direcionamento temático nacional. Sua maior contribuição foi a redação da peça de maior sucesso do Teatro de Arena, *Eles não usam black tie* (Damasceno 1994: 81). Vianinha deixa o Teatro de Arena, em 1960, para fundar o Centro Popular de Cultura (CPC), tornando-se um ativista cultural (Damasceno 1994: 51). Augusto Boal, depois de seu exílio, em 1971, passa um tempo na Argentina, onde desenvolve o *Teatro Invisível*, seguindo para Europa (França), onde cria o *Teatro do Oprimido*. Boal retorna em 1986 ao Rio de Janeiro, onde funda e trabalha no Centro do Teatro do Oprimido (Boal⁹2006: 11, 347), até sua morte em 2009.

⁷¹ Augusto Boal foi, principalmente nos últimos anos de existência do Arena, a figura central do grupo. Com sua ausência no Brasil, o grupo não encontrou estrutura para manter-se (Mostaço 1982: 125-126). O *Teatro do Oprimido* de Boal, possui fortes componentes ritualísticos, unindo jogo e transformação. O que Boal buscava é dar voz ao espectador, permitindo que situações vistas como pessoais possam ser aprofundadas e generalizadas, de forma a que aspectos políticos sejam identificados. Desta forma, acredita-se poder contribuir para a transformação da sociedade: “[...] se os espectadores não puderem mudar o mundo, tudo ficará como está. E se o quiserem mudar, pois ninguém vai fazê-lo em seu lugar, devem começar por ensaiar as mudanças, mudando as imagens que a peça-fórum lhes apresenta: é um ensaio, um treino” (Boal⁹2006: 33). Na sua última mensagem de agradecimento ao título de “Embaixador Mundial do Teatro”, concedido pela Unesco, proferida para o *Dia Mundial do Teatro* em Paris, no dia 27 de março de 2009, somente dois meses antes de sua morte, Boal resume seu conceito sobre rito e teatro da seguinte forma: “Não só casamentos e funerais são espetáculos, mas também os rituais cotidianos que, por sua familiaridade, não nos chegam à consciência. Não só pompas, mas [...] grandes conflitos passionais, uma sessão do Senado ou uma reunião diplomática - tudo é teatro”. (Boal 2009: s.p.)

grupo Teatro de Arena retrocede, até que, em 1972, fecha as portas e passa a produzir fora do Brasil (Mostaço 1982: 122-124).⁷²

É no final dos anos cinquenta que surge o Grupo Oficina, introduzindo o rito ao teatro alternativo (veja subsubseção 2.2.2.1). Os anos setenta são marcados pela censura acirrada da Ditadura Militar e pelo exílio de muitos dramaturgos. No final dos anos setenta, o encenador paulista Antunes Filho, ex-integrante do TBC, desenvolve uma pesquisa cênica junto a um grupo de jovens amadores, sobre a rapsódia de Mário de Andrade⁷³ *Macunaíma, um herói sem nenhum caráter*. Desse projeto irrompe a adaptação do romance ao drama, *Macunaíma*⁷⁴ (Carneiro Araújo 2011: 260) e, com esse espetáculo, inicia-se o Grupo Pau Brasil, mais tarde denominado Grupo Macunaíma. O espetáculo *Macunaíma* estreia no Theatro São Pedro, em São Paulo, em setembro de 1978 (Carneiro Araújo 2011: 260). Antunes, inspirado no Teatro Oficina⁷⁵, enfatiza a ritualização do espetáculo com a inclusão de rituais indígenas, rituais populares, como bumba-meu-boi, e rituais carnavalescos, introduzindo à cena araras e outros animais vivos, operários e britadeiras (Riche 2010: 52). O trabalho de Antunes Filho foi, muitas vezes, aproximado pela crítica à cena cênica mundial, reconhecendo em seu espetáculo, influências, entre outras, de dramaturgos como Robert Wilson, Tadeusz Kantor e Kasuo Onorna (Guzik 1996: 87-94).

A década de oitenta é caracterizada pelo final da ditadura, em 1985, e pelo processo de redemocratização. Sob a influência de Antunes floresce uma vertente de encenadores, como o carioca Gerald Thomas e sua Companhia Ópera Seca⁷⁶, que, embora tenha

⁷² Em 1977, o espaço desativado do Teatro de Arena, foi comprado pelo *Serviço Nacional de Teatro* (SNT), reinaugurando-o como Teatro Experimental Eugênio Kusnet. Este espaço passou a abrigar, desde então, companhias teatrais do TCB como, entre outras: Cia. do Latão, Cia. do Feijão, Cia. São Jorge de Variedades e Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, influenciando as companhias na forma espacial de conceber seus espetáculos. Atualmente, o espaço é administrado pela Fundação Nacional de Artes (Itaú Cultural s.a.: s.p.).

⁷³ Apesar de terem o mesmo sobrenome e de manterem uma forte amizade, Mário e Oswald de Andrade não são parentes.

⁷⁴ Essa representação tornou-se um marco nas artes cênicas brasileiras, por ficar nove anos em cartaz e tendo sido encenada mais de 800 vezes no Brasil e no exterior (Riche 2010: 52).

⁷⁵ Certamente o trabalho de Antunes Filho, por fazer uso de elementos rituais, também influencia tematicamente o TCB. Contudo, como a estética de Antunes Filho não coincide com a estética do TCB, não será aprofundada sua contribuição.

⁷⁶ Algumas produções nacionais de Gerald Thomas foram: *Mattogrosso e The Flash and Crash Days* (George 2000: 4). Durante os anos noventa passa a atuar com mais intensidade no cenário internacional, em que produz, entre outros, em 1990 *Perseu e Andrômeda*, de Salvatore Sciarrino, na Ópera Estatal de Stuttgart. Thomas encena em 1991, *Esperando Godot*, de Beckett, no Teatro Estatal de Munique, pouco depois da morte de Samuel Beckett (ibidem: 3). Em janeiro de 1996, Thomas estreia uma nova obra em Copenhague, *Chief Butterknife, and the haunting spirit of his archenemy, Kryptodick*, com a companhia

recebido sua formação em Londres e tenha concebido grande parte de seus espetáculos na Europa, considera seu trabalho genuinamente brasileiro,⁷⁷ como também Marcio Aurelio⁷⁸ e sua Companhia Razões Inversas. A década seguinte representa o momento mais difícil para a história do teatro alternativo no Brasil, pois o então Presidente da República, Fernando Collor de Melo, corta todas as formas de subsídio público, privatizando o apoio à cultura. O resultado é uma forte mercantilização da arte, os espetáculos passam a ser financiados e controlados pelo mercado, sendo fomentados a partir de critérios econômicos. No prefácio do livro *Teatro em Foco*, o crítico Sábado Magaldi lamenta a falta de apoio público que o teatro brasileiro sofre até a atualidade e as consequências fatais que o neoliberalismo causa à arte dramática:

Abro este livro [*Teatro em Foco* vsw] tomado de profunda melancolia. Até mesmo durante a terrível ditadura, existiam um Serviço Nacional de Teatro e, em São Paulo, uma Comissão Estadual de Teatro que, não obstante a estúpida Censura, patrocinavam a atividade cênica, proporcionando-lhe subsídios que resultavam em bons espetáculos. Veio depois o neoliberalismo, preocupado sobretudo, em enriquecer mais os milionários, dando as costas a cultura (Magaldi 2008: 11).

No entanto, apesar de tantas dificuldades e obstáculos, o teatro alternativo não esvaece. Hoje, a geração de discípulos do TBC, conta com encenadores como Lenerson Polonini e a Companhia Nova de Teatro, Marcelo Lazzarotto encabeçando a Companhia Elevador de Teatro Panorâmico, como também com o encenador Roberto Alvim e sua companhia teatral Club Noir. O dramaturgo e diretor teatral Roberto Alvim e sua esposa, Juliana Galdino, constroem nos espetáculos do Club Noir, uma composição entre som, palavras, luzes e figurinos, imagens que se acercam da arte plástica. O espetáculo *PINOKIO*, de 2011, apresenta uma trama abstrata, que pouco lembra o conto de Carlo Collodi. O espetáculo enfoca a angústia do ser humano com espírito inquieto em processo de mutação em um mundo moralmente confuso e inquietante. Os atores permanecem praticamente imóveis durante todo espetáculo. A iluminação é, no início da ação fria branca e, conforme o espetáculo segue, cada vez mais escura. O espectador⁷⁹, que se

dinamarquesa de teatro Dr. Dante's Aveny. Neste mesmo ano Gerald Thomas é convidado a dirigir a ópera de Wagner, *Tristão e Isolda*, no Teatro Nacional Alemão de Weimar (ibidem: 155).

⁷⁷ Gerald Thomas, em 2009, escreveu um manifesto declarando seu afastamento do teatro (Thomas 2009: s.p.).

⁷⁸ Marcio Aurelio desfruta de reconhecimento internacional pelo trabalho que já desenvolveu na Alemanha, em 1997, com o espetáculo, *Beijo no Asfalto*, de Nelson Rodrigues, para o Deutsches National Theater, em Weimar ou, em 1999, com *Tristão e Isolda*, inspirado na ópera de Richard Wagner, para o Theaterhaus, em Stuttgart (Itaú cultural s.a.: s.p.).

⁷⁹ O espectador que assiste ao espetáculo pertence a uma elite cultural que elije o programa e paga por ele.

encontra durante a encenação claramente separado da cena, é convidado a refletir, sem nenhuma outra participação ativa.

2.2.2 As correntes anteriores ao Teatro Contra a Barbárie

2.2.2.1 Rito Antropofágico: Grupo Oficina

Em 1958, é criada, em São Paulo, a companhia teatral Teatro Oficina, dentro do *Movimento Tropicalista*, por José Celso Martinez Corrêa (Zé Celso), com o apoio de Renato Borghi, Carlos Queiroz Telles e Amir Haddad. Os criadores são levados pela intenção de construir um novo teatro que integrasse elementos do circo a elementos ritualísticos da cultura popular. Um dos primeiros contribuidores e diretor do Oficina é o dramaturgo Augusto Boal (Martinez Corrêa 1998: 25). A grande inspiração do Oficina é a redescoberta do Manifesto Antropófago, concebido em 1928, por Oswald de Andrade (Andrade 1990: 47-52). O manifesto é uma reação revolucionária à imposição cultural dominante sobre a arte no Brasil, no final dos anos vinte do século passado (Martinez Corrêa 1998: 85).

No Manifesto Antropófago, Oswald de Andrade retoma a ideia da cultura tupiniquim antropofágica,⁸⁰ e reivindica que a cultura brasileira, como os indígenas tupiniquins faziam com seus inimigos, engula a opressão, a catequização e a hegemonia europeia e/ou norte-americana, e as transforme em algo novo (Andrade 1990: 48). Desta forma, o inimigo (ibidem: 48), pode ser engolido, absorvido e transformado em algo novo. A inovação do antropofagismo osvaldiano está em usar a própria cultura para transformar a imposição cultural eurocentrista, sem choque de interesses ou conflitos. O antropófago assume um posicionamento extrovertido, sem seguir qualquer preceito ou dogma estabelecido, dialoga abertamente e de forma interativa com outras culturas e civilizações, sem medo do contato ou de perdas. O lema do antropófago é: “Só me interessa o que não é meu” (ibidem: 47). Analisando a trajetória do Oficina, a crítica Mariangela Alves de Lima indica:

O diálogo entre conhecidos é substituído bruscamente pela proposta de abandonar todas as mediações do espetáculo e procurar outro público, outra forma de comunicação, outro espaço de atuação e outras formas de informação. O desejo de viver uma integração, depois de ter esgotado a particularidade de um grupo social,

⁸⁰ A cultura antropofágica era praticada pelos indígenas tupinambás, que entendiam o canibalismo como um ritual de guerra. Os inimigos capturados eram preparados e comidos por toda a tribo (Ribeiro 2005: 27-29).



inverte a direção do trabalho do Oficina para a estranheza de todos os níveis da comunicação artística. [...] A metáfora perfeita e a conclusão para o sonho dessa passagem é a tomada do espaço atravessado pela cidade, por todos os estranhos que o Oficina sonha alcançar desde que rompeu as relações familiares. A Usina: uma rua, onde nada está dado. A cidade atravessa-a com todas as suas diferenças de tal forma que o Oficina se perca nessa multidão e possa confundir-se com ela e ser o que ela é (Lima 1983: 163-171).

Zé Celso cria assim um *Teatro Antropofágico*, interpretando o Manifesto Antropófago como uma continuidade ritual e natural da antropofagia tribal que transforma a força e energia do inimigo devorado em algo novo (Martinez Corrêa 1998: 85-94). Ao devorar a cultura alheia transformando-a em própria, o bárbaro desestrutura oposições dicotômicas como “colonizador – colonizado”, “civilizado – bárbaro”, “natureza – tecnologia” (Ferreira de Almeida 2005: 84), abrindo espaço para um momento dialético. O *Teatro Antropofágico* cria espetáculos ecléticos, incluindo recursos cênicos de várias outras áreas, como música, técnicas circenses, elementos do carnaval e da dança. É performaticamente, portanto, que ocorreram as inovações mais relevantes no *Teatro Antropofágico* (Pires 2005: 49-57). A concepção dos espetáculos, como se deveria esperar de uma concepção antropofágica, está aberta a várias correntes de influência. Dramaticamente são incluídas ao teatro, também, ideias de teóricos como Jerzy Grotowski e Bertolt Brecht (Martinez Corrêa 1998: 139). Técnicas como efeito de estranhamento e esqueletização da trama são abordadas em um mesmo espetáculo, como o envolvimento do espectador no momento cênico ou a escolha do espaço cênico não convencional (Limongi 2008: 115).

Em uma fase inicial amadora, o Oficina dedica-se à pesquisa e experimentos dramáticos (Martinez Corrêa 1998: 24). A primeira encenação do Oficina como teatro profissional e reconhecimento nacional ocorre, dez anos depois de sua formação, com o espetáculo, *O Rei da Vela* (Martinez Corrêa 1998: 85 e Limongi 2008: 23). O drama, escrito por Oswald de Andrade, em 1933, mas publicado somente em 1937, foi encenado pela primeira vez trinta anos mais tarde pelo Teatro Oficina, sob direção de Zé Celso, em 1967. Esse espetáculo é o grande marco do Oficina, projetando a companhia nacionalmente.

A encenação de *Roda Viva*, de Chico Buarque, no ano seguinte, apresenta uma reconfiguração do espaço cênico, aproximando palco e plateia⁸¹. Os atores saem do palco

⁸¹ Havia cenas isoladas, em vários espaços do teatro, em que o público estava praticamente dentro da cena. O palco central terminava onde diretamente iniciava o espaço do público.

e invadem o espaço da plateia. Os espectadores são agarrados e sacudidos pelas atrizes, vestidas de garotas-propaganda. No corredor do teatro inicia-se um ritual antropofágico, no qual as atrizes, representando fãs disputam, estraçalham e devoram um fígado de boi cru. Espectadores são atingidos pelo sangue verdadeiro que vem do fígado (Junqueira 2008: s.p.).

Nos anos setenta, o Teatro Oficina foi fortemente influenciado pelas ideias do Teatro de Grupo Living Theatre⁸² e através dele, pelas diretrizes do *Teatro da Crueldade* de Artaud (Martinez Corrêa 1998: 211-213), cujos já empregados preceitos como a ênfase na experiência corpórea dos atores, a não utilização de espaços teatrais tradicionais, a não divisão espacial entre palco e plateia, são estendidos e adaptados ao contexto brasileiro. A partir de 1971, com novo nome Oficina Usyna Uzona, o Oficina, passa a conceber seus espetáculos como criação coletiva. Este novo espetáculo, que surge de um processo antropofágico, com a assimilação de várias correntes, ocorre incluindo o espectador em novos espaços cênicos (Martinez Corrêa 1998: 177-181).

A radicalização do trabalho dramático do Oficina, leva a uma forte repressão por parte da censura e, conseqüentemente, ao exílio de Zé Celso, causando o fechamento do teatro em 1974 (Martinez Corrêa 1998: 269 e 324-326). Vinte anos mais tarde, em 1993, o Teatro Oficina é reaberto com o espetáculo *Ham-let*, na nova sede da companhia, a *Rua Cultural*, um projeto concebido por Lina Bo Bardi⁸³ (Bo Bardi s.a.: s.p.). O espaço cênico é um grande corredor com diversos níveis espaciais, planos em diversas alturas, corredores menores e galerias, possibilitando diversas configurações, concretizando um espaço ambiental. O público é obrigado, muitas vezes, a cursar um percurso desconfortável, sem lugares definidos e seguros (Zancan 2012: s.p.).

O *TCB* beneficiou-se muito com a experiência de participação do grupo Oficina. Esse, partindo da visão antropofágica: “Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo [...] A humana aventura” (Andrade 1990: 52), pressuposto para uma participação ativa de todos os participantes de um espetáculo, desenvolve o “te-ato” (Limongi 2008: 4 e 23), um processo cênico em que o espectador também se torna ator. As formas de concepção e apresentação do espetáculo em relação ao espectador passam a ter um novo sentido. “Te-

⁸² Em 1970, o Oficina patrocina a vinda do grupo experimental norte-americano Living Theatre, trabalhando com ele. Lança-se, no ano seguinte, a uma longa viagem pelo Brasil. Essa excursão, denominada *Saldo para o salto*, consistiu na remontagem de alguns antigos espetáculos como, *Sete meditações sobre o sadomasoquismo político* ou *Seis atos públicos para transformar a violência em concórdia* (Cruciani 1999: 79).

⁸³ Achillina Bo, mais conhecida como Lina Bo Bardi, foi uma arquiteta modernista ítalo-brasileira. O projeto de reconstrução do Teatro Oficina levou mais de dez anos, iniciando em 1980 e sendo concluído em 1990, dois anos antes de sua morte (Bo Bardi s.a.: s.p.).



ato” significando as possibilidades do verbo atar no imperativo, deve ser interpretado no sentido de todos os integrantes estarem envolvidos de alguma forma em todo o processo cênico. A produção do espetáculo passa a contar com a participação do ator, possibilitando uma criação coletiva e o espectador participa e até atua durante o espetáculo (Martinez Corrêa 1998: 159 e 320-321).

Um dos fios condutores temáticos que compõem o Teatro Oficina é, segundo Zé Celso, a transformação que se dá através da aproximação do espectador (Martinez Corrêa 2010: 80). Os espetáculos do Oficina abordam essa aproximação em torno da violência. Zé Celso expressa a essência do Oficina com as seguintes palavras:

Nossa forma de arte popular está na revista, no circo, na chanchada da Atlântida, da verborragia do baiano, na violência de tudo o que recalamos, na violência do nosso inconsciente. É isso que temos que devorar e esculhambar. É desse material que é feito o país: de plumas e recalques. Somente soltando tudo é podemos explodir numa obra como a de Oswald (Martinez Corrêa 1998: 105).

O *TCB* também procura a participação do espectador através do rito e do jogo lúdico, porém através de outra abordagem: a violência explosiva que caracteriza os espetáculos do Oficina não faz parte dos espetáculos do *TCB*. Entre 2002 e 2006, Zé Celso seguiu um trabalho de constante pesquisa e realizou sua maior obra: a montagem completa de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. Atualmente o Oficina tem em cartaz o espetáculo *Macumba Antropófaga*, que estreou em 2011. No espetáculo, que ocorre em diversas estações em um passeio, há uma refeição antropófaga, o espectador é convidado a despir-se em público, toda a sociedade presente no espetáculo escreve um texto para o *twitter* da Presidente da República, Dilma Rousseff, e dança pelas ruas como em um bloco de carnaval (Vilela 2011: s.p.).

O Teatro Antropofágico afasta-se da tradição literária europeia para criar uma nova identidade. Para que possa surgir algo novo toda a imposição vida de ‘fora’ é devorada. O *TCB*, por outro lado, afasta-se da tradição do Teatro Antropofágico e coloca-se contra o bárbaro.

2.2.2.2 *Companhia do Latão e Teatro da Vertigem*

O *TCB* surge como resultado de uma luta e mobilização política de um grupo de dramaturgos, encabeçados por Sérgio de Carvalho e Antonio Araújo, que criaram as condições para o nascimento de algo novo. O *TCB* é naturalmente influenciado por esse

grupo, entretanto, segue outro caminho, desviando-se da estética dos precursores⁸⁴. Sérgio de Carvalho e sua Companhia do Latão certamente enriquecem o teatro alternativo em São Paulo, apontam, contudo com seu *Teatro Épico* para outro sentido, não sendo considerado nessa pesquisa. Em 1996 Sérgio de Carvalho cria a *Companhia do Latão*, em São Paulo. No ano seguinte, o diretor reúne uma equipe de pesquisa em teatro dialético e ocupa o Teatro Eugênio Kusnet. Nos dois anos de residência nesse espaço o grupo realiza um estudo da obra teórica de Bertolt Brecht com o intuito de criar um teatro épico-dialético no Brasil. Os espetáculos do grupo tem um caráter processual, de transformações constantes e estão abertos à crítica do público, recusando-se apresentar um ‘produto acabado’. As encenações são desprovidas de maiores efeitos cenográficos, centradas nos atores e na música. O grupo tem uma produção de dramaturgia própria, realizada de forma coletiva através de ensaios abertos e com base em improvisações dos atores. Os espetáculos tem pré-estreias em escolas e em assentamentos do *Movimento Sem Terra (MST)*, em sindicatos, encontros estudantis e fóruns sociais.

Também o Teatro da Vertigem, de uma forma intensa, abre espaço para a formação do *TCB*. Como um grupo que se opõe à situação neoliberalista, em uma época penosa para a arte cênica no Brasil, o dramaturgo paulista Antonio Araújo cria o Teatro da Vertigem, em 1992, reunindo uma equipe de atores formados pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) (Riche 2010: 55).⁸⁵ Araújo destaca-se por embasar seu trabalho na preparação corporal e vocal dos atores. Como o Teatro da Vertigem busca um espaço que se encaixe em cada projeto, conseqüentemente não possui um espaço próprio para seus espetáculos. Por isso busca espaços não convencionais, como igrejas, penitenciárias, hospitais, rio, ou fachada de prédio, para seus espetáculos. Assim, a primeira montagem do primeiro projeto do grupo, uma trilogia bíblica, chamada *Paraíso Perdido*⁸⁶, é estreada na Igreja de Santa Ifigênia⁸⁷, no centro de São Paulo. O espaço cênico e a escolha vinculada a ele, diferente do *TCB* que sai do palco italiano para

⁸⁴ Precursor deve ser entendido aqui como um grupo que influencia diretamente o *TCB* seguindo, contudo, outra corrente.

⁸⁵ O mineiro Antônio Carlos de Araújo Silva intruz a função de dramaturgo ao *Teatro Alternativo*, até então não praticada no teatro brasileiro, trabalhando durante a produção de encenações com escritores como Bernardo Carvalho e Fernando Bonassi. Araújo distingue-se, também, por buscar espaços cênicos que dialoguem com seus espetáculos (Vertigem 2002: 10-11 e 31-37).

⁸⁶ *Paraíso Perdido* teve a dramaturgia desenvolvida pelo dramaturgo Sérgio de Carvalho, que foi um dos fundadores do grupo teatral Companhia do Latão. A Companhia do Latão embasa suas diretrizes no *Teatro Épico* de Bertolt Brecht, trabalhando intensamente com grupos políticos, como Movimento dos Sem Terra (MST) (Camargo Costa 2008: 100-107).

⁸⁷ O fato do Grupo Vertigem atuar em uma igreja causa grande polêmica, havendo grande protesto por parte dos setores conservadores da comunidade religiosa. Por fim, depois de muita resistência, é permitida a estreia de *Paraíso Perdido*.



ir de encontro com o espectador, representa para Araújo parte do texto cênico, formando uma unidade com os outros elementos cênicos que compõem o espetáculo. O Vertigem preocupa-se em combinar significado e imagens transformando parte da cidade em texto cênico. Assim, para a segunda montagem da trilogia bíblica em 1995, chamada *O Livro de Jó*, o espectador desloca-se pelos cômodos de um hospital desativado, acompanhando a personagem Jó, em sua peregrinação espiritual, observando-o em sua luta contra os males da existência e a peste, até a sua morte no ambiente da sala cirúrgica.

O espaço cênico não é escolhido para conquistar o espectador, mas para aperfeiçoar e completar o espetáculo como uma obra de arte. Também a última parte da trilogia, *Apocalipse 1, 11*, estreada em 2000 e inspirada no livro do *Apocalipse*, de São João, é incondicionalmente representada em uma penitenciária abandonada. Para Araújo, um texto que havia surgido de um processo colaborativo⁸⁸ com atores e detentos, não tinha outro espaço cênico que ser apresentado no próprio Complexo Presidiário do Carandiru. Entretanto esse intento de Araújo frustra, obrigando-se a recorrer ao presídio do Hipódromo, em São Paulo como espaço cênico (Sá 1999: s.p.). Também o título *1,11*, indica e conecta-se intensamente à chacina histórica, em que a Tropa de Choque da Polícia Militar de São Paulo, em 02 de outubro de 1992, exterminou 111 detentos da Casa de Detenção Carandirú, causando impacto nacional e internacional (Riche 2010: 44-57). O crítico Luís Macksen analisa clinicamente o evento:

Antônio Araújo amplia o caráter processual de suas montagens anteriores, ao confinar o público a uma área de supressão como um presídio. O espectador não apenas caminha por uma arquitetura degradada pelo uso e abandono, como se submete a experiência dramática de percorrer corredores escuros, celas que parecem gavetas mortuárias, e sentir o cheiro de mofo e umidade, criando uma relação física imperativa. A sensação física, no entanto, não se esgota, na impressão de histórias vividas nesse cenário, mas é um apoio decisivo para que as impressionantes cenas construam a memória de um apocalipse que estamos vivendo. Assistir a uma cena de sexo explícito, [...] ou ficar frente a frente, com um homem degradando uma mulher ao urinar em seu corpo, adquire um sentido agressivo, mas em nenhum momento gratuito ou banalizador da violência (Vertigem 2002: 317).

Com a produção de *Apocalipse 1,11*, em trabalho conjunto com detentos da penitenciária Carandirú, o Teatro da Vertigem introduz a residência artística no Brasil como forma de produção dramática. O corpo como objeto que sofre violência, é tema iterativo nos

⁸⁸ O escritor Fernando Bonassi assumiu a coordenação do processo colaborativo compondo, através das contribuições o texto final do espetáculo.

espetáculos do Vertigem. Entretanto, diferente do Teatro Oficina que trata o jogo entre corpo, libido, carnaval e chanchada, o Vertigem joga com o corpo como objeto, sem vida. A cena de sexo explícito, realizada por um casal pornô no espetáculo *Apocalypse 1, 11*, que ocorre ao vivo, causa um impacto grotesco (Vargas 2008: s.p.). O artista plástico, Yiftah Peled, interpreta a *performance* dos artistas pornô como um efeito de estranhamento:

Na cena da boate, a relação entre o texto falado pelos atores e a presença muda do casal RMP [ready-made performático vsw], no palco, parece ter importância e cria um interessante contraste. [...] O casal, ao mesmo tempo em que conserva a ação original do clube pornô, diferencia sua presença no palco teatral, através do seu relacionamento com os demais elementos teatrais [...] a cena que mostra a cópula do casal é congelada de repente para que o movimento do carteiro que entra seja o novo foco da cena. Dessa forma, o texto cria movimento. É possível considerar o contexto da entrada do texto na cena do casal RMP como um elemento brechtiano de distanciamento (Peled 2006: s.p.).

Em 2006, o Vertigem apresenta *BR-3*⁸⁹ sobre o leito do rio Tietê. O processo de residência artística ocorre durante viagens ao interior do Brasil: Brasília, no Distrito Federal, Brasília, cidade situada na divisa com a Bolívia e, de volta a São Paulo, Brasilândia, um bairro de periferia da zona norte da capital de São Paulo (Fernandes 2006: 40). O megaprojeto excede os planos financeiros e, por falta de espectadores, tem que sair antes do tempo de cartaz, o que quase leva ao fim do grupo (Menezes 2012: s.p.).

Depois de uma longa crise financeira do grupo, mas também conceitual e pessoal de Araújo, o Teatro da Vertigem apresenta em 2010 o espetáculo *Kastelo*, livremente inspirado no texto de Franz Kafka, sob direção de Eliana Monteiro, encenadora e integrante do grupo Teatro da Vertigem desde 1998. Mesmo sem a participação de Araújo na produção, o espetáculo mantém a sua linha: *Kastelo* é apresentado sobre andaimes, a 25 metros de altura, na fachada do *Sesc Avenida Paulista*, em São Paulo. O público assiste de dentro de uma sala aos atores atuando fora do prédio, presos a cordas de seguranças e balancins (idibem: s.p.).

O último espetáculo do grupo, em 2012, *Bom Retiro 958 metros*, é marcado pelo retorno de Antonio Araújo como diretor, preocupado em mostrar a situação do atual bairro operário de São Paulo, mas antiga zona de lazer. *Bom Retiro 958 metros* é um espetáculo

⁸⁹ *BR3* é um jogo de letras por resumir por um lado o símbolo do Brasil e por outro, as iniciais de três cidades: Brasília, Brasília, e Brasília. Notável nesse projeto foi conseguir unir elementos tão antagônicos e contraditórios como o próprio Brasil.



itinerante, em que o espectador é convidado a uma caminhada cênica, não participativa, pelo bairro Bom Retiro, cruzando um trajeto urbano que inclui um centro de lojas, ruas, calçadas, cruzamentos, e um teatro abandonado (Albuquerque 2012: s.p.). Com esse espetáculo o Teatro da Vertigem incorpora elementos do *TCB* dialogando cenicamente em uma reação dialética.

Antonio Araújo expande o teatro de uma forma singular, ao montar seus espetáculos em espaços não convencionais, aproxima o espectador da cena de uma forma sensorial, instintiva. O espectador do Teatro da Vertigem desloca-se com o espetáculo, é estimulado, sensibilizado e provocado. O público espectador é envolvido pelo espaço cênico, através de elementos sensoriais como cheiros, ou outras sensações instintivas. Ele acompanha o espetáculo tornando-se cúmplice do momento cênico. É o *deslocamento* cênico nos espetáculos do Vertigem que suscita o envolvimento do espectador.

2.2.3 O Teatro Contra a Barbárie (TCB)

O *TCB* absorve o espectador usando-se do seu comprometimento ao espetáculo para convocá-lo, sem impor a sua participação e define o espaço cênico em consequência do público que ele quer atingir. Desta forma os espetáculos assumem uma função ritual, pois envolvem o espectador e o levam a experimentar uma transformação. Por o *TCB* ser, como o teatro alternativo contemporâneo em geral,⁹⁰ um teatro bastante eclético, abrangendo um grande número de grupos com espetáculos diversos, pode-se constatar uma dificuldade de enquadrar o *TCB* dentro de uma definição específica de teatro, como *Teatro Político*, *Teatro de Rua*, *Teatro Épico* ou até *Teatro Pós-dramático*. Nenhuma destas classificações abarca a essência do *TCB* como o conceito do teatro ritualizado, que proporciona uma dimensão e um entendimento mais amplos, sem perder sua essência.

Para definir o *TCB* como *Teatro Político*, seria necessário encontrar uma definição de *Teatro Político* que alcançasse a complexidade do *TCB*. A tentativa de limitar o espectro do *corpus* deste trabalho, para alcançar uma definição de *Teatro Político*, mostrou-se, durante a presente pesquisa, como inviável. Hans-Thies Lehmann entende por político⁹¹ todo o teatro que busca formas de mudar a percepção estabelecida (Guinsburg 2009: 234). Portanto, no sentido mais amplo de seu significado, e pela forma de tratar a percepção da realidade, pode-se dizer que todo o teatro alternativo é *Teatro Político*.

⁹⁰ O teatrólogo Andreas Kotte problematiza a dificuldade atual generalizada de definir movimentos do teatro contemporâneo, por ele resumir muitos tipos de fenômenos cênicos (Kotte 2005: 62-65).

⁹¹ Dentro desta definição também o *Teatro Épico* de Brecht, o *Teatro da Crueldade* de Artaud, o *Teatro Pobre* de Grotowski, o Teatro de Arena, o Teatro Oficina e o de Antunes Filho são formas de *Teatro Político*.



Torna-se infrutífero distinguir o *TCB* das outras linhas de teatro alternativo apenas com o termo político. Contudo, há regiões no Brasil, onde um estudo, sob o aspecto *Teatro Político*, possui um valor esclarecedor. Stella Voutta, mostra, em sua dissertação, sobre o *Teatro Político* em Salvador da Bahia, intitulada, *Que teatro nós baianos podemos fazer? Politisches Theater in Salvador (Bahia) um die Jahrtausendwende*, as características e os efeitos de um teatro essencialmente político (Voutta 2016⁹²: s.p.).

A grande maioria dos grupos teatrais do *TCB*, Tablado de Arruar, Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, Companhia São Jorge de Variedades, Brava Companhia, Companhia Estável de Teatro e Companhia do Feijão identifica-se com a ideia do teatro dialético de Bertolt Brecht, denominando o teatro que faz como *Teatro Épico*. Realmente o *TCB*, como muitas outras linhas de teatro contemporâneo, utiliza várias técnicas do *Teatro Épico*, como efeitos de estranhamento⁹³ e/ou assunção do papel de narrador. Porém, o teatro concebido por Brecht tem um caráter científico,⁹⁴ que reivindica exclusivamente a mobilização intelectual do espectador durante o espetáculo, norteadas pela razão política na defesa da crítica da sociedade e da problemática condição humana. Até então, o espectador tinha um papel passivo no espetáculo, identificando-se com a trama e as personagens (Brecht 1960: 22 e 44). Teatro, para Brecht, deveria estimular o ator e o espectador a um confronto intelectual consigo mesmo e com seu grupo social. Ele deveria mostrar ao indivíduo uma saída para superar o mundo desumano e não se acomodar com as injustiças (Brecht 1960: 38 e 44). Para atingir este objetivo, Brecht propôs um tipo de ação cênica, em que, tanto o ator, como o espectador, ainda que somente em um nível intelectual, estivessem envolvidos no espetáculo de forma crítica (Brecht 1960: 20-21 e 38). O *TCB*, porém, vai mais além de um envolvimento crítico, envolvendo o espectador através do deslocamento de cena e de sua participação no espetáculo de forma ativa e intuitiva na ação cênica.

Alguns grupos do *TCB*, como OPOVOEMPÉ, Les Commediants Topicales ou Grupo XIX de Teatro, definem seu teatro como pós-dramático. Uma tentativa de enquadrar o *TCB* na terminologia de Hans-Thies Lehmann (Lehmann 2007: 691) como *Teatro Pós-dramático*, isto é, um teatro que desierarquiza a estrutura de seus espetáculos, tirando o texto e a trama do topo e elevando outros elementos cênicos, até então de importância

⁹² Trata-se de uma dissertação de doutorado com publicação estimada para o ano de 2016.

⁹³ Em forma de uso de cartazes em cena, de quebra da trama, emprego da música como elemento narrativo et cetera.

⁹⁴ Em seu livro *Kleines Organon für das Theater* (Pequeno organon para o teatro) Brecht enfocou a necessidade da teoria de um teatro de cunho científico, em uma era dominada por este espírito (Brecht 1960: 66).

periférica, como o corpo, mídia, tempo, iluminação, música, dança e espaço ao mesmo nível do texto falado, não se aplica de todo aos espetáculos do *TCB* (Lehmann 2007: 32). Ocorre no *TCB*, como em todo teatro alternativo, uma valorização de todos os elementos cênicos, uma parte de seus espetáculos, contudo, são embasados no texto, tendo este como eixo principal. No prólogo de seu livro *Teatro Pós-dramático*, Lehmann ressalta que o *Teatro Pós-dramático* não possui mais a representação nem a trama, considerada essência do drama, como eixo central, mas o jogo, a negociação (Lehmann 2007: 34). Exemplos de *Teatro Pós-dramático* são, segundo Lehmann, espetáculos de Heiner Müller, Robert Wilson ou Frank Castorf, com saltos bizarros no tempo e espaço, alteração abrupta de diálogos convencionais, causando uma decomposição dos mesmos, em contextos provocantes com relação à morte ou à crueldade.

Sérgio de Carvalho enfatiza, na apresentação que escreve da versão brasileira do livro de autoria de Lehmann *Teatro Pós-dramático*, o distanciamento que o termo *pós-dramático* toma do teatro brasileiro: “Lehmann produz uma constelação poética que perde nitidez quando pretende ser uma teoria estética geral sobre o desenvolvimento cênico recente” (Carvalho 2007: 10-14). O próprio termo *pós-dramático* é controverso e questionável. A teatróloga Susanne Hartwig problematiza a oposição dos termos *dramático* e *pós-dramático*. Segundo Hartwig, esta oposição implica a inexistência de elementos não textuais para o termo *dramático*, o que causa um paradoxo, pois drama em sua essência e etimologia significa ação. Sendo ação muito mais que o simples texto falado, somem os critérios para esta diferenciação dicotômica (Hartwig 2005: 21).

Uma definição do *TCB* como *Teatro de Rua*, torna-se problemática pela ambiguidade do termo que, por um lado, é entendido como um tipo de teatro e, por outro, como uma forma de espetáculo.⁹⁵ A definição do *Lexikon Theater International*, que trata os termos teatrais de uma forma bastante abrangente e por isso relevante para o contexto do teatro brasileiro, aborda *Teatro de Rua* em ambas formas:⁹⁶ Como um tipo de teatro, o *Teatro*

⁹⁵ A diferenciação entre as definições *forma* e *tipo* não ocorre sem dificuldades e é aparentemente, dentro do contexto brasileiro, inexistente.

⁹⁶ Como forma de espetáculo, o teatro na rua ocorre em praças ou na rua, desempenhado por grupos amadores, com caráter político e agitador. Conforme a definição de Trilse-Finkelstein, podem fazer parte desta definição também manifestações como *happening* ou ações de protestos. Nos anos 70 observa-se uma ampliação da definição do *teatro na rua* a eventos com motivação estética e pedagógica, assim Trilse-Finkelstein, como por exemplo procissões, ações circenses ou teatro de máscaras (Trilse-Finkelstein 1995: 854). Característica do teatro na rua é, também, o emprego de cenas curtas com acompanhamento musical, aplicação de material documentário para as cenas, participação de um locutor ou um coro como narrador/comentador, personagens tipificadas, uso constante de máscaras e uso reduzido de elementos cênicos e figurino. Esta definição, porém, engloba elementos de muitas outras formas teatrais. O termo *rua* representa uma redução espacial do *TCB*, que, manifestando-se em vários

de Rua ressurgiu em 1917, segundo Trilse-Finkelstein, representado por Vsevolod Emilevich Meyerhold e a vanguarda russa⁹⁷ e mais tarde, entre os soldados, durante a primeira Guerra Mundial, pelo *Teatro Proletário*⁹⁸ de Erwin Piscator (Cruciani 1999: 24-25), e o *Teatro Operário Agitprop*⁹⁹ (Trilse-Finkelstein 1995: 854). Os pesquisadores italianos, Fabrizio Cruciani e Clelia Falletti, observam que o termo, *Teatro de Rua*, é usado de forma muito abrangente e procuram, em seu livro, escrito em 1989, definir satisfatoriamente o termo e contextualizá-lo no meio cênico brasileiro. Porém este termo, por abarcar definições de tantos tipos de teatro distintos, como o *Teatro Itinerante*¹⁰⁰, o *Teatro Mambembe*¹⁰¹, Teatro de Grupo, Circo ou até mesmo *Teatro Popular*, segue sendo um termo *omni signo*, que define qualquer teatro fora de uma sala italiana porque possui muitos critérios comuns às diferentes manifestações. No decorrer de sua argumentação, Cruciani e Falletti esclarecem que o *Teatro de Rua* sempre requer uma definição específica, para que o leitor saiba de que variante do *Teatro de Rua* o autor se refere (Cruciani 1999: 19).

O teatro ritualizado enquadra-se como denominador comum do *TCB*, que se usa dos efeitos ritualísticos, catarse, convenção, transformação e liminaridade (vide seção 1.2.) de várias formas, para obter o comprometimento do espectador, mobilizando e incitando sua participação no espetáculo. O *TCB*, por ser um teatro ritualizado, só pode ser entendido como um movimento de Teatro de Grupo, pois necessita da interação e da estrutura de um grupo para poder construir espetáculos que envolvem todo o processo de criação como parte integrante do momento cênico. O teatro ritualizado caracteriza-se pela

espaços não convencionais ou até mesmo em salas italianas, não pode ser reduzida a um só espectro. Não é possível, portanto, reduzir todo o leque de produção teatral do *TCB* ao teatro na rua.

⁹⁷ Meyerhold inicia sua carreira como aluno de Konstantin Sergejewitsch Stanislawski, porém acaba afastando-se de sua concepção teatral e criando um teatro dionísico (Braun 1969: 17-22).

⁹⁸ Segundo o *Dicionário de Teatro* de Ubiratan Teixeira o *Teatro Proletário* teve pouca duração e é um “movimento estético iniciado em 1919, em Berlim, por Erwin Piscator, inspirado no movimento Proletkult, [...] visando a acentuação e propagação consciente da luta de classes”. [...] Piscator percorria os bairros proletários de Berlim, com seus apetrechos de encenação num carrinho de mão” (Teixeira 2005: 259).

⁹⁹ O dramaturgo Vasconcellos define *Agitprop* como um termo criado pelo grupo alemão Prolet-Bühne que atuou nos Estados Unidos na década de trinta do século vinte com espetáculos de protesto de repercussão contra as precárias condições de trabalho do operariado americano (Vasconcellos ⁶2009: 22-23).

¹⁰⁰ Segundo Ubiratan Teixeira, *Teatro Itinerante* é: “[uma] companhia ou grupo de teatro que se desloca frequentemente de um local para outro, ou se encontra em excursão pelo país” (Teixeira 2005: 257).

¹⁰¹ Magaldi usa-se de um personagem de Artur Azevedo, da peça *O Mambembe*, para definir o *Teatro Mambembe*: “Mambembe é a companhia nômade, errante, vagabunda, organizada com todos os elementos de que um empresário pobre possa lançar mão num momento dado, e que vai, de cidade em cidade, de vila em vila, de povoação em povoação, dando espetáculos aqui e ali, onde encontre um teatro ou onde possa improvisá-lo” (Magaldi ⁵2001: 162).



importância que a coletividade passa a ocupar, não somente na produção e execução de um espetáculo, mas em todo o processo de criação e pesquisa de um grupo. Premissa para o Teatro de Grupo é a estabilidade de elenco, que entende o trabalho teatral como um projeto de longo prazo e como uma forma grupal constituída com um referente ideológico comunitário (Trilse-Finkelstein 1995: 352). Portanto a coesão grupal é de ordem ideológica, e está diretamente relacionada com a estruturação estética do *TCB*. A valorização da formação de companhia teatral como grupo permanente não é representativa no contexto do teatro estabelecido brasileiro, onde normalmente o diretor ocupa a posição de topo da hierarquia, reunindo para cada projeto um novo elenco. Conforme a estatística referente às produções teatrais em São Paulo, em abril de 2010, retiradas do *Guia OFF de Teatro*, o *TCB* representa, com 3,7%, uma mínima parte do cenário dramático paulistano (Apêndice 6.3: p. 315-316).

Os grupos pertencentes ao movimento *TCB* estão, desde sua formação, vinculados pelo movimento *Teatro Contra a Barbárie*. Há interações entre os grupos em forma de encontros, saraus e *workshops*. Há também um intercâmbio de artistas na concepção e apresentação de projetos e espetáculos. Georgette Fadel, integrante da Companhia São Jorge de Variedades, e Alexandre dal Farra, da companhia Tablado de Arruar, por exemplo, atuam entre outros, concomitantemente nos grupos Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, Coletivo Bruto e Grupo XIX de Teatro, desempenhando um papel imprescindível no intercâmbio entre os grupos. O *TCB* oferece, dessa forma, uma renovação estrutural do teatro. O teatrólogo Alexandre Matte acerta ao definir o teatro atual em São Paulo com as seguintes palavras: teatro é “arejamento das ideias, ampliação da capacidade de percepção da realidade e conseqüentemente lutar contra quem não acredita que as coisas podem ser mudadas, contra o determinismo histórico” (Faria 2003b: 8). Com a expansão do espaço cênico do espetáculo a lugares públicos¹⁰² e espaços alternativos há também um crescimento, uma dilatação do público, surgindo a possibilidade do espectador casual: o passante vê o espetáculo e espontaneamente para, decidindo tornar-se espectador. Desta forma o espetáculo tende a transbordar suas fronteiras, ganhando ênfase e vida com a força transformativa do ritual.

Este movimento caracteriza-se, portanto, por fazer uso da ritualização como forma de concepção, produção e apresentação do espetáculo e por ampliar o espectro de espectadores. O *TCB* quer a transformação do indivíduo através da ritualização do espetáculo, encontrando na ritualização a forma de intensificar o momento cênico,

¹⁰² Refiro-me aqui a público como oposto ao lugar fechado, onde toda e qualquer pessoa pode tornar-se um espectador.

envolvendo o espectador de uma nova forma a ponto de poder causar uma transformação. A inovação do *TCB* dá-se através de uma constante transgressão de limites no texto cênico nos mais diversos níveis, seja ela em nível do deslocamento do espetáculo e/ou da participação do espectador ou através do emprego de elementos cênicos, como, entre outros, trama, música, dança e figurino.



3. A estruturação do rito no teatro

3.1 O Rito de Passagem como fenômeno antropológico

A recepção contemporânea do livro *Rites de Passage*, publicado em 1909, de autoria de Arnold van Gennep,¹⁰³ trata sua obra como um ensaio sem fundamento (van Gennep³2005: 237-238). Desta forma, o antropólogo é expelido à margem intelectual francesa, por não compartilhar os mesmos conceitos que a escola acadêmica *L'Année Sociologique*, liderada por Émile Durkheim, defendia (ibidem: 236). Contudo, foi o estudo pioneiro de van Gennep que estruturou o rito, possibilitando uma aproximação científica entre rito e teatro.¹⁰⁴ Sylvia M. Schomburg-Scherff expõe, no posfácio do livro de van Gennep, *Ritos de Passagem*, a atualidade e importância da contribuição de van Gennep à pesquisa sobre ritualizações com as seguintes palavras:

Jede Gesellschaft ist - "wie ein Haus mit verschiedenen Fluren" - aus einer Vielzahl strikt voneinander getrennter sozialer Gruppierungen zusammengesetzt: Familien-, Lokal-, Alters-, Berufs-, Religionsgruppen usw. Doch die Dynamik des sozialen Lebens erfordert ständige Grenzüberschreitungen. Individuen und Gruppen bewegen sich in Raum und Zeit. Menschen wechseln ihren Aufenthaltsort, ihre Alters-, Status- und Berufsgruppen-zugehörigkeit. Veränderungen wie ein Raum-, ein Zustand- oder ein Zeitwechsel stellen jedoch eine Gefährdung der statischen Ordnung des Soziallebens dar. Deshalb sind sie in allen Gesellschaften von mehr oder weniger stark ausgestalteten Riten begleitet, deren Funktion es ist, mögliche Störungen der Sozialordnung durch eine Steuerung der Veränderungsprozesse abzuschwächen¹⁰⁵ (Schomburg-Scherff³2005: 238-239).

¹⁰³ Os estudos de van Gennep surgem em uma época de transição na ciência, na qual havia espaço para o novo, porém muito limitado, pois, por um lado, a *Teoria da Evolução* de Darwin ainda dominava o meio científico com suas ideias e nomeclaturas, como selvagens ou meio-civilizados. Por outro lado dominava na antropologia a linha de pensamento de Durkheim, sendo praticamente impossível impor-se com uma nova ideia. Foi o antropólogo Victor Turner quem sofreu a maior influência dos preceitos de van Gennep, desenvolvendo seu trabalho de forma intensiva (van Gennep³2005: 245).

¹⁰⁴ A investigadora cultural, Doris Bachmann-Medik, constata a importância de van Gennep em relação ao performative turn (Bachmann-Medik 2010: 115), possibilitando uma investigação que une as áreas de teatrologia e antropologia. Também a teatrologa Erika Fischer-Lichte reconhece o conceito de van Gennep como base para um estudo de ritualização no teatro (Fischer-Lichte 2003: 11-30). Na área da antropologia, John C. Dawsey reconhece na base teórica de van Gennep o futuro para estudos sobre o aspecto performativo dos ritos (Dawsey 2005b: 17).

¹⁰⁵ Cada sociedade é - "como uma casa com vários corredores" - composta por muitos grupos sociais segregados: família, região, idade, profissão, religião et cetera. Porém a dinâmica da vida social exige uma constante passagem de fronteiras. Indivíduos e grupos movem-se no tempo e espaço. Pessoas mudam sua moradia, envelhecem, trocam de nível social e profissão. Mudanças como troca espacial, de



Em seu trabalho, van Gennep, define rito de passagem como a realização de um momento solene que acompanha, possibilita e controla uma transformação social, espacial (geográfica) ou temporal na vida de um ou mais indivíduos:

Jede Veränderung im Leben eines Individuums erfordert teils sakrale, teils profane Aktionen und Reaktionen, die reglementiert und überwacht werden müssen [...] Das Leben eines Menschen besteht somit aus in einer Folge von Etappen, deren End- und Anfangsphasen einander ähnlich sind: Geburt, soziale Pubertät, Elternschaft, Aufstieg in eine höhere Klasse [...] Zu jedem dieser Ereignisse gehören Zeremonien, deren Ziel identisch ist: Das Individuum aus einer genau definierten Situation in eine andere, ebenso genau definierte hinüberzuführen (van Gennep³2005: 15).¹⁰⁶

Rito de passagem como evento sociológico¹⁰⁷ é caracterizado por seu conteúdo e por sua forma. Em conteúdo, o rito destaca-se pela cumplicidade do grupo, pela preservação ou estabilização da estrutura social e pela repetitividade. Na forma o rito estrutura-se em três etapas: fase de separação, fase liminar¹⁰⁸ e fase de re-integração. As três fases são, por vezes, encenadas como morte, transformação e renascimento (van Gennep³2005: 15-24).

A primeira fase, o momento de separação, caracteriza-se pela morte no mundo velho, isto é, isolamento do iniciando¹⁰⁹ da sociedade. Neste momento há ritos que dão fim à situação antiga, como por exemplo o ato de quebrar a louça na festa de despedida de solteiro (van Gennep³2005: 21). Durante a segunda fase, o momento liminar, o iniciante está socialmente morto, dá-se aqui uma etapa de transição, as regras sociais estabelecidas estão suspensas e passa a vigorar a norma da transição. Durante esta fase não é possível definir a posição social da pessoa. A fase liminar é geralmente bem elaborada e, dependendo da complexidade, pode ser subdividida em outras subfases (ibidem: 21). A terceira fase, o período de reintegração, dá-se no momento em que o indivíduo volta à normalidade social, como por exemplo, a troca de alianças no casamento, uma refeição

estado ou tempo representam um prejuízo da ordem social. Por isso estas mudanças são acompanhadas em todas as sociedades por ritos, cuja função é minimizar possíveis distúrbios de ordem social através de um acompanhamento dos processos de mudança (tradução: VSW).

¹⁰⁶ Cada mudança na vida de um indivíduo exige ações e reações ora sacrais, ora profanas, que devem ser reguladas e controladas [...] A vida de uma pessoa consiste em uma sequência de etapas com uma semelhança nas fases finais e iniciais como nascimento, puberdade social, paternidade, ascensão a uma nova classe social [...] Cada evento citado é acompanhado por cerimônias com um objetivo idêntico: dirigir o indivíduo de uma situação social definida a outra situação também definida (tradução: VSW).

¹⁰⁷ O autor enfoca o significado social do rito, evidenciando que os diferentes âmbitos, sacral e profano, na maioria das práticas de ritos de passagem, não podem ser segregados. Cada transformação na vida de um indivíduo exige ações e reações tanto sacrais como profanas. Estas transformações devem ser regradas e controladas para que não haja nem conflitos nem prejuízos para a sociedade (van Gennep³2005: 14).

¹⁰⁸ Van Gennep foi o primeiro a introduzir o termo *liminar*.

¹⁰⁹ Iniciando ou iniciante é a pessoa que vai passar pelo rito.

festiva entre os integrantes do evento ou a troca de traje da noiva em algumas culturas (ibidem: 21).

Não há uma norma definida para a extensão nem importância de cada fase. Cada rito, dependendo da ocasião, pode privilegiar ou estender qualquer momento dependendo da prioridade do rito. O casamento na cultura ocidental, por exemplo, ressalta a fase de reintegração com a troca das alianças ou o resgate que o noivo deve pagar para recuperar a noiva sequestrada¹¹⁰. Em um enterro ocidental, pelo contrário, a fase de separação, com o velório ou a jogada da flor sobre o túmulo, é estendida. O antropólogo van Gennep reconhece a dificuldade de análise pela complexidade que um rito de passagem apresenta, pois o mesmo evento, seja ele de cunho religioso ou social, pode conter, ao mesmo tempo, inúmeras ritualizações (van Gennep³2005: 17-20). Por exemplo um casamento nunca é acompanhado exclusivamente por apenas um rito de passagem. Durante a cerimônia, podem ocorrer, entre outros, também ritos de fertilidade e/ou proteção¹¹¹ (van Gennep³2005: 22).

Van Gennep também observa que quanto mais industrializada uma sociedade, tanto mais complexos tornam-se os ritos de passagem. Com a impossibilidade de uma categorização *a priori* de eventos religiosos ou sociais como rito de passagem, faz-se necessário o estudo de caso específico concreto. Esta incapacidade de categorização e fixação do rito de passagem dentro dos âmbitos religioso e social gera a possibilidade latente de existência do rito em outras áreas de relacionamento interpessoal, como por exemplo, o teatro, contanto que seja interpretado como tal pelos participantes.

Como propriedade imprescindível do rito de passagem, van Gennep reconhece o deslocamento físico (van Gennep³2005: 25-26). Para ele é o deslocamento físico no momento do evento, como a passagem por uma porta, um portal, uma rua, um rio et cetera, que caracteriza o rito de passagem, como metáfora da transformação a ser conquistada pelo indivíduo, como rito de nascimento, de iniciação ou de casamento. Desta forma um recém-nascido deixa o mundo dos não nascidos e é integrado ao mundo dos vivos, um adolescente deixa o mundo das crianças para ingressar o mundo dos adultos ou um casal deixa o mundo dos solteiros para ingressar no mundo dos casados. O

¹¹⁰ O jogo ritual do sequestro da noiva é comum, mas nem sempre praticado nas bodas na Alemanha: os amigos do noivo raptam a noiva durante a festa e levam-na para um bar ou pub. O noivo sai em busca da noiva e para resgatá-la, deve pagar a conta do bar produzida durante a espera do resgate.

¹¹¹ Um rito de fertilidade, dentro da cultura ocidental, é a chuva de arroz que os convidados jogam sobre o casal durante a cerimônia de casamento no momento em que saem da igreja. O sequestro da noiva, que ocorre durante a festa das bodas, tendo o noivo que pagar um resgate para poder reavê-la, pode ser interpretado como um rito de separação ou de proteção.



deslocamento físico no ritual para estas transformações dá-se, por exemplo, na passagem da noiva no colo do noivo pela porta da casa. O modelo de análise do rito de passagem concebido por van Gennep concentra-se em sociedades não industrializadas, oferece, entretanto, uma base para a transposição e sistematização de práticas rituais para qualquer sociedade em qualquer tempo.

Todavia, é o etnólogo escocês e seguidor de van Gennep, Victor Turner, que estabelece uma conexão entre rito e teatro reconhecendo a grande dramaticidade que o rito possui, e procurando aproximar as duas percepções do rito: a antropológica e a dramática. Turner concentra a perspectiva de seus estudos no grau de dramaticidade que há em ritos sociais (Turner ²2009: 17). Victor Turner procura integrar, em seu estudo, princípios da etnologia, religião, sociologia, filosofia, psicologia, teatro e literatura, dedicando-se especialmente à função dramática que os ritos de passagem possuem. Em uma primeira fase de seus estudos, Turner mantém-se ainda dentro das fronteiras do modelo de van Gennep e observa o potencial dramático nos rituais de passagem de culturas não industrializadas. Ele afirma que alguns tipos de ritos de passagem¹¹² podem evocar uma forma dramática que se encontra também no teatro estético¹¹³ (Turner ²2009: 14-15).

Em um estudo de campo durante os anos 50, observando a cultura africana Ndembu¹¹⁴, Turner entrelaça rito e drama ao conceber um modelo de comportamento social que ele passa a chamar de drama social e que, segundo Turner, pode ser aplicado em todas sociedades (Turner 1989: 48-93). O drama social é um fenômeno que ocorre dentro de organizações sociais, desde a família até o estado, começando com um rompimento da norma de um grupo social. Turner, ao analisar o processo para o desencadeamento do drama social, determina cinco momentos: em um primeiro instante, algo ocorre a nível da percepção de um grupo social, depois imagens do passado vivido pelos indivíduos são resgatadas. Um terceiro momento, permite refletir e reviver estas imagens em forma de emoções e, em seguida, é necessária a construção de significados, que se dá através da reflexão entre as experiências do passado e do presente e sua relação. Turner explica essa combinação de construção de significados como uma “relação musical”¹¹⁵ (Turner ²2009: 18), isto é, através da capacidade do homem de unir significado e valor do passado a uma ação do presente, relacionando assim unidades “seguimentos de notas musicais”

¹¹² Turner denomina essa forma de rito de passagem *drama social*. O termo será esclarecido a seguir.

¹¹³ Turner usa os termos *social* e *estético* para diferenciar ritos que ocorrem na vida real de ritos que ocorrem como um espetáculo teatral.

¹¹⁴ A cultura Ndembu encontra-se hoje na República da Zâmbia.

¹¹⁵ Turner empresta a definição de Dilthey dos termos *significado* e *valor* (Turner ²2009: 18).

(ibidem). Como último momento, a experiência completa-se através de uma forma de expressão como reação ao ocorrido (ibidem: 18-19).

Esta reação dá início ao drama social, levando o grupo social a um estado de crise que, se não for controlado em tempo, poderá dividir a sociedade em facções. Para evitar isso, são tomadas medidas reparadoras por aqueles que se consideram, ou são considerados os representantes legítimos da comunidade. Ações reparadoras exigem em sua maioria processos rituais dentro dos âmbitos legais, como, por exemplo, corte marcial e julgamento: religiosos ou militares, ou conflitos armados. Se a situação não culminar em crise, então a próxima fase do drama social será a solução do problema com duas possíveis alternativas: a reconciliação ou uma ruptura (Turner²2009: 111-112). A grande descoberta de Turner está no novo sentido que o rito ganha com drama social: rito passa a possibilitar uma transformação social não esperada pela sociedade. É a partir desse enfoque de transformação que o rito no teatro ganha fogueira, pois conquista a força transformatória.

O próprio movimento *Teatro Contra a Barbárie*, iniciado em 1998, pode ser considerado um exemplo atual protótipo de um drama social. Nos primeiros momentos de mobilização do movimento, houve ações de protesto da classe teatral, encontros e debates entre os profissionais envolvendo, progressivamente, um grande número de artistas. O grupo de artistas quebrou determinadamente com suas mobilizações e com a redação de três manifestos: dois em 1999 e o terceiro em 2000, o equilíbrio dentro do contexto político e social paulistano. Este momento de ruptura causou conflitos entre a classe dos artistas cênicos e suas posições na sociedade e representantes políticos da cultura revelando oposições/choques de interesses e de aspirações. Diante da situação emergente criada, os participantes, despidos de suas posições e convicções encararam-se frente a frente, sem intervenções. Os conflitos originaram uma ação pública reparadora, com a função de resolvê-los. A ação reparadora ocorreu através de uma transformação social. A consequência desta ação foi o reconhecimento da causa requerida por parte do Governo e a consequente concessão da reivindicação dos manifestantes. Neste caso, o drama social obteve uma reverberação imensa com o outorgamento da Lei de Fomento ao Teatro, desencadeando uma transformação do panorama teatral em São Paulo. A partir dessa conquista foi possível o surgimento de um novo movimento teatral, o *TCB*.¹¹⁶

¹¹⁶ Com a influência externa *dramas sociais* também podem ocorrer em sistemas menos flexíveis. Em um contexto internacional pode ser considerado um exemplo atual, o caso do grupo de punk rock feminista russo, *Pussy Riot*. Em março de 2012 três integrantes do grupo, Nadezhda Tolokonnikova, Yekaterina Samutsevich e Maria Alyokhina realizaram um concerto-protesto improvisado e não autorizado na



O drama social, assim, é um evento ritual que ocorre com frequência em sociedades industrializadas, complexas e fragmentárias, porque há, nessas sociedades, uma maior mobilidade social, isto é, um enfraquecimento das bordas sociais que limitam a sociedade permitindo a experiência da liminaridade nos ritos (Turner 2009: 137).¹¹⁷ Turner reconhece a fase liminar, como a fase decisiva e melhor elaborada do rito. Ele esclarece a importância da fase liminar em sociedades industrializadas ou de contratos sociais.¹¹⁸ A fase liminar é, em sociedades arcaicas, determinada por experiências coletivas, como ritmos cíclicos, biológicos e socio-estruturais. Os ritos estão integrados totalmente ao processo social, coagindo todos integrantes à participação. As representações são coletivas e sua função é a revitalização de estruturas sociais e controle. Os integrantes do rito vêem [veem VSW] sua participação como labuta (Turner 1989: 95).

A posição de iniciantes podem assumir, segundo Turner, sujeitos como magos, palhaços, xamãs, curandeiros, profetas, santos, artistas e atores, pois encontram-se permanentemente em uma posição liminar.¹¹⁹ Por sua contínua posição especial, estes elementos mantêm uma visão crítica, conseguindo apontar perspectivas desconhecidas dos fatos, tornando-se agentes de transformação e modernização. Naturalmente sempre

Catedral de Cristo Salvador de Moscou contra o apoio oferecido pela igreja ortodoxa à campanha do primeiro-ministro Vladimir Putin para a presidência da Rússia. A consequência desta ação foi a imediata prisão das três meninas, acusadas de vandalismo motivado por ódio religioso, seguida de um julgamento conturbado. Em 17 de agosto de 2012, três integrantes foram condenadas por vandalismo motivado por ódio religioso e receberam penas de dois anos de prisão. Neste caso, o julgamento assume a função de ação reparadora para restaurar a ordem. Interessante foi a grande repercussão nacional e internacional que este julgamento assumiu, talvez porque o desfecho já estivesse previamente definido: definitivamente a restauração da ordem social pelas autoridades russas e não de uma abertura à transformação social. Contudo, como a pressão internacional foi tão forte, o governo russo obrigou-se a libertar as artistas antecipadamente, em dezembro de 2013 (Schepp 2014: 70-73). Com a libertação das cantoras o *drama social* gerou uma transformação social.

¹¹⁷ Para rituais modernos, que ocorrem em sociedades industrializadas, a fase liminar recebe um novo conceito, que Turner chama de *liminoide*. Essa, por sua vez, ocorrendo à margem dos processos centrais sociais, religiosos, econômicos e/ou políticos, constitui-se de processos ritualísticos individuais com a possibilidade de reverberação coletiva. Sua apresentação é de índole idiossincrática e a função é de crítica social, com a possibilidade de efeito revolucionário, transformador (Turner 2009: 83-88). Dentro da fase liminoide, como também van Gennep havia observado, novas regras regem, muitas vezes opostas às regras sociais, que devem ser obedecidas pelo iniciante. Estas novas regras, chamadas por Turner de “antiestructuras” (Turner 2009: 49), excluem o pensamento binário e transformam o momento liminar em um grande potencial criativo. Nesta fase as pessoas jogam com elementos conhecidos e habituais, tornando-os elementos estranhos (Turner 1989: 43-52). É através desta combinação imprevista que surge algo novo e pode ocorrer a transformação do iniciante. Contudo, o termo *liminoide*, por não se distinguir claramente do termo *liminar*, não obteve grande aceitação no meio teatral e não será considerado neste trabalho (veja Schechner 1982: 66).

¹¹⁸ São sociedades modernas onde o equilíbrio socio-político é mantido através de contratos sociais.

¹¹⁹ Turner denomina os grupos que se encontram permanentemente no estado liminar de “betwixt and between” (Turner 1989: 203).

há o risco de que estes elementos caiam na marginalidade (Turner 1989: 125).¹²⁰ O antropólogo John C. Dawsey aponta com exatidão a perspectiva que dá atualidade ao trabalho de Turner:

A sacada [o grande passo vsw] de Turner foi ver como as próprias sociedades sacaneiam-se [enganam vsw] a si mesmas, brincando com o perigo, e suscitando efeitos de paralisia em relação ao fluxo da vida cotidiana. Isso através de ritos, cultos, festas, carnavais, música, dança, teatro, procissões, rebeliões e outras formas expressivas. Universos sociais e simbólicos se recriam a partir de elementos do caos (Dawsey 2005a: 165).

O rito de passagem, segundo van Gennep, controla e regula uma transformação social estabelecida e esperada pela sociedade diferindo substancialmente do drama social e teatro ritualizado. O elo entre drama social e teatro ritualizado, está no fato de que transformação assume uma posição com poder revolucionário, de mudança aspirada e não esperada, significando uma mudança não estabelecida, crítica e idiossincrática, sendo ela social ou individual.

3.2 A ritualização no teatro

Schechner¹²¹, colaborador na pesquisa de Victor Turner, afirma que todo ritual, como também qualquer vivência cotidiana, pode ser libertado de seu contexto e função original para ser encenado no teatro (Schechner 1990: 91). Ele analisa, a partir da perspectiva performativa, como a ritualização pode ocorrer no teatro. Sua pesquisa concentra-se no processo total de produção teatral e na possibilidade de ritualização do ator. A possibilidade do espectador participar ativamente da ritualização não é excluída, porém tampouco enfocada em seu estudo. Schechner parte do princípio de que o drama social, que ocorre na vida real, possui uma estrutura retórica implícita e toda encenação dramática que ocorre em um espetáculo possui um embasamento em um processo social. Um drama social leva, segundo Schechner, a um processo social implícito, que pode resultar em uma manifestação cênica (espetáculo). Esta, por sua vez, consolida uma estrutura retórica implícita, que vai desencadear outro drama social, fechando o ciclo

¹²⁰ Este vínculo, empatia entre os iniciantes, Turner chama de *communitas*. A *communitas* oferece espaço à ambiguidade, à indeterminação, ao paradoxo e à criatividade. Desta forma há uma relação dialética entre o rito e a sociedade (Turner 1989: 74-80). Turner usa para definir o fenômeno *communitas* a terminologia e o conceito de *flow* proveniente da teoria do psicólogo húngaro Mihaly Csikszentmihalyi.

¹²¹ Schechner segue até a atualidade ativo nas artes cênicas. Sua última produção *work-in-progress* resulta de três versões dos anos 2011, 2012 e 2014 e chama-se *Imagining O*, na Montclair State University em New Jersey com os East Coast Artists.



(Schechner 1985: 103; Turner ²2009: 116). Visto desta forma, drama social e teatro tornam-se indissolúveis.

Schechner, como também Turner, reconhece no teatro experimental ritual a possibilidade de transformação de comportamento. O teatro, ao reorganizar pequenas sequências de comportamento humano, faz surgir algo novo, possibilitando ao ator a chance de se transformar por um momento, ou de voltar a ser o que era antes ou, ainda, de vir a ser o que nunca foi (Schechner 1982: 41). A transformação ocorre durante o processo total de produção teatral,¹²² isto é, treinamento, *workshops*, ensaios regulares, aquecimentos antes dos ensaios e/ou espetáculos, espetáculo e acompanhamento posterior ao espetáculo (Schechner 1985: 17-18). O momento do espetáculo é, segundo Schechner, somente uma parte do processo ritual, devendo incluir-se também os ensaios, *workshops* ou mesmo momentos posteriores aos espetáculos, como discussões. Esta inclusão de outros momentos além do espetáculo parece muito coerente, entretanto considerar todos os momentos do processo teatral em uma análise dramática semiótica, torna-se difícil na prática.¹²³

Schechner reconhece também o poder transformatório da encenação ritual pelo fato dela unir de forma intensa o *hic et nunc* ao real (Schechner 1985: 96-97). Para ele “o teatro constitui um mundo a parte, onde as pessoas convivem realmente” (Schechner 1985: 98). As encenações teatrais rituais inerem o “modo subjuntivo”, como metareais (Schechner 1985: 103), porque são encenações de alguma coisa que os intérpretes não são, enquanto um rito¹²⁴ ocorre dentro do real, no “modo indicativo” (ibidem: 103-104), pois os indivíduos interpretam o que são ou serão. Por isso Schechner considera a realidade teatral como uma realidade excepcional, que segue determinadas regras e está conectada

¹²² Schechner releva em seu estudo também os momentos prévio e anterior ao espetáculo, enfatizando o ensaio. Este possui grande relevância para a ritualização, pois o ator encontra-se em um momento liminar ao interagir entre o “papel ideal” e a “realização do papel”. Há neste momento, então, três instâncias distintas: a pessoa ator, o papel a ser interpretado por ele e o personagem absorvido pelo ator, que Schechner denomina respectivamente como “eu”, “não-eu” e “não-não-eu”. O ator, passando por esta transição, vive um rito de passagem. Os elementos “não-eu” transformam-se em “eu” sem perder sua qualidade de “não-eu”. O ator experimenta seu “eu” através da encenação, ao encenar outros “eus”. Enquanto atua ele não é mais “eu” mas “não-não-eu” (Schechner 1985: 109-112) e (Turner ²2009: 146-147).

¹²³ Segundo Schechner, a grande contribuição de Brecht para o rito no teatro ocorre através do efeito de estranhamento. Introduzindo momentos de questionamento entre o ator e o papel por ele desempenhado, ou entre a ação e o espectador, Brecht aproxima a fase anterior do espetáculo, o ensaio à apresentação, transpassando as bordas do espetáculo e abrindo espaço para a ritualização (Schechner 1982: 72). Porém o momento do ensaio não é tema deste trabalho.

¹²⁴ Schechner refere-se aqui ao rito no sentido de van Gennep.

a espaços determinados e a cena é codificada em uma forma de comunicação especial (Schechner 1985: 102), que deve ser analisada em cada caso específico.

Rito no teatro pretende a transformação¹²⁵ do ator/espectador, porém transformação é, na prática de um espetáculo, difícil de medir. Embora raros, há exemplos concretos de transformação de atores através de ritualizações em espetáculos. Por exemplo, nas encenações da artista *performer* sérvia Marina Abramović, famosa por *performances* corpóreas, a fronteira entre a “representação fingida” (modo subjuntivo de Schechner) e a “representação visceral” (Stokić 2010: 25) (modo indicativo de Schechner) desaparece e a atriz sofre uma transformação permanente com suas *performances*. Assim, quando ela cravou no corpo, com uma navalha, a estrela-símbolo do comunismo durante o espetáculo *Lips of Thomas* na Galeria Krinzinger em Innsbruck, em 1975, seu corpo ficou para sempre maculado (Stokić 2010: 25). Também a separação entre Abramović e seu companheiro Ulay (Uwe Laysiepen), em 1988, foi representada através de uma ritualização cênica, realizada pela atriz e o próprio companheiro: ambos caminharam 2.500 km pela muralha da China, em um espetáculo que iniciou em 30 de março de 1988 e durou três meses. Ela começou a caminhar pela muralha da China vinda do leste e Ulay saiu do oeste até encontrarem-se em um ponto da muralha. Este momento simbolizou o “começo do fim”, isto é, a separação definitiva dos dois (Danto 2010: 33).

Como espaço ideal para a transformação, Schechner reconhece o teatro ambiental¹²⁶, uma forma de teatro em que não há uma separação clara entre o espaço da cena/encenação e o espaço da plateia (Schechner 1982: 60 e 1990: 126). Diferente do teatro italiano, que oferece um espaço maior ao espectador que à cena, o teatro ambiental reduz o espaço do espectador ao espaço da cena. Neste espaço o espectador tem dificuldades de manter-se espectador, sendo induzido à participação no espetáculo (Schechner 1982: 65).

¹²⁵ Com a transformação ocorre uma mudança concreta e permanente na vida do indivíduo como por exemplo o batismo, casamento et cetera. Schechner introduz o termo *transportação*, como forma de modificação para o teatro ritualizado. *Transportação* exprime uma mudança momentânea do indivíduo. Contudo, nem transformação nem *transportação* podem ser mensuradas através das convenções sociais. Não é possível medir objetivamente o quanto um indivíduo tornou-se mais crítico, por isso esta diferenciação não será considerada neste trabalho.

¹²⁶ Artaud concebeu a ideia de um teatro ambiental e Grotowski colocou-a em prática em seus espetáculos. O espetáculo *Kordian*, por exemplo, que estreou em 1962 no Teatro das 13 Fileiras em Opole, ocorreu dentro de um espaço ambiental, onde atores e espectadores eram tratados como pacientes (Grotowski 1991: 130).



O pesquisador e diretor de teatro italiano, Eugenio Barba¹²⁷, leva adiante a pesquisa de Schechner, querendo constituir um teatro que mostre o que há “por debaixo da pele”, um “teatro anatômico” (Barba 1982a: 37), no sentido de construir um teatro com espectadores ativos, que se preocupa com o homem e “suas ações e relações dentro de eventos sociais, dentro de conflitos históricos” (Barba 1982a: 37). Barba contribui na formação do *TCB* no sentido de que teatro somente possui direito de existência se tiver como meta uma tarefa social (Brauneck 1982: 513). Com Barba ocorre uma redefinição de teatro antropológico: teatro deve ser entendido como teatro e dança assim como ator deve ser entendido como ator e dançarino (Barba 1998: 22).¹²⁸ Ele possui um entendimento amplo de teatro: “pode ser um momento em que alguém diz algo ao mover-se” (Barba 1982a: 14).

Barba lega ao *TCB* a constante busca de maneiras de romper as fronteiras entre formas de teatro e espetáculo, ampliando, assim, a possibilidade de transformação ao espectador (Barba 1982b: 6). Ele, como também Schechner, vê o potencial de transformação dado aos atores e direciona seu trabalho ao fato que mudando a si mesmos, os atores têm a possibilidade de mudar o espectador e, conseqüentemente, a sociedade (Barba 1998: 221). Barba quer estender o momento da ritualização do espetáculo não limitando-se à fase liminar, mas incluindo o espectador também ao momento de preparação ou momento posterior ao espetáculo como parte integrante do processo ritual. Desta forma o trabalho teatral é visto como um todo: concepção, ensaios, espetáculo e recepção e cada parte passa a fazer parte do processo ritual.¹²⁹

¹²⁷ Uma das últimas produções de Barba ocorreu em fevereiro de 2015, envolvendo um projeto de colaboração com o grupo de teatro sonhus de Goiás. Outro projeto chama-se, *The cronic of life*, com apresentações em 2011, na Dinamarca, em 2013, em São Paulo e em 2014, na China.

¹²⁸ Para desenvolver este conceito e difundi-lo ele cria, em 1979, a *International School of Theatre Anthropology (ISTA)*. Com a *ISTA* Barba desenvolve também um intercambio teatral com outras culturas, tanto entre atores como entre espectadores. A *ISTA* anseia estudar o comportamento socio-cultural e psicológico do ser humano em uma situação de encenação dramática (Brauneck 1982: 513-517). Para isso Barba prevê um trabalho duríssimo de preparação dos atores e dos espetáculos com seu grupo teatral, o *Odin Teatret*, criado em 1964 (Barba 1982b: 5-32).

¹²⁹ Barba muda-se em 1953 a Oslo, onde estuda literatura e história da religião. Nos anos sessenta Barba vai a Opole e trabalha com Grotovski por três anos. Ao voltar a Oslo cria o *Odin Teatret* no ano de 1964, composto por um grupo de artistas de diferentes nacionalidades e línguas, realizando espetáculos por todo o mundo. A companhia obriga-se, por isso, a tratar de forma intensa o problema de comunicação e de multiplicidade cultural em cena, procurando atuar de tal forma que o espectador interprete de forma sensorial e corporal construindo um teatro que se usa de elementos como música, dança e envolvimento do espectador para constituir seus espetáculos (Barba 1982b: 5-32). Porque o grupo está constantemente em busca de novas linguagens à margem da língua, constata-se uma aproximação ao *Teatro da Crueldade* de Artaud. É necessário, para poder criar algo novo, que haja conflitos e que se lute contra a situação instituída.

Para Barba, o teatro estabelecido, protegido e subvencionado pela indústria do divertimento, encontra-se em um extremo de um contínuo. No outro extremo está o *Teatro de Vanguarda*, experimental, de pesquisa, que procura uma originalidade, aberto para o que de novo ocorre nas artes e na sociedade (Barba 1991: 144). Barba concebe, em 1976, uma ideia de teatro que, dezesseis anos mais tarde ele resume em um artigo chamado “Terceiro Teatro: o legado de nós para nós mesmos” (Barba 1992: 3-9), pleiteando por um teatro experimental, que não se orienta no mercado, nem tampouco procura agradar um grande público. Barba define o *terceiro teatro* da seguinte forma: “Today it is clear to me that the essential character of the Third Theatre is the autonomous construction of a meaning which does not recognize the boundaries assigned to our craft by the surrounding culture”¹³⁰ (ibidem: 8). Ele fundamenta-se no respeito das diferenças, busca estabelecer um espaço próprio nas periferias, fora dos centros culturais e na rua. O teatro experimental deve ser composto por grupos sociais discriminados, à margem da sociedade, e é neste lugar que as novas relações entre atores e espectadores devem ser reformuladas.¹³¹

Teatro ritualizado significa aqui a representação de passagens, não podendo ser equivalido com rito mundano. A passagem ritualizada no teatro estético não é, como foi explicado no capítulo anterior, uma justaposição à passagem de um rito socio-religioso ou socio-político, como, por exemplo, um casamento ou um julgamento. Ainda assim é possível distinguir entre ritos religiosos como batismo, casamento, enterro, eventos indígenas, candomblé, ritos convencionais como casamento, e ritos sociais e ritos espontâneos como danças ou mudança de um local a outro. Dois dramaturgos, Richard Schechner e Eugenio Barba incluem em seus estudos a perspectiva ritual ao teatro concomitante- e complementarmente. Ambos dramaturgos entendem rito no teatro como um fenômeno que pode ocorrer com todos os participantes de um espetáculo, isto é com atores e espectadores em todos os níveis do texto cênico. Da mesma forma, Schechner e Barba compreendem o rito também como um momento que pode transgredir

¹³⁰ Hoje está claro para mim, que o caráter essencial do *Terceiro Teatro*, é a construção autônoma de significados da nossa arte, que não se detém às limitações delegadas pela cultura que nos envolve (tradução: VSW).

¹³¹ Barba introduz neste contexto, por exemplo, a pedagogia “Barter” (Watson 1993: 22), que consiste em uma espécie de negociação com o espectador que participa do teatro: os atores representam algo aos espectadores e, em troca, o espectador representa algo aos atores (ibidem: 18-40). Para Barba é esta a grande contribuição do teatro na atualidade. Seu trabalho consiste em buscar uma forma de romper a fronteira do círculo de ação entre os atores e do círculo de relação entre atores e espectadores. Segundo Barba ser espectador não é uma atitude passiva, mas uma ação, um trabalho (Barba 1982a: 36). Tal pedagogia de trabalho afasta-se do trabalho cênico produzido pelo TCB. Entretanto é possível constatar um forte vínculo entre esse trabalho de Barba e o *Teatro do Oprimido* de Augusto Boal. Para maiores informações vide Boal 1983 e ⁹2006.



as fronteiras do texto cênico, incluindo os momentos preliminares e posteriores ao espetáculo ao processo ritual.¹³² Apesar de haver o reconhecimento da importância do espectador no processo ritual, ambos dramáticos, em suas concepções, trabalham as formas de possíveis transformações dos atores, limitando-se a reconhecer que o espectador, ao participar do espetáculo, também está vulnerável à transformação.

A filosofia e concepção dos espetáculos do *TCB* segue o fio condutor dos estudos de Schechner e Barba, concebendo espetáculos com ritos encenados com um texto cênico que procura transpassar as bordas do teatro estabelecido através do deslocamento da ação e almejando o envolvimento do espectador com sua participação. Ademais, há uma constante busca da aproximação do espetáculo com a realidade: alguns espetáculos procuram incluir ao processo ritual os momentos prévios e posteriores ao espetáculo, como por exemplo as gravações de depoimentos em forma de vídeos no espetáculo, *2º dom pedro 2º* ou a roda de cerveja entre público e atores depois da encenação no espetáculo, *Quem não sabe mais quem é, o que é e onde está, precisa se mexer*. O *TCB* quer, principalmente, a transformação do espectador através do espetáculo ritualizado e procura, além do público cativo, a aproximação de um público que pertence a outros grupos sociais. Por isso muitos espetáculos ocorrem em espaços públicos como os espetáculos, *O santo guerreiro e o herói desajustado* ou *Reis de Fumaça*. Os espetáculos do *TCB* são também sincretistas, como *Orfeu mestiço*, *As Bastianas* e *A Brava*, e mesclam popular, urbano e erudito. Surge a necessidade de entender como os espetáculos do *TCB* são estruturados dentro de uma tipologia e que repercussão esta exerce sobre os participantes do espetáculo.

3.3 Ritualização: o espetáculo como momento liminar

Uma análise com considerações antropológicas deveria abranger tanto a produção como também o efeito que a recepção causa no espectador. O teatrólogo Carlos Tindemans evidencia o problema que persegue uma análise semiótica: “[...] la notion d’analyse de la représentation ne peut pas se limiter à l’image phénoménologique du procès scénique mais doit également couvrir l’intentionnalité des hommes de théâtre et l’effet auprès des spectateurs”¹³³ (Tindemans 1983: 45). Partindo do pressuposto de que a ritualização nos espetáculos do *TCB* constitui processos que excedem o espetáculo como momento liminar, deve-se admitir que os momentos prévios e posteriores aos espetáculos deveriam

¹³² Visto através dessa perspectiva, um espetáculo ritualizado pode evocar uma transformação, com ou sem a participação dos espectadores, com ou sem deslocamento.

¹³³ A abrangência de uma análise semiótica não pode limitar-se à imagem fenomenológica do processo cênico; ela deve cobrir a intencionalidade dos atuantes e o efeito sobre os espectadores (tradução: VSW).

ser considerados e incluídos nas análises. Esses momentos serão incluídos à análise, enquanto for possível sua constatação no espetáculo ou sua comprovação através de documentação da produção através do grupo. Desta forma, a seguinte análise, procura aproximar aspectos antropológicos à análise semiótica. Quando for importante para a análise da ritualização e houver um registro, há a consideração das distintas formas de extensão do espetáculo, relevando-se a participação do espectador dos momentos preliminares e posteriores ao espetáculo.¹³⁴

Esse estudo embasa-se na metodologia da análise semiótica (Fischer-Lichte ⁴2003: 69). Fischer-Lichte entende uma análise semiótica como uma forma de abordar e se aproximar do espetáculo com todos os elementos cênicos relevantes à análise como uma unidade. O espetáculo é, segundo Fischer-Lichte, um texto cênico único que além de ser um texto artístico é também um texto multimedial (Fischer-Lichte ⁴2003: 19). Texto cênico¹³⁵ é “estético” (ibidem: 66): ele caracteriza-se por sua polissemia e funciona como enlace de múltiplas interpretações. Ele abrange e constroi a comunicação entre vários elementos heterogêneos, como por exemplo vídeo, letra e imagem, ator, cenário, som entre outros, construindo um significado a partir da relação entre esses elementos (ibidem: 19-20). Todos os elementos que constituem o texto cênico estão justapostos e são igualmente dignos de interpretação (Fischer-Lichte ⁴2003: 72-73). Desta forma, o texto cênico (ibidem: 69) permite uma série de definições e reinterpretações, funcionando como um texto polifônico¹³⁶, efeito que resulta do conjunto e relação harmônica de instrumentos ou vozes que soam simultaneamente (ibidem: 33). Dentro da análise dos espetáculos do *TCB* o texto cênico passa a ser idêntico com o momento liminar.

Como já mencionado na seção que trata o *corpus* dessa pesquisa (1.3), o material utilizado para as análises provém de duas fontes: a presença da pesquisadora nos espetáculos, como também gravações dos espetáculos integrais, registradas pelos próprios grupos. É importante ressaltar aqui, que o registro em vídeo de um espetáculo apresenta muitas limitações, entre outras, a ausência da participação da pesquisadora no

¹³⁴ O momento anterior ao espetáculo é considerado, quando há registros da participação de espectadores na constituição do texto do espetáculo. Muitas vezes, este momento tranpassa ao espetáculo em forma de recitações de depoimentos por atores, gravações de vídeos ou em forma de áudio. O momento posterior ao espetáculo, muito mais difícil de registrar, ocorre também dentro do texto cênico, em forma de convite para participar de uma roda de cerveja, de uma festa ou de uma discussão ao terminar um espetáculo.

¹³⁵ Diferente do texto “não estético” (Fischer-Lichte ⁴2003: 66), que se limita à atribuições de significados nos níveis da sintaxe, semântica e pragmática, o texto “estético” possui inúmeras possibilidades de interpretações.

¹³⁶ Fischer-Lichte empresta o termo do âmbito musical, para expressar a importância do individual para constituir o coletivo. No caso do teatro ela resalta a importância de cada sujeito com seu aspecto criativo para constituir o espetáculo como um todo (Fischer-Lichte ⁴2003: 33).



hic et nunc. Antes de mais nada, cada espetáculo é único, pois nunca há a mesma constelação de atores e espectadores. Além disso uma gravação não abrange a ação total, sempre reduzindo-a à perspectiva unidimensional da câmara, nem tampouco exhibe de forma clara e total o espectador com suas reações. A atmosfera do espetáculo pode ser somente captada em partes através da gravação. Contudo, para que uma análise possa ser feita, é necessário repetir a mesma cena várias vezes, fato que sem um recurso como tal, torna-se impossível. Ademais registros são imprescindíveis cientificamente, no caso de que alguma revelação/afirmação na análise possa ser controlada e verificada.

3.4 O texto cênico

Este trabalho direciona a análise semiótica à perspectiva ritualística, interpretando o texto cênico como um espaço ritual. As considerações antropológicas: participação do espectador, deslocamento de cena e espaço cênico, passam a ter importância prioritária para o estudo dos diferentes tipos de processos de ritualização nos espetáculos concretos das companhias de teatro pertencentes ao *TCB*, focalizando os elementos relevantes para diferenciar os quatro tipos de ritualização. Os elementos a serem considerados como texto cênico são: a trama com ou sem base literária de um pré-texto, as falas das personagens, os jogos lúdicos, o cenário, música, dança, figurino, iluminação, o corpo do ator como também outros objetos cênicos.

ELEMENTO NARRATIVO, MÚSICA E DANÇA

Os espetáculos a serem analisados, por sua característica ritualística, utilizam-se da música, dança e de um narrador¹³⁷, como elementos que introduzem e acompanham o rito. O uso dos recursos música em marcha, rítmica ou de teor religioso, dança rítmica e a presença de uma personagem narrativa concomitantemente ou uma combinação entre dois destes elementos, ou ainda somente um destes elementos iniciam os espetáculos, envolvendo os participantes ao espetáculo e transmitindo sentimento de estar tomando parte de um rito. Muitas vezes o músico assume o papel de narrador, transformando a música em elemento narrativo. Por meio desses elementos, são introduzidos elementos temáticos como rituais da cultura brasileira: ritos de candomblé, ritos indígenas, rito do carnaval, ritos populares como bumba-meu-boi, e também ritos religiosos, como católicos, evangélicos, pentecostais e outros.

Os elementos introdutórios, além de desempenharem o papel preparatório para o espetáculo ritual, podem também acompanhar o espetáculo, intensificando momentos

¹³⁷ O narrador assume, nos espetáculos do *TCB*, um papel de xamã conduzindo e acompanhando o rito.

decisivos. A presença de pelo menos um destes elementos é imprescindível para o espetáculo ritual do *TCB*. A intensidade com a qual eles são aplicados depende de fatores como participação do espectador, fábula e tipo de trama do espetáculo.

CENÁRIO

Os cenários dos espetáculos do *TCB* são, em grande parte, concebidos para espaços alternativos, tendo como características a mobilidade, a parcimônia e a simplicidade. Com este perfil de construção cênica, os espetáculos podem ocorrer sem maiores problemas tanto em um galpão, como em uma praça, dentro de um museu ou mesmo no meio da rua. Os elementos que constituem o cenário são, em geral, abstratos, assumindo, dependendo da cena, novas significações. Desta forma uma carroça pode ser em um determinado momento um carro alegórico de carnaval, mais tarde uma prisão, também um carro de um carregador de lixo, um barco, um pedestal, um abrigo ou uma tribuna de discurso político.

Como consequência em relação ao afastamento dos grupos do palco italiano, há naturalmente uma abstenção generalizada de toda técnica que fixe o cenário a um lugar só. Uma parte do cenário da encenação, *A rua é um rio*, do grupo Tablado de Arruar, por exemplo, estava adaptada sobre uma camionete, que deslocava-se, de acordo com o andamento do espetáculo (vide figura 1). A iluminação como recurso cênico, por exemplo, torna-se praticamente irrealizável quando os espetáculos ocorrem ao ar livre.



Figura 1: Cenário do espetáculo, *A Rua é um Rio*, do grupo Tablado de Arruar, em São Paulo, 2008



Outra característica do cenário é o transpasse de suas bordas, aumentando sua extensão de ação e podendo incluir à cena o espaço do espectador em toda sua totalidade. A inclusão do público à ação cênica que esse tipo de cenário propicia não exclui necessariamente a quarta parede, porém aproxima definitivamente o espectador do sucedimento dramático, possibilitando um novo nível de participação podendo, dessa forma, ocorrer a ritualização também com o próprio espectador.

TRAMA DRAMÁTICA

Temas reiterativos nos espetáculos são momentos históricos, relacionados à história nacional e com demanda de discussão, como, entre outros, Ditadura Militar abordada em *Orfeu mestiço*, a escravatura em *Reis de fumaça e Homem Cavalo & Sociedade Anônima*, a colonização em *Hygiene* e a Independência do Brasil em *2º dom pedro 2º*. Também temas populares são de grande importância como em *As Bastianas* e *Helena pede perdão e é esbofeteada*.

As tramas dos espetáculos seguem um contínuo, onde uma extremidade apresenta a trama embasada em uma fábula e o ponto oposto deste contínuo apresenta a trama sem fábula, longe de se reconhecer uma história. Neste caso a trama encontra-se embasada na estrutura do espetáculo. Quando há fábula nos espetáculos, então ela é construída em modo geral de forma fragmentária, expondo uma história concreta, com interferências no decorrer da trama, podendo chegar até um espetáculo abstrato com uma composição de cenas justapostas, desconectadas tematicamente interligadas por outro nível de coerência. Os espetáculos com uma fábula mais clara, de coerência em nível de contexto narrativo e racional, com uma história coesa que conte uma sequência de ações, acontecimentos de uma ou mais personagens com um começo, meio e fim, concentra-se na ritualização sem a participação ativa do espectador.

A fábula pode apresentar um alto grau de interferências, e não necessita expressar obrigatoriamente uma evolução. Ainda assim a ritualização é percebida de forma cognitiva, racional e interpretada a partir da história vista. Entretanto quanto mais abstrata a trama de um espetáculo, tanto menor o nível de coerência temática e, por consequência mais intenso o empenho em obter um envolvimento dos participantes do evento e, conseqüentemente, havendo maior participação ativa do espectador.

ASPECTO LÚDICO

O historiador holandês Johan Huizinga reconhece, no começo do século XX, o papel intrínseco do *homo sapiens* como *homo ludens*, isto é um ser que embasa todas suas

relações sobre o aspecto lúdico do jogo.¹³⁸ Para Huizinga o elemento lúdico é um fenômeno humano que se manifesta em praticamente todos os âmbitos da sociedade, como na justiça, na política, na ciência e naturalmente na arte (Huizinga 1991: 57). Sendo o jogo parte intrínseca do homem, é necessário estabelecer uma conexão entre o lúdico, o rito e o *TCB*. A sociedade brasileira possui uma forte conexão ao jogo, onde há espaço e necessidade para brincadeira, malandragem e malícia.¹³⁹

O sociólogo Roger Caillois descreve a função do jogo como uma válvula que calibra a relação entre realidade e ilusão/ficção no sentido de *mimikry*: “Tout jeu suppose l’acceptation temporaire, sinon d’une illusion encore que ce dernier mot ne signifie pas autre chose qu’entrée en jeu: in-lusio, du moins d’un univers clos, conventionnel, et à certains égards, fictif” (Caillois 1967: 61).¹⁴⁰ A categoria *elemento lúdico* é definida aqui no sentido de *mimikry* como um jogo entre autenticidade e papel fictício em um sentido amplo. O elemento lúdico possui uma função introdutória e reforçativa dentro do momento ritual, podendo manifestar-se nos mias variados níveis.

O ludismo utilizado pelo *TCB* pode acontecer em qualquer nível, dentro ou fora da trama, através de um jogo com ou sem o envolvimento do espectador. Quando há a participação do espectador é o elemento lúdico que inclui o espectador à cena. Usando-se da característica sensual do aspecto lúdico, os espetáculos do *TCB* podem buscar a inclusão dos participantes do espetáculo. O caráter de jogo do espetáculo é por excelência dialético e permite a mescla de estilos, culturas, religiões, pensamentos e conseqüentemente a transformação em algo novo. A ironia do ludismo questiona qualquer temática, e de uma forma leve, divertida, conduz a personagem e/ou os participantes ao rito, sem que haja uma pressão arbitrária sobre eles. Georgette Fadel explica na seguinte passagem por que o aspecto lúdico é tão relevante no *TCB*:

Dentro do aspecto da diversão, veja como é divertidíssimo fazer essa festa, essa história na rua. É mais divertido quando pega um negócio na rua do que quando pega no palco. É mais divertido! Não sei... parece que aquilo está totalmente atrelado à

¹³⁸ O antropólogo e etnólogo francês Claude Lévy-Strauss reconhece paralelos que interligam o rito e o jogo em uma sociedade. Para ele o rito é determinado, como também em uma partida de um jogo, pelas regras e pelo momento da realização, que proporciona o equilíbrio entre os participantes (Lévy-Strauss 1968: 45).

¹³⁹ O sociólogo Sérgio Buarque de Holanda reconhece como característica do brasileiro uma tendência à familiaridade no sentido de informalidade, abrindo espaço para a brincadeira em todos os âmbitos da sociedade (Buarque de Holanda²⁶1995: 139).

¹⁴⁰ Todo jogo presuppõe a aceitação exclusivamente temporária de uma ilusão em que se entra em um jogo: i-lusão, pelo menos em um universo fechado, convencional e, de uma certa forma, fictivo (tradução: VSW).



pulsção da vida... você não precisa se isolar da vida pra realizar essa magia. Você pega o nêgo [o espectador vsw] no momento mais da vida dele e, dentro daquele caminhar dele, ele expande a consciência dele (Fadel 2006: s.p.).

O ludismo como estratégia de brincadeira inteligente é um componente essencial do teatro alternativo brasileiro muito antes do surgimento do *TCB*¹⁴¹. O caráter lúdico de um espetáculo tem a propriedade de induzir, de estimular a participação do espectador, de forma que quanto mais lúdica a encenação, maior a participação do espectador no espetáculo e conseqüentemente maior o seu envolvimento na ritualização.

O CORPO

Artaud, em seus preceitos, queria um teatro que aproximasse o espectador da cena através da abstração tecnicização do corpo. Desde então a abstração do corpo vem tomando cada vez mais importância no teatro alternativo (Fischer-Lichte 2005: 183-186). O corpo deixa de ser um sustentáculo transmissor de significados para assumir uma corporeidade autosuficiente¹⁴². Dessa forma o corpo no teatro pode discordar de conceitos esperados socialmente, ressaltando vulnerabilidade, fragilidade ou incapacidade. Ao apresentar um corpo neutro, desprovido de significados estabelecidos, é possível recontextualizá-lo com inesgotável diversidade dentro de aspectos sociais e culturais (Fischer-Lichte 2005: 185).

Dessa forma Fischer-Lichte entende o corpo do ator em ação, dentro do espetáculo, como um elemento significante em uma ordem simbólica (Fischer-Lichte 2003: 31). Segundo a pesquisadora, o corpo resume três instâncias, assumindo o papel literário, desempenhando o código de ator cênico e, ao mesmo tempo, mantendo o aspecto físico individual. Assumindo essa soma de significações, o corpo está sujeito a constantes transgressões de fronteiras podendo também possibilitar a participação do espectador. Elementos coreográficos e rítmicos ganham ênfase através do corpo e a fronteira entre teatro e dança esvaece (Fischer-Lichte 2005: 185). No *TCB* o corpo transforma-se em um elemento de linguagem ritual, em que através do ator, em interação com outros atores e/ou com espectadores vão, passo a passo, construindo o rito/espetáculo. A possibilidade do corpo do espectador ser recontextualizado e incluído ao rito, expandindo a dimensão da ação corporal, é um ponto relevante no contexto.

¹⁴¹ Os espetáculos do Teatro de Arena, Teatro Oficina, Antunes Filho, Teatro da Vertigem, entre outros usam-se do jogo lúdico como elemento cênico.

¹⁴² Hans-Thies Lehmann denomina “superação do corpo semântico” o deslocamento de significação do corpo de transmissor de significados a um corpo que domina física- e gestualmente o jogo teatral (Lehmann: 2007: 334).



OUTROS ELEMENTOS CÊNICOS

O figurino utilizado nos espetáculos caracteriza, em grande parte, sua forma ritualística e lúdica. De forma geral, os atores apresentam-se uniformizados, passando a sensação de ritos brasileiros, compartilhados pelos espectadores, como candomblé, carnaval, bumba-meu-boi e outros, em que todos os participantes vestem o mesmo tipo de roupa. Muitas vezes a uniformidade da vestimenta entre os atores leva a uma maior participação do espectador. Em alguns espetáculos, o espectador também deve uniformizar-se para poder participar do espetáculo. Nestes casos a participação do espectador no rito está programada. O tipo de iluminação não está diretamente relacionado com o espaço cênico no *TCB*. Alguns espetáculos optam pela iluminação natural, mesmo que se manifestem em lugares fechados como também há espetáculos realizados na rua ou em praças que fazem uso de iluminação, ainda que mais rudimentar.

Também o emprego de elementos como listas que passam pelo público para que anotem seus nomes, endereço e telefone; cartazes; bilhetes; gravações com depoimentos autênticos; emprego de tecnologias como vídeos e filmagens são comuns nos espetáculos. Quanto mais próximo o espectador estiver da cena, mais importante mostram-se elementos como cartazes, gravações e listas. Quanto mais distante o público se encontra da cena, tanto mais importante tornam-se elementos que requerem maior tecnologia para a ação como vídeos, filmagens, iluminação ou cenário.

3.5 Processos de Ritualização no *Teatro Contra a Barbárie (TCB)*

O *TCB* compõe um teatro ritualizado no sentido de Schechner e Barba, que busca a transformação dos participantes do espetáculo por meio da ritualização usando-se da tradição do teatro brasileiro, integrando música, dança, circo, carnaval, cultura popular e sincretismo religioso. O *TCB* testa os limites de concepção do teatro como também entre teatro e realidade. No primeiro caso ocorre a participação do público em todo o processo de concepção dramática e no segundo caso grande parte dos espetáculos ocorre em lugares públicos, onde se torna difícil o discernimento entre o jogo e a realidade. O *TCB* transgredir também as fronteiras na concepção do espetáculo, onde ocorre uma fusão de formas performáticas como teatro tradicional, *happening*, *performance*, intervenção urbana e teatro de rua, surgindo algo novo, capaz de espelhar o espírito contemporâneo.

A aproximação da realidade também fica evidenciada na busca dos grupos por espectadores casuais, que se decidem, ao passar pelo lugar da encenação, por parar e assistir ao espetáculo. O espectador é convidado a participar ativamente do espetáculo. Conseqüentemente o espaço cênico no *TCB* não se limita a manter a demarcação entre



espetáculo e público. No teatro ortodoxo, o âmbito do espectador, a plateia, é muito maior que o âmbito do ator, a caixa cênica, e ambos estão claramente separados. No teatro tipo arena o público fica muito mais próximo da cena, muitas vezes em pé, diminuindo a separação entre espectador e cena. No teatro ambiental ator e espectador dividem o mesmo espaço e, às vezes, o espaço do ator é maior que o espaço do espectador, sendo este último incluído ao espetáculo. Não menos importante para a concepção do espetáculo é o deslocamento de cena quando ele inclui o deslocamento do espectador.

3.5.1 *Concepção do espetáculo*

A investigadora Fischer-Lichte observa que a construção de um espetáculo convencional se dá através de um coletivo como grupo teatral, com seus atores, diretor, iluminador, maquiador, etc (Fischer-Lichte ⁴2003: 22). Entretanto a concepção do processo coletivo e a disposição da coletividade no *TCB* é distinta da forma tradicional, onde se discerne claramente as funções de direção, produção et cetera. Há uma forte participação do ator como co-criador do espetáculo¹⁴³. Os grupos do *TCB* constituem um grupo homogêneo, havendo, na maioria dos grupos¹⁴⁴, rotatividade de papéis em todas as áreas da produção do espetáculo. A Companhia São Jorge de Variedades, por exemplo, possui no espetáculo, *As Bastianas*, a direção de Luís Mármora, o espetáculo *O Santo Guerreiro e o Herói desajustado*, de Rogério Tarifa e no espetáculo *Quem não sabe mais quem é, o que é e onde está, precisa se mexer*, há a direção de Georgette Fadel.

O espectador pode ser convocado a participar da concepção do espetáculo, direta- ou indiretamente. Quando há a participação de espectadores durante a produção dos espetáculos, as sugestões do público podem ser aderidas ao espetáculo. O espetáculo *Reis de Fumaça*, da Companhia do Feijão, por exemplo, compôs grande parte do texto cênico da contribuição de espectadores da fase de produção do espetáculo. Quando há, durante o processo de criação, interação da produção com espectadores, também estas experiências podem ser incluídas no espetáculo. E, naturalmente, quando há a participação do espectador na ação cênica, este tem a possibilidade de reconstruir o espetáculo. É

¹⁴³ Também aqui o *TCB* distancia-se dos seus precursores. Tanto o Teatro Oficina, com Zé Celso, como também o Teatro da Vertigem, com Antonio Araújo ou a Companhia do Latão, com Sérgio de Carvalho são conduzidos e encabeçados por “um diretor”.

¹⁴⁴ Os grupos OPOVOEMPÉ com a diretora estável, Cristiane Zuan Esteves, e o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, com Claudia Shapira como diretora fixa, parecem, a primeira vista, compor uma exceção por manterem sempre a mesma mesma pessoa na direção. Porém, como são grupos com uma estrutura bastante justaposta, em que todos os membros também participam da fase de composição e criação dos espetáculos, pode-se classificá-los em Teatro de Grupo como os outros também.

imprescindível, portanto, para o *TCB*¹⁴⁵ o envolvimento do público, podendo exprimir-se tanto na produção como no momento a apresentação. Georgette Fadel, integrante do grupo teatral Cia. São Jorge de Variedades e colaboradora em vários outros grupos do *TCB*, sintetiza a função do ator e do espectador no *TCB* com a seguinte frase: “É a atitude crítica do artista diante de sua produção e das reverberações na comunidade com a qual dialoga que parece fazer toda a diferença” (Faria 2003b: 2).

O grau e a forma de participação do ator e/ou espectador depende do tipo de concepção da produção.¹⁴⁶ Na produção coletiva, o grupo teatral normalmente não parte de um texto pronto, e quando há algum texto, são fragmentos a serem reconstruídos. O texto do espetáculo surge a partir da contribuição e criação de todos os membros durante os ensaios. A inclusão do espectador nesta fase acontece por meio da participação de ensaios abertos ou da contribuição de potenciais espectadores a projetos ligados à concepção do espetáculo, e pode ser constatado no texto do espetáculo, que revela sua contribuição diretamente através de gravações ou vídeos ou indiretamente, através das falas dos atores. O grupo Cia. São Jorge de Variedades, por exemplo, ao trabalhar a questão do abandono social, passou dois anos convivendo com moradores de um abrigo para necessitados e incluiu no espetáculo as experiências adquiridas ao longo desse intercâmbio, explicitadas pelas atrizes em cena.

O diretor do grupo teatral Companhia do Latão, Sérgio de Carvalho, resume em seu manifesto, *Por um Teatro Materialista*, a importância da concepção dos espetáculos no *TCB*:

O que dá sentido [...] ao teatro é a forma como se organizam suas relações de produção. [...] O modo como se organizam as relações de trabalho entre os integrantes do grupo determina o caráter político da encenação. O esforço para que seja superada a divisão entre trabalho material e trabalho espiritual na construção da cena deve se estender, numa segunda fase, à relação com o público. A politização do

¹⁴⁵ O tipo I de espetáculo prescinde do envolvimento ativo do espectador através da sua participação ou do seu deslocamento no momento *hic et nunc*. Há porém nos espetáculos deste tipo a tentativa indireta do envolvimento do espectador ao momento *hic et nunc*: os espetáculos desse tipo usam-se da participação do espectador na fase de produção, incluindo este aos ensaios abertos do *work in progress* ou até incluindo a sua participação à cena através de projeções de vídeos, como no espetáculo *2º dom pedro 2º*, da companhia teatral Les Commediens Tropicales (vide subseção. 4.2.3, p. 138-153).

¹⁴⁶ Pode-se constatar, em alguns casos, também o processo colaborativo, como forma de produção de espetáculos do *TCB*. O primeiro trabalho em forma de processo colaborativo foi entre o Teatro Oficina e o Living Theatre, *Gracias, Señor*, de 1972 (Fischer 2003: 11). No processo colaborativo é introduzido o papel de um dramaturgo/autor, que traz consigo um pré-texto. Ao longo dos ensaios, o dramaturgo, sofrendo a influência dos integrantes, vai modificando o texto até chegar ao estado final. A contribuição do espectador ocorre nesta forma através da participação de interessados ou convidados aos ensaios.



ensaio contagia a forma do espetáculo e abre uma nova perspectiva de recepção crítica. A forma processual da obra - decorrente da atitude coletivizante do trabalho - suprime as hierarquias entre os artistas no palco, desmistifica a imagem artística, e busca tornar companheiros de jornada simbólica os homens do palco e os da plateia [plateia vsw]. O que determina o valor da produção artística é seu valor de uso (Carvalho 2003: 11).

Primícia do *TCB* é, então, inserir na produção também aqueles que normalmente não participam na concepção dos espetáculos, como os espectadores, concentrando sua ênfase na sondagem das fronteiras das formas teatrais e buscando através da passagem de fronteiras no texto cênico, um efeito transformatório. É na transgressão de fronteiras que se encontra o potencial ritualístico do espetáculo e seu poder transgressivo. A prática da participação do espectador durante o momento da concepção do espetáculo, no entanto, apresenta obstáculos irremediáveis ao intencionar-se a inclusão destas fases na análise semiótica. Por isso, nesta análise, haverá apenas a consideração da contribuição do espectador no momento anterior ao espetáculo quando essas fizerem parte do texto cênico.¹⁴⁷

3.5.2 Formas de espetáculo

A forma de espetáculo do *TCB*, não se enquadra totalmente dentro de uma só acepção dentre as já existentes como modelos de concepções contemporâneos. O *TCB* reúne traços de várias modalidades cênicas como: circo, *happening*, *performance* ou intervenção urbana. Como algumas dessas formas teatrais são relativamente novas e seus campos de ação muito amplos, faz-se necessário defini-las.

Fischer-Lichte esclarece que o termo *performance* possui, nas artes cênicas, pelo menos três significados: por um lado ela é entendida como um sinônimo de atuação e por outro lado, como uma forma de espetáculo. Ademais o termo também é entendido como *performance cultural*, isto é, práticas culturais que se caracterizam por seu perfil performativo (Fischer-Lichte 2005: 231-232). Neste trabalho o termo *performance* será utilizado somente dentro do contexto forma de espetáculo. Segundo Fischer-Lichte o

¹⁴⁷ À primeira vista a inclusão da participação do espectador nos momentos preliminar e posterior ao espetáculo parecem inviáveis. O *TCB*, contudo, encontra uma forma, ainda que nem sempre incontestável, de compatibilizar os três momentos no espetáculo. Por exemplo, o momento anterior ao espetáculo é incluído na encenação através de vídeos ou gravações e o momento posterior ao espetáculo manifesta-se através de um estendimento do espetáculo, em uma roda de samba, festa ou cervejada. A problemática deste tema foi tratada mais detalhadamente na seção 3.3, p. 72-73.

termo implica uma ação corporal única e presencial¹⁴⁸ contando sempre com a percepção de espectadores. Fischer-Lichte acrescenta que esta forma de arte pode incluir o público na ação de tal forma, que sem sua participação, não há *performance* (Fischer-Lichte 2005: 231-234). Assim, as *performances* da artista sérvia Marina Abramović, não existiriam sem a participação do público. No início dos anos 70, Abramović¹⁴⁹ testa os limites do corpo e a relação do ator com a audiência, em *Rhythm*. A artista colocou-se à disposição do público por seis horas. Os espectadores podiam utilizar objetos como uvas, mel, rosas, um bisturi, um revólver ou facas da forma que quisessem no corpo da artista (Biesenbach 2010: 74-79).

Vasconcellos acrescenta à definição do termo *performance* a visão de uma “manifestação ritualística de interação social ocorrida em local público com a utilização de recursos cênicos e dramáticos” (Vasconcellos 2009: 183). Segundo o dramaturgo, estes momentos cênicos surgiram depois da Segunda Guerra Mundial, e possuem um cunho político e com o objetivo de “entreter, divertir, criar uma identidade e, sobretudo dissolver fronteiras que separem os indivíduos” (ibidem: 183). Vasconcellos ainda enfatiza que tais eventos podem estar centrados no teatro, na dança ou nas artes plásticas. Constata-se, através da *performance*, um redirecionamento da arte dramática: a tentativa de focalizar a criação artística à realidade humana, à natureza e à realidade urbana. As relações entre arte e vida cotidiana, assim como o rompimento das barreiras entre arte e não-arte, constituem preocupações centrais para a *performance*, que faz uso de ações ritualísticas para atingir seus objetivos. Por isso, mescla elementos de formas teatrais arcaicas e orientais às formas contemporâneas, e é altamente influenciada pelo *Teatro da Crueldade* de Artaud (Trilse-Finkelstein 1995: 676).

No Brasil a *performance Parangolé*, de Hélio Oiticica, dos anos de 1960, inclui o espectador à cena (Oliveira Elias 2007: 353). Ao vestir um *parangolé*¹⁵⁰ e sair pelas ruas, o espectador empresta seu corpo ao evento, tornando-se parte do evento. Oiticica entendia *Parangolé* como “antiarte por excelência” (Oliveira Elias 2007: 351) como uma pintura viva e ambulante, uma escultura, ganhando um dinamismo no espaço através da

¹⁴⁸ O adjetivo presencial está aqui como espetáculo *hic et nunc* em oposição a vídeos, filmes ou gravações. Por ser considerado uma improvisação, o *happening*, como também a *performance*, não pode ser repetido (Phelan 1993: 146).

¹⁴⁹ Em 2010 foi realizada uma retrospectiva em homenagem ao trabalho de Abramović na *performance/exposição, The Artist is Present*, no Museum of Modern Art, em Nova York, para o qual Abramović treinou artistas para repetirem suas *performances*. Ela também atua no evento, ficando sentada por mais de 600 horas (Biesenbach 2010: 204-208).

¹⁵⁰ *Parangolé*, uma espécie de capa (bandeira, estandarte ou tenda) colorida, desproporcionalmente grande e com mensagens escritas nela como “Incorporo a Revolta” e “Estou Possuído” (Oliveira Elias 2007: 352).



associação com a dança e a música. A obra só existia plenamente quando havia a participação corporal: a estrutura dependia da ação. O objetivo do *Parangolé* era dar ao público a chance de deixar de ser público espectador para virar criador (Oliveira Elias 2007: 352).

Happening é considerado por Fischer-Lichte uma forma de *performance* (Fischer-Lichte 2005: 232). Há opiniões controversas sobre a primeira manifestação de *happening*. Trilse-Finkelstein cita, como pioneiras desta arte, as ações do grupo Gutai Bijutsu Kyokai, no Japão, em 1956, que aproximaram *performance* das artes plásticas (Trilse-Finkelstein 1995: 368). Contudo, é o americano Allan Kaprow que denomina tais ações como *happening*. Kaprow, ao conceber seu primeiro espetáculo,¹⁵¹ *18 Happenings in 6 Parts*, em 1959, onde concomitantemente há instalações de artes plásticas e ações performativas (Balme 1999: 164). *Happening*, como *performance* é, segundo Kaprow, uma forma de arte que deriva das artes plásticas, incluindo quadros, esculturas, objetos, contendo elementos do teatro. Nos espetáculos há introdução de diferentes materiais acústicos, visuais e táteis para chamar a atenção do espectador que, não se separando claramente da cena, é convocado a participar da ação proposta pelo artista, tornando-se parte do *happening* (Trilse-Finkelstein 1995: 368). Os eventos apresentam estrutura flexível, sem uma trama concreta. Começo, meio e fim não são explícitos. A cena é conduzida pelas improvisações e ocorre em diversos espaços não convencionais como ruas, antigos *lofts* ou lojas vazias. A fronteira entre arte e vida não está claramente definida, os temas, materiais, ações, e associações que um *happening* engloba, devem ser retirados da vida real.

De acordo com Kaprow, os *happenings* são uma extensão de *assemblages*¹⁵² e da arte ambiente¹⁵³, diferenciando-se delas pela inclusão do movimento e por seu caráter

¹⁵¹ No início dos anos 60 o artista lituano Georges Maciunas cria o grupo Fluxus, que concretiza uma série de *happenings* na Europa. Na Áustria surge no decorrer dos anos sessenta um termo variante chamado *ação* (Wiener Aktionismus), evitando assim confrontar-se com a problemática definição dos termos *happening* e *performance*. Estas ações tinham um teor bastante polêmico e eram guiadas por encenações ritualísticas como sacrifícios, oferendas (Simhandl 1993: 100).

¹⁵² O termo das artes plásticas, *assemblage*, é usado para definir colagens com objetos e materiais tridimensionais. A *assemblage* é baseada no princípio que todo e qualquer material pode ser incorporado a uma obra de arte, criando um novo conjunto sem que esta perca o seu sentido original (Itaú Cultural s.a.: s.p.).

¹⁵³ A arte ambiente ou ambiental (também *land art*) não define um movimento artístico em especial, mas abrange uma tendência da arte contemporânea que trata o espaço físico, incorporando e transformando-o à obra. O espaço pode ser uma galeria de arte, o ambiente natural ou área urbana. Através da extensão da obra ao espaço, o espectador é convidado a participar dela, experimentando-a como parte integrante do trabalho. As obras de Christo e Jeanne-Claude como o empacotamento de monumentos célebres, como o da Pont Neuf de Paris em 1985 ou do Reichstag de Berlim em 1995 são exemplos (Itaú Cultural s.a.: s.p.).

abrangente: uma arte total.¹⁵⁴ O espectador passa de observador a participante no *happening*, e por ser uma “realidade celebrada” (Vasconcellos 2009: 126), torna-se um ritual (ibidem: 126).¹⁵⁵ No Brasil o grupo carioca, chamado Neo-Realismo Carioca, composto por Antonio Dias, Rubens Gerchman, Carlos Vergara, Pedro Escosteguy e Roberto Magalhães, apresenta, na Galeria G4 em 1966, o primeiro *happening* no Brasil nomeado *PARE* (Alvarado 1999: 119).

O termo *intervenção urbana*¹⁵⁶ é empregado em várias áreas com distintos significados. No âmbito teatral, a intervenção focaliza a transformação ou reação, no plano físico, intelectual ou sensorial de uma situação (Ramiro 1998: 247). Característica de eventos de intervenção, é o fato de ocorrerem fora do espaço convencional, visando sempre um impacto que transpasse a recepção individual, atingindo a mídia como jornal, televisão ou rádio. Intervenções são expressadas através de ações únicas, seu caráter efêmero é intrínseco. Os projetos de intervenção almejam uma aproximação à vida cotidiana, uma inserção ao real, abertura de novas formas de atuação e reverberação aos trabalhos de arte fora dos espaços tradicionais, aproximando o público casual à arte. Esta forma gera uma exuberância de experimentações teatrais, com linguagens e técnicas bastante heterogêneas.

A relação entre a obra e público, o objetivo de provocar reações e transformações no comportamento, concepções e percepções dos indivíduos passa a ser o questionamento central da intervenção urbana (Ramiro 1998: 247). Também o limite entre as artes é posto em questão: deve haver a interrupção do curso normal das coisas através da surpresa, do humor, da ironia, da crítica, do estranhamento. No Brasil, ao final dos anos 70, grupos como o 3NÓS3¹⁵⁷ tomaram a cidade como espaço de ação expandindo a arte para fora

¹⁵⁴ Para maiores informações vide Fischer-Lichte (2005) e Simhandl (1993).

¹⁵⁵ A consideração exclusiva do elemento *inclusão do espectador* não é suficiente para definir o rito no teatro, porém esse é um elemento essencial, pois é a partir da inclusão que o momento ritual é criado.

¹⁵⁶ O termo *intervenção urbana* assume, depois da imposição do AI - 5 em 1968, dentro da área das artes cênicas um significado especial. A repressão era tão forte que protestos estudantis e sindicais praticamente haviam desaparecido. Por volta de 1977 surgiram em São Paulo e cidades de seu entorno, movimentos que exigiam de volta o espaço público para manifestações, entre eles o 3NÓS3 (1979-1982). Este período de reconquista do espaço público para eventos culturais (e também políticos) foi chamado de intervenção urbana. As intervenções foram expressadas de várias formas em *outdoors*, andaimes e monumentos públicos com manifestações em avenidas, viadutos e túneis sem permissão prévia da parte de proprietários ou de autoridades públicas, até conquistarem o fim da Ditadura Militar.

¹⁵⁷ Em abril de 1979 os artistas Hudinilson Jr. (1957-2013), Mario Ramiro (1957) e Rafael França (1957-1991) criam em São Paulo o grupo 3NÓS3. Em quatro anos de existência o grupo organiza 11 intervenções urbanas. Um trabalho do grupo foi intitulado *Interdição*, em que diversas faixas de plástico colorido eram estendidas na rua, interrompendo o trânsito nos entornos do Museu de Arte de São Paulo. O tráfego ficava interrompido até um motorista tomar a iniciativa de seguir, rompendo a faixa e liberando o tráfego (Ramiro 1998: 248).



dos teatros e incluindo os espectadores/passantes ao evento. Essas ações consistiam geralmente na introdução de elementos estranhos em situações cotidianas, com o objetivo de alterar a ordem habitual e buscar uma comunicação mais direta com o público. Desde os anos 90 constata-se uma inversão do caráter das intervenções: as manifestações passam a integrar um envolvimento sociais ou comunitários, há uma cooperação com órgãos públicos. Em 2000 formou-se em São Paulo o COROcoletivo, uma associação essencialmente virtual, que articula e une grupos de intervenção em todo o Brasil. (Vivacqua 2005: s.p.).

O *TCB*, por seu forte caráter repetitivo e abrangente, por incluir a participação do espectador, por apresentar-se tanto na rua como em salas alternativas ou em teatros italianos e por montar ações dramáticas que contam histórias, está longe de pertencer a uma só categoria das acima descritas. Torna-se, portanto, impossível reduzir a definição de um espetáculo do *TCB* a um só tipo de espetáculo. É a absorção e mescla da soma de todas as concepções que caracteriza o *TCB*, que constroi algo novo. Dependendo da linha de concepção do espetáculo, um mesmo grupo pode criar encenações completamente distintas.

3.5.3 Critérios para uma tipologia dos processos de ritualização

O texto cênico de um espetáculo é formado pelo conjunto de várias instâncias cênicas e a relação entre elas. Partindo das concepções dos cientistas anteriores, que, ao estudar o rito no teatro, reconhecem a participação do espectador, o deslocamento de cena, o espaço cênico e a consideração do processo total da encenação como fundamentais para que o rito possa ocorrer em um espetáculo, torna-se imprescindível considerar esses aspectos para obter-se uma tipologia. Dessa forma o deslocamento de cena, por exemplo, pode ser tão importante para o processo ritual quanto a fábula/trama do espetáculo.

Há sempre a tentativa de considerar o processo total da encenação, procurando incluir os momentos preliminares e posteriores ao espetáculo para intensificar o momento ritual: assim, alguns espetáculos introduzem ao texto cênico depoimentos de espectadores que participaram de ensaios¹⁵⁸ ou concluem o evento com uma cerveja em um bar ou uma

¹⁵⁸ Um exemplo dessa prática é a introdução de gravações com depoimentos de espectadores ao espetáculo *Homem cavalo e sociedade anônima* da Cia. Estável de Teatro. Nesse caso a participação fica evidente, pois o espectador do momento cênico *hic et nunc* escuta a gravação e pode reconhecer que não são personagens. Contudo, nem sempre há uma conscientização por parte do espectador dessa extensão do processo de produção. Por exemplo, o espetáculo *Reis de Fumaça* da Cia. do Fejão possui um alto nível de participações de espectadores adquiridas durante o processo *work in progress*. Entretanto o espectador do espetáculo *hic et nunc* não necessariamente as percebe, pois em cena são os atores que

mútua comemoração em uma festa. Essa pesquisa vale-se da combinação entre dois critérios determinantes, considerados primários e um critério distintivo, considerado secundário para definir os tipos de ritualizações no *TCB*. Critérios primários para a tipologia são: a participação do espectador no espetáculo e o deslocamento de cena. A relação do espectador ao espaço cênico constitui o critério secundário. É a combinação dos critérios primários com o critério secundário que possibilita o surgimento dos tipos de ritualizações nas encenações do *TCB*. Os tipos surgem, então primeiramente de uma concepção estrutural e não de conteúdo¹⁵⁹. Embora seja impossível discernir completamente forma e conteúdo, constata-se a problemática em encenações que apresentam a ausência de um ou de ambos os critérios primários, somente aludindo a eles. Nessas encenações híbridas que tangem os critérios primários o conteúdo possui consequentemente maior importância.

DESLOCAMENTO DE CENA

O espectador alvo do *TCB* não é somente aquele que sai de casa para ir ao teatro. O *TCB* quer atingir também aquele que é invadido pelo teatro na hora do seu almoço, no seu caminho para casa, no meio do seu cotidiano. A diretora e atriz, Georgette Fadel, expõe qual é o público alvo do novo teatro:

Às vezes eu passeio pelo centro da cidade e me sinto uma estrangeira no meu país, sinto que o país é muito mais “daquela gente” do que meu, que fico passando de um teatro para outro. Então, essa legitimidade é dada pela vontade de conversar com as pessoas, de procurar as pessoas, os irmãos que estão na rua, os irmãos que não vão ao teatro. Estou falando de irmãos mesmo, porque a gente sabe que é aquele nêgo que não vai pagar nem dois nem dez reais. Não é questão de pagar, é que aquilo está distante da realidade dele. O que está próximo da realidade dele é a novela das oito, das nove e das dez, que é aquele alívio, aquele sossego do perrengue que ele vive o dia inteiro, vendendo coisa no semáforo e a puta-que-pariu. [...] Eu quero falar com eles [povo vsw] e vou lá pra rua pra falar com eles! Na verdade, falar o que interessa, onde interessa falar (Fadel 2006: s.p.).

O *TCB* quer a desmercantilização da obra teatral, e, para chegar também até o cidadão mais afastado da cultura, combatendo assim o elitismo da arte, a exclusão do cidadão sem poder aquisitivo, ele busca formas alternativas de circulação da obra. No *TCB* há uma

reproduzem os textos alheios, não sendo possível ao espectador *hic et nunc* discernir o texto da personagem do texto do espectador participante.

¹⁵⁹ A concepção temática trata rituais como, entre outros, batismo, casamento, morte, passagens de estado não convencionais como aprendizagem, viagem, passeio e estão presentes, em diferentes intensidades, em todos os tipos do *TCB* e serão considerados para a análise semiótica dos espetáculos.



preocupação grande com as possibilidades que o espaço cênico oferece e que tipo de público cada espaço cênico agrega. O compositor Fernando Brant resume a ideologia que leva o *TCB* à busca de um novo espaço no seguinte verso: “Todo artista tem de ir aonde o povo está”.¹⁶⁰ Esse verso conduz ao questionamento: Quem é o povo?, Quem é o público-meta deste teatro? E Como levar o espetáculo até ele?. Como o “artista deve ir aonde o povo está”, parece coerente que alguns espetáculos sejam itinerantes.

Surge a necessidade de esclarecer o termo *deslocamento* que significa, nesta tipologia, o movimento do espetáculo com o público de um espaço cênico a outro. A mera e exclusiva movimentação dos atores de um cenário a outro, mesmo quando os cenários estão longe uns dos outros, sem a movimentação dos espectadores não será considerada deslocamento.

PARTICIPAÇÃO DO ESPECTADOR

O teatro existe em primeira linha a partir do momento em que haja a presença do espectador (Balme 1999: 129). O dramaturgo Grotowski explicita o interesse em um espectador que tenha necessidades espirituais e que esteja aberto a, através dos espetáculos, analisar a si próprio (Grotowski 1991: 40). O *TCB* mostra uma preocupação intensa com o processo de ação que ocorre com o espectador durante um espetáculo. Por isso os processos rituais que ocorrem no *TCB* têm um intenso vínculo em relação aos participantes/atuantes de um espetáculo. Dependendo da concepção do espetáculo, a ritualização pode ocorrer com ou sem a participação do público. Em uma concepção mais moderada do *TCB*, a ritualização ocorre sem a participação do espectador. As encenações mais experimentais e com maior potencial ritual ocorrem com uma intensa participação do espectador. O entendimento de uma participação máxima do espectador em uma ação cênica parte da concepção do modelo do espectador ideal (Eco 1987: 67). O termo *espectador ideal* é entendido e embasado nesse trabalho conforme a definição de Umberto Eco de um leitor modelo. Eco afirma que: “Um also eine verbale Nachricht zu verstehen, ist über die sprachliche Kompetenz hinaus eine veränderliche situationelle Kompetenz erforderlich, eine Fähigkeit Präsuppositionen durchlaufen zu lassen, Idiosyncrasien zu unterdrücken¹⁶¹” (Eco 1987: 65). Relacionando então o leitor modelo com o espectador ideal, o segundo compartimento, como destinatário de um espetáculo, informações implícitas com os produtores da encenação, ele domina e recorre aos diferentes elementos

¹⁶⁰ O verso citado se encontra na canção *Os bailes da vida*, composição de Milton Nascimento e Fernando Brant no ano de 1981 (Nascimento 2003: s.p.).

¹⁶¹ Para decodificar uma mensagem verbal é necessário, além da competência linguística, de uma competência circunstancial diversificada, uma capacidade para por em funcionamento certas pressuposições, para reprimir indiosincrasias (tradução VSW).



proprios de sua cultura e é capaz de colaborar/participar da realização do espetáculo (Eco 1987: 67). Visto dessa forma o espectador ideal e também o espectador real do *TCB* deve encontrar-se dentro de um teatro ambiental, com a quarta parede minimizada, em um espaço cênico não-convencional participando ativamente da ação.

O ESPAÇO CÊNICO

O critério secundário espaço cênico é definido aqui em relação à inclusão do espectador ao espetáculo através da sua participação e do seu deslocamento. Esse critério expõe o limite da inclusão do espectador. O espaço cênico do tipo I possui uma separação clara do espectador em relação ao momento cênico. No tipo II o espaço cênico possui dois momentos: um estático, no qual há uma separação clara do espectador em relação ao momento cênico e um de movimento, em cujo não há separação clara do espectador em relação ao momento cênico. O espaço cênico do tipo III apresenta um momento estático, no qual não há separação clara do espectador em relação ao momento cênico. O espaço cênico do tipo IV conta com dois momentos: um estático podendo ou não apresentar separação clara do espectador em relação ao momento cênico e outro de movimento, no qual não há separação do espectador em relação ao momento cênico.

Este trabalho baseia-se nos modelos de espaços cênicos segundo o pesquisador americano Marvin Carlson em relação ao envolvimento do espectador ao momento cênico. Ele distingue os espaços cênicos em três tipos básicos: espaço confrontativo, proscênio estendido, arena e ambiental (Carlson 1987: 67-75). O espaço cênico possui uma relevância na constituição da tipologia, pois está diretamente relacionado ao deslocamento de cena e à participação do espectador.

Os espaços confrontativo e proscênio estendido são os mais tradicionais, separando claramente o urdimento do público. O espaço físico para o público é muito maior que o espaço físico do palco. Esse tipo de espaço dificulta/impede a participação do espectador. No espaço arena a cena encontra-se no centro de um círculo e os espectadores estão dispostos em volta dela. Esse espaço não inclui automaticamente a participação do espectador, porém não há uma separação espacial clara entre cena e público, sendo o espaço físico para o público menor que o espaço de ação cênica. O espaço ambiental mescla os espaços de cena e do espectador, não sendo possível discernir um do outro. O espectador está literalmente no meio da cena. Esse espaço é propício para a participação do espectador.



3.5.4 Tipologia da ritualização no TCB

Os critérios principais dessa análise são de natureza idealizada. Em um tipo ideal o espectador deve, dentro do critério *participação*, estar ciente de que o espetáculo iniciou e, dentro do critério *deslocamento*, deve haver um deslocamento de atores e espectadores. Como os critérios são de natureza idealizada, permitem também encenações ‘impuras’, que tangem outros tipos.

Os quatro tipos de teatro ritualizado, que surgem das combinações dos critérios, devem ser entendidos como tipos que se encontram e tangem em um contínuo, onde um extremo é retratado por um espetáculo representado em palco italiano, sem deslocamento de cena e com um público sentado em cadeiras fixas, sem a possibilidade de locomoção ou participação. O outro extremo revela-se em um teatro ambiental sem definições claras de fronteiras entre urdimento e plateia, em um espaço não convencional, com deslocamento de cena e convidativo à sua participação. Nesse extremo ocorre o “espetáculo total” (Artaud ³2006: 98), inspirado em Artaud que requerer o envolvimento do espectador, sua participação movida pelo rito como um participante ativo do espetáculo. Esta ideia revolucionária revelou-se utópica para a época de Artaud, mas mostra-se viável no atual *TCB*.

TIPO I: RITUALIZAÇÃO SEM DESLOCAMENTO NÃO PARTICIPATIVA

Este tipo de ritualização é o mais próximo de um espetáculo teatral tradicional, pois possui as características estruturais conservadoras. A cena e, por consequência, a encenação, estão claramente separadas do espectador, que não é convidado diretamente a participar do evento. Há a tentativa de inclusão do espectador de forma indireta, através de videos, filmagem et cetera. Desta forma o tipo I tange o tipo III.

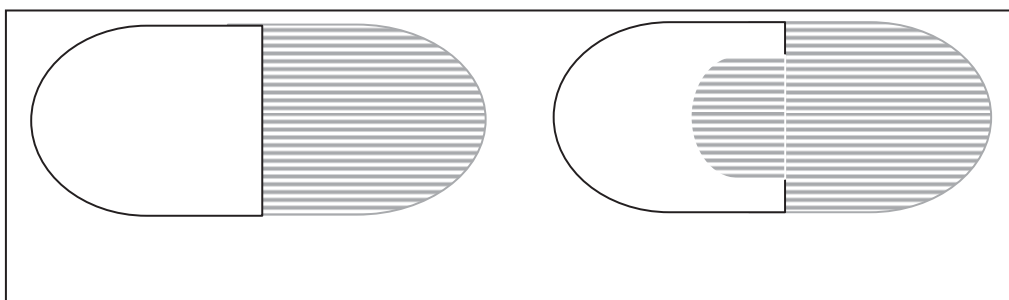


Figura 2: Possibilidades de espaço cênico do tipo I: à esquerda modelo confrontativo e à direita modelo prosaênio estendido

O tipo de espaço cênico é comumente o palco confrontativo ou o prosaênio estendido (Carlson 1987: 67-75), podendo, em alguns casos, ser o espaço arena, se esse tiver uma

clara separação entre cena e plateia,¹⁶² confrontando ambas as partes. Tampouco há um deslocamento espacial de cena. Se a ritualização ocorre sem deslocamento de cena e com uma separação clara entre cena e público, então ela somente pode ocorrer dentro da trama dramática e entre as personagens, manifestando-se dentro da fábula enquanto o espectador mantém-se distanciado da cena, não tomando parte da ritualização.

O tipo I concede à trama dramática função determinante à ritualização do espetáculo. Pelo fato do espectador ser um observador, o espetáculo é elaborado de forma complexa, com muitas justaposições de elementos cênicos como por exemplo mídia, vídeos e iluminação. O cenário pode apresentar-se mais sofisticado, com uso de mais elementos cênicos.

Porém, por se tratar de um teatro que busca o envolvimento do espectador, espetáculos deste tipo procuram incluir a presença do espectador no momento cênico de forma indireta, através do processo de produção da encenação, tangendo com outros tipos que permitem um envolvimento maior do espectador.

TIPO II: RITUALIZAÇÃO COM DESLOCAMENTO NÃO PARTICIPATIVA

A ritualização que se da na trama ocorre sem a participação ativa do espectador. Um espetáculo que exclui em cena a participação do espectador faz com que o espetáculo tenha um impacto artificial. Contudo, também esse tipo busca uma participação indireta do espectador através da inclusão de depoimentos, gravações et cetera. Assim o tipo II atrita o tipo IV. O tipo II constitui seu espetáculo em dois ou mais espaços, dispondo de dois ou mais cenários. O espectador é, em um primeiro momento, aparentemente convocado a participar do evento, porém, no decorrer do espetáculo, permanece em uma posição de observador. O primeiro momento do espetáculo ocorre fora do espaço cênico, como por exemplo, em situação de espera para entrar no espaço teatral ou quando passantes na rua, que ainda não se decidiram tornar-se espectadores do espetáculo são contatados pelos atores. A/s próxima/s estação/estações ocorrerá/ão em um espaço confrontativo, onde há segregação entre espectador e cena.

Apesar de haver um deslocamento de cena e do espectador ser contatado diretamente por um ou mais atores, não ocorre uma participação. O deslocamento, contudo, transmite a ideia vaga de uma procissão,¹⁶³ que naturalmente reforça o vínculo ritual entre cena e

¹⁶² No caso do espaço arena o limite entre cena e público é claramente estabelecido tanto estruturalmente, por exemplo fixando o público a um lugar determinado ao disporem cadeiras ao redor da cena, como por parte dos atores que não incluem o espectador à cena.

¹⁶³ Schechner descreve os espetáculos em forma de procissão o como um teatro “natural” com raízes arcaicas (Schechner 2003: 176-178).

espectador. O espaço cênico, dependendo do local concreto, pode oferecer a possibilidade do uso de iluminação e mídia. O cenário, dependendo da escolha do espaço cênico, pode dispor de vários elementos cênicos.

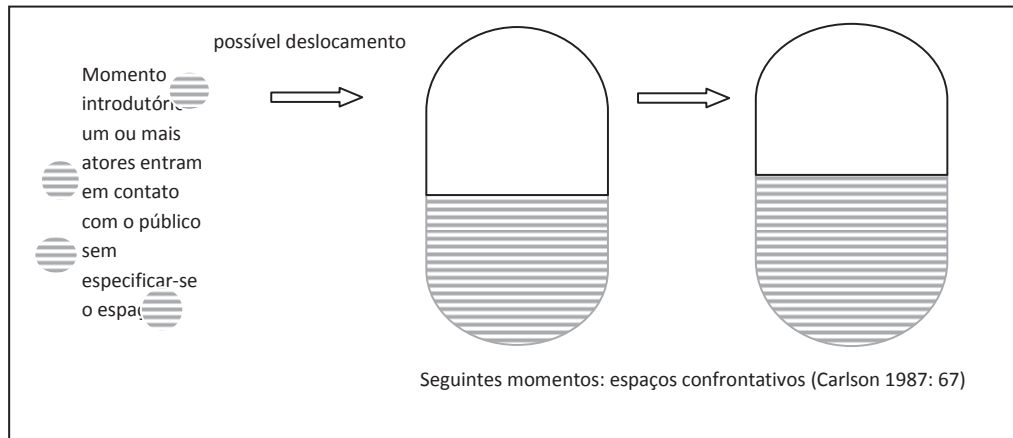


Figura 3: Possibilidade de espaço cênico tipo II: deslocamento entre espaços confrontativos

O segundo tipo de ritualização é aparentemente o menos produtivo da tipologia, com apenas dois espetáculos. A explicação para a improdutividade deste tipo poderia encontrar-se no fato de que, se há deslocamento de cena, então a participação ativa do espectador está programada.

TIPO III: RITUALIZAÇÃO PARTICIPATIVA SEM DESLOCAMENTO

O seguinte tipo de ritualização dispõe o espectador, normalmente em pé ou sentado no chão, ao redor do espetáculo. O cenário e a encenação não estão separados do espectador ou pelo menos de uma parte dos espectadores, que é envolvido à encenação ou constantemente convidado a participar do evento.¹⁶⁴ Há várias possibilidades de combinações de espaço cênico para esse tipo: é possível ocorrer um espetáculo com um espaço cênico arena ou um espaço ambiental como também uma combinação entre espaço arena e ambiental. Mais comum, porém, é uma combinação entre espaço arena ou ambiental e espaço confrontativo. Não há uma forma específica de espaço cênico para o teatro ambiental, podendo ser qualquer lugar onde o espectador estiver no meio da cena. O fato do espectador poder mover-se dentro do espaço cênico faz dele um participante em potencial constante do espetáculo. Não há um deslocamento de cena. O tipo III concede à participação do espectador função determinante à ritualização do espetáculo.

¹⁶⁴ Os espaços não são necessariamente sempre uma combinação de espaço arena/ambiental com espaço contrastivo, porém todos os espetáculos analisados apresentaram esta estrutura.



O espaço cênico dificulta a possibilidade do uso de mídia, por motivo da disposição dos espectadores, que normalmente circundam em 360° o espetáculo. A iluminação artificial também mostra-se, dependendo do espaço, de difícil adaptação.

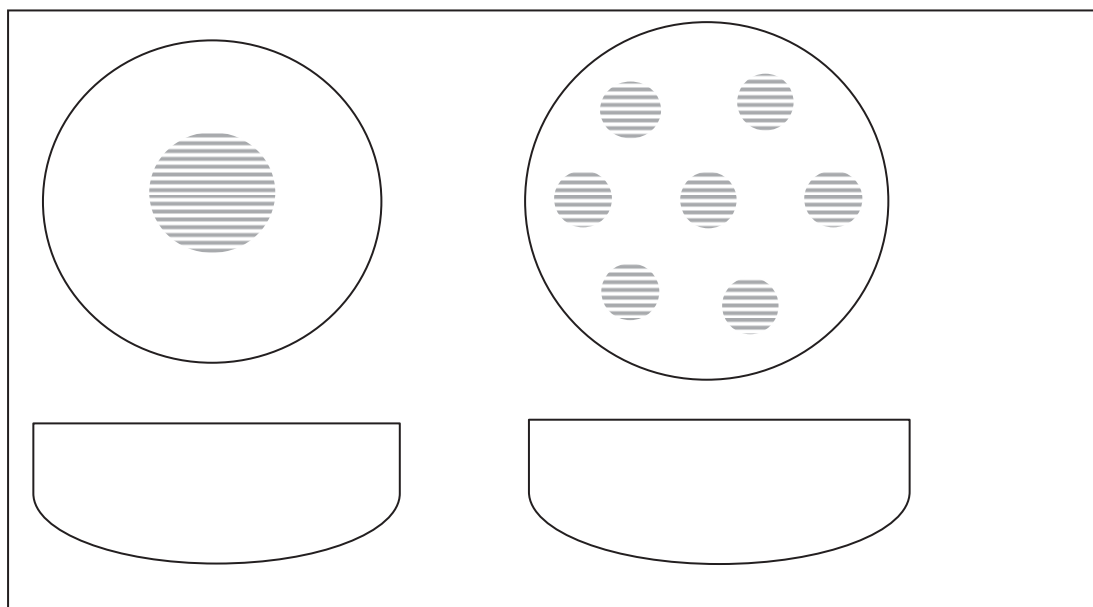


Figura 4: Possíveis espaços cênicos do tipo III: à esquerda combinação de espaço arena e confrontativo e à direita espaço ambiental e confrontativo

TIPO IV: RITUALIZAÇÃO PARTICIPATIVA COM DESLOCAMENTO

O tipo IV de ritualização com deslocamento de cena participativa, implica uma movimentação do espectador, uma ou várias vezes, de uma cena a outra. O tipo IV parte de um espaço cênico ambiental para seus espetáculos, porém pode haver sempre uma mescla de espaços cênicos, combinando ao espaço ambiental cenas que ocorrem dentro de um espaço arena ou de um espaço confrontativo.

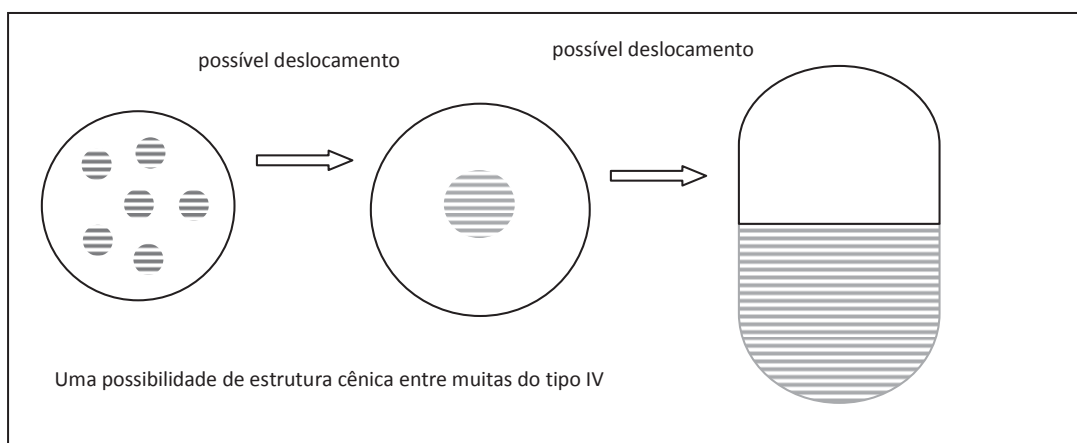


Figura 5: Possível espaço cênico tipo IV: mescla de espaços e deslocamento



O espectador é obrigado a acompanhar o espetáculo que se desloca de um espaço cênico a outro. A cena e a encenação não estão separadas do espectador, que participa ativamente do evento também através do deslocamento de cena. Os espaços para este tipo de espetáculo são geralmente lugares que limitam a vida real, lugares que abrem espaço à cultura como a rua ou centros culturais. Os espaços cênicos, dependendo do local onde ocorrem as cenas, podem oferecer a possibilidade do uso de mídia e iluminação. O cenário confrontativo pode conter elementos cênicos mais requintados.

4. Análise: ritualização no TCB

4.1 Os Grupos em estudo

COMPANHIA SÃO JORGE DE VARIEDADES

A Companhia São Jorge de Variedades teve sua origem em 1998, na Escola de Arte Dramática e na Escola de Comunicação de Artes da Universidade de São Paulo, com Alexandre Krug, Georgette Fadel, Marcelo Reis, Mariana Senne, Patrícia Gifford, Paula Klein e Rogério Tarifa. Em 2001, o grupo ocupou o espaço experimental do Teatro de Arena¹⁶⁵ e, por passar a ter uma infraestrutura, e desta forma, uma certa estabilidade, edificou-se como grupo. No ano seguinte sucedeu a garantia financeira, com a concessão do Programa Municipal de Fomento ao Teatro.

Entre os anos 2002 e 2004, a companhia envolveu-se em um projeto teatral sobre pessoas em situação de rua, e passou a trabalhar com as organizações Oficina Boracea e o Albergue Canindé¹⁶⁶, surgindo deste projeto o espetáculo *As Bastianas*. A partir de 2003, a companhia passou a publicar um fanzine chamado *São Jorges - canal de interlocução de uma geração que deve ser estimulada a contracenar com a cidade de outra maneira*. A revista é distribuída gratuitamente e, desde 2011, pode ser lida por internet. O título da revista esclarece a intenção do grupo em relação ao público, que deve contracenar participando ativamente.

Em 2007, o grupo erradicou-se no bairro Barra Funda,¹⁶⁷ com a sede Casa de São Jorge. A sede não difere nem ressalta na fisionomia do bairro como se pode ver na foto (vide figura 6), sendo um espaço aberto de diálogo aos moradores da região. Da experiência de intercâmbio com os moradores do bairro surgiu o primeiro trabalho do grupo desenvolvido para a rua, *O santo guerreiro e o herói desajustado*.

¹⁶⁵ Trata-se aqui do Teatro Experimental Eugênio Kusnet (vide nota de rodapé 71).

¹⁶⁶ Albergues são abrigos municipais ou estatais concebidos para dar um teto aos cidadãos sem moradia e/ou emprego.

¹⁶⁷ A sede da companhia, Casa de São Jorge, está localizada em uma região que possui uma tradição cultural bastante relevante para a sociedade brasileira. Ali viveu e atuou Mário de Andrade, surgiu no começo do século XX o Theatro São Pedro, e se encontra também o teatro TUCARENA. Apesar deste passado, Barra Funda caiu em um abandono entre os anos 70 e 90. Desde o final dos anos 90 companhias como a São Jorge de Variedades instalaram-se no bairro, trazendo para Barra Funda um público diferente e ao mesmo tempo buscando um diálogo com os habitantes da região.



Figura 6: Casa de São Jorge

A Cia. São Jorge possui um contato intenso com os moradores antigos do bairro através do projeto *Sopa e Cachaça*, em que as experiências e histórias vividas no bairro são compartilhadas entre moradores e os integrantes do grupo. Desses encontros surge, dentro de um caráter processual, o material para a criação de cenas e textos para os espetáculos. Todos os encontros são gravados, transcritos e incluídos no fanzine da companhia. Em 2009, o grupo monta o espetáculo *Quem não sabe mais quem é, o que é e onde está, precisa se mexer*.

No mesmo ano começa o projeto *Barafonda*, no qual são desenvolvidas pesquisas teóricas, e oferecidos *workshops* de técnicas teatrais e cursos práticos ao público. O projeto *Barafonda* é um processo contínuo com pesquisa teórica, estudos, oficinas técnicas e treinamentos práticos, que acaba gerando um novo espetáculo. Ênfase do projeto é preparar encenações que recontem a história do bairro. Na apresentação do projeto fica evidenciada a conexão do grupo com o bairro:

É na Barra Funda que passamos grande parte de nossas vidas e é com nossa vizinhança que travamos nossas relações mais cotidianas e mais profundas...A partir de lá nossa voz ganha legitimidade para falar para o mundo (Reis 2010: 4).

Resultado desse projeto é a montagem do espetáculo itinerante, com mais de 150 figurinos e dois carros alegóricos, *BARAFONDA*, em 2012, que percorre as ruas do bairro Barra Funda. O espetáculo, com 25 atores e quatro músicos, começa na Praça Marechal Deodoro e termina na Rua Luigi Greco, deixando para trás um percurso de quase dois quilômetros. No início do percurso a personagem da mitologia grega Prometeu é libertado e encontra Dioniso. O espectador, como em um cortejo, acompanha as personagens pelas ruas do bairro para na metade do caminho na Casa de São Jorge, de onde o espetáculo prossegue, terminando mais adiante, na Rua Luigi Greco, com uma festa entre os espectadores e os moradores do bairro.

O grupo, que se entende por teatro coletivo, cria um trabalho voltado para a função social da arte, visando estabelecer, por meio de investigações permanentes, um processo de

encenação, utilizando técnicas e procedimentos simples e artesanais. Uma parte do processo de criação ocorre na rua, com a participação do público, onde textos filosóficos são transformados em cenas cotidianas. A companhia compõe seu teatro baseada em manifestações ritualísticas de canto e dança, buscando sempre referências da cultura afro-brasileira, indígena e popular. A trama de seus espetáculos tem como tema principal a discussão de questões éticas inerentes à diversidade da população brasileira, e aos paradoxos da cultura brasileira, desde sua formação até a contemporaneidade. O sincretismo religioso está sempre presente, como no espetáculo *O santo guerreiro e o herói desajustado*, no qual o santo católico São Jorge, o orixá do candomblé Ogum e a personagem de Miguel de Cervantes, Dom Quixote fusionam em um novo ser brasileiro. Também no espetáculo *As Bastianas* há a fusão entre a crença no santo católico, Santo Antônio, e as simpatias populares que o povo brasileiro pratica para alcançar um pedido.

NÚCLEO BARTOLOMEU DE DEPOIMENTOS

A companhia Núcleo Bartolomeu de Depoimentos é um teatro coletivo, e foi fundada em São Paulo, no ano de 1999, a partir do encontro de artistas de diversas áreas, entre eles, a dramaturga Claudia Schapira e o DJ e ator Eugênio Lima. Nos primeiros anos de existência, o grupo ocupou o espaço experimental do Teatro de Arena, onde conquistou solidez, e ganhou experiência no convívio com outros grupos, que compartilhavam o espaço. A partir de 2008, o grupo dispôs de sede própria, Núcleo Bartolomeu (vide figura 7), no bairro da Pompéia, onde, além dos espetáculos teatrais, também passaram a ocorrer encontros de poetas, MC's, DJs, fotógrafos, dramaturgos e atores como outros projetos. O Núcleo Bartolomeu, que se encontra em um bairro de classe média no centro de São Paulo, também é um espaço de diálogo aberto entre os integrantes do grupo e os moradores da região.



Figura 7: Sede do Núcleo Bartolomeu



O grupo investe na reciprocidade e diálogo entre os profissionais das artes cênicas: o primeiro espetáculo, *Bartolomeu, Que Será Que Nele Deu?*, em 2000, uma livre- adaptação do conto *Bartebly, o Escriturário*, de Herman Melville¹⁶⁸, teve direção da integrante da Cia. São Jorge de Variedades de Georgette Fadel, dando seguimento a um intercâmbio entre esses grupos, que iniciara durante a residência recíproca no Teatro de Arena.

O Núcleo Bartolomeu de Depoimentos acompanha, desde sua criação, o projeto *Urgência nas Ruas*, que ocorre em forma de espetáculos pelas ruas de São Paulo, com o apoio da Lei de Fomento ao Teatro. A partir da observação das ruas e uma adaptação do poema *Odisséia*, de Homero, como ponto de partida, surgiu o espetáculo itinerante *Frátria Amada Brasil - Pequeno Compêndio de Lendas Urbanas*, em 2006. No espetáculo, a epópeia vivida pela personagem Ulisses, era encenada por “zês-ninguém” (Santos 2006: s.p.), vagando sem destino. Ao longo do espetáculo, as personagens eram movidos por vaidades e prepotência e atraídos pelos mitos, resultando em um processo de aprendizagem. Em 2008, o grupo montou a ópera *Cindi Hip Hop - uma hiphopera brasileira*. A ópera foi inspirada no conto de fadas *Cinderela* e tratava da realidade da juventude no Brasil. Três anos mais tarde, surgiu o espetáculo *Orfeu Mestiço*.

O Núcleo Bartolomeu de Depoimentos desenvolve, ademais, um projeto chamado *Zona Autônoma da Palavra (ZAP)*, que consiste em campeonatos de poesia. O projeto é mensal e acontece toda segunda quinta-feira do mês. O próprio público inscreve-se espontaneamente durante o evento. A *performance* em palco depende do próprio corpo, voz e criatividade de cada um, sem a utilização de elementos externos. O trabalho dos jurados, também vindos do público, é avaliar cada poesia recitada e emitir uma nota. Os quesitos observados são: a forma e conteúdo dos poemas, a inspiração e a maneira como são apresentados. Ao final o ganhador recebe prêmios, como livros, CDs e DVDs.

O grupo constroi um teatro que abrange elementos da cultura *Hip-Hop*, *break*, grafite, DJ, *rap*, da cultura popular, da dança, como também de ritos populares e religiosos. Os espetáculos-manifestos, assim denominados pela companhia, têm como fio condutor de sua pesquisa, um teatro que resume a combinação entre oralidade, música e poesia. Seu objetivo é estabelecer um elo entre a arte dramática e a arte urbana, que expõe as dificuldades e contradições da vida. Os espetáculos possuem elementos narrativos como

¹⁶⁸ Escrito em 1853, o conto narra a história de Bartleby, um auxiliar de escritório, que em um dia desacata uma ordem que lhe é dada. Essa insubordinação ultrapassa a compreensão humana da época e coloca em questão o livre arbítrio e a organização moral do mundo, desafiando verdades até então universais (Melville 2008: s.p.).

DJ-narrador, dança e música que são usados como instrumento para esclarecer e instigar o espectador e, ao mesmo tempo, enfatizar o processo, e não o resultado. É o personagem-narrador, denominado pelo grupo de ator-mc, que assume o papel de interlocutor, narrador entre o espetáculo e espectador.

A figura fundamental dos espetáculos é o homem brasileiro e urbano, como a grande personagem a ser desvendada e exposta. O grupo busca o texto para seus espetáculos na rua, através do depoimento das pessoas durante o processo de concepção do espetáculo. Os espetáculos são concebidos para chegar ao público da rua, por isso são apresentados em espaços não convencionais, espaços públicos ou a própria sede do grupo.

OPOVOEMPÉ

OPOVOEMPÉ surgiu em 2005,¹⁶⁹ na cidade de São Paulo, criado por Cristiane Zuan Esteves, Ana Luiza Leão, Graziela Mantoanelli, Manuela Afonso, Paula Lopez e Paula Possani, formando o núcleo permanente do grupo, dedicado à criação e treinamento regular. Cristiane assume desde o início as funções de dramaturgia e direção, enquanto Ana, Graziela, Manuela e Paula desempenham o papel de atrizes-criadoras. O termo *ator-criador* surge a partir da estrutura do grupo, que desenvolve um trabalho coletivo. Desde 2005, o grupo realiza o projeto *Guerrilha Magnética*, uma série de ações cênicas na rua e em espaços públicos, com o objetivo de questionar a relação do homem em seu cotidiano nas grandes cidades. Na ação cênica *O Que Você Não Deixa Para Trás?*, as atrizes do grupo andavam, coreografando uma peregrinação, na Praça da Sé, no centro de São Paulo, com trouxas brancas sobre suas cabeças, pedindo aos passantes que escrevessem sobre os panos, o que eles não deixam para trás. Outra apresentação desse projeto foi, *Para onde você vai?*, levando as atrizes à esquina da Avenida Paulista com a Rua Consolação, também no centro de São Paulo. Paradas na esquina, perguntavam às pessoas “Para onde você vai?, É prá lá mesmo que você quer ir?” (Esteves 2010: 11) e, obtendo uma resposta, ocorria uma coreografia por parte das atrizes. Com o projeto, *Guerrilha Magnética*, o grupo ocupou-se de interagir com o potencial dramático e coreográfico das ações cotidianas, de fazer a *dança do cotidiano*. OPOVOEMPÉ explora “técnicas de invisibilidade, possibilidades de relação com o espectador, alterações no uso do espaço, a quebra de barreiras na comunicação, o humor e o jogo” (Esteves 2010: 5). OPOVOEMPÉ é o grupo que mais investe em jogos de relação com o espectador, testando o espaço cênico e a participação do espectador. No espetáculo *AquiFora*, por

¹⁶⁹ Inoficialmente o grupo forma-se já em 2004.



exemplo, o espectador move-se em um espaço cênico e encontra-se entre o papel de espectador e de ator.

Em 2007 o grupo apresentou, *9:50 Qualquer sofá*, um espetáculo concebido através de experiências contadas às atrizes por espectadores. As atrizes levavam um sofá aos mais diversos lugares públicos e, sentadas, esperavam que alguém sentasse ao seu lado e contasse uma história. Em 2008 foi montado o espetáculo *Fora de Chave*, que consistia em um passeio das atrizes pela cidade, carregando portas consigo. Durante o passeio, as atrizes faziam pausas, esperando um contato com o público para que se transformassem em espectadores. O espectador era convidado a olhar pelo olho mágico da porta. Este espetáculo foi apresentando também na Alemanha e Ungria.

Com os espetáculos, *AquiDentro - AquiFora*, de 2009, e *Pausa para Respirar*, de 2010, o grupo conquista uma participação autônoma do espectador. Em uma das ações do espetáculo *Pausa para Respirar*, as atrizes levam à rua um pedaço de grama, dentro de um recipiente, e oferecem aos passantes sentar, tirar seus sapatos e descansar os pés na grama. Desde 2012, o grupo conquista ainda maior participação do espectador, através de estudos com o projeto *Máquina do Tempo*, do qual surgiu a trilogia cênica: *O Espelho*, em que os espectadores são convidados a tomar parte de um café entre amigos, no meio de um parque, *A Festa*, no qual o público é convidado a experimentar as diferentes perspectivas do tempo: a espera e a aceleração, a memória e a expectativa do futuro, e *O Farol*, em que os espectadores seguem um percurso tendo que resolver exercícios sobre o tempo.

OPOVOEMPÉ fala do homem urbano e para o homem urbano. Cada apresentação “busca acordar o olhar que não vê, quebrar a apatia e a indiferença, instalar a atmosfera criativa do jogo e revelar o conteúdo poético da cidade, criando uma obra aberta à participação espontânea do público” (Esteves 2010: 5). OPOVOEMPÉ desenvolve estratégias para a ação na rua, permeável às pessoas, e aos fluxos da cidade. Grupo alvo deste teatro são as pessoas na rua, passantes que, para assistir ao espetáculo, saem de seu cotidiano tornando-se também *co-criadores*. Com seus espetáculos o grupo transpassa a fronteira entre o que é cena e o que é vida, criando estruturas cênicas permeáveis às interferências. O grupo almeja a aproximação entre atores e público durante o momento cênico, com a intenção de despertar um olhar crítico no espectador e sua transformação.

TABLADO DE ARRUAR

O Tablado de Arruar é um grupo de teatro coletivo, criado em 2001, na cidade de São Paulo. Alexandre dal Farra e Clayton Mariano foram os iniciadores deste projeto e dividem posições de dramaturgo, direção e atuação com os demais membros do grupo.



Atualmente integram o grupo, além dos iniciadores, Alexandra Tavares, Alexandre Quintas, Amanda Lyra, Ligia Oliveira e Vitor Vieira.

Durante os primeiros sete anos de intensa pesquisa, o grupo criou três espetáculos: *A Farsa do Monumento* (2001), *Movimentos para atravessar a rua* (2005), e *A Rua é um Rio* (2008) e apresentou-se em diversos espaços e cidades, mas, sobretudo, no centro de São Paulo. Simultaneamente aos espetáculos, o grupo desenvolveu seminários e entrevistas com artistas da área e com pensadores. Entre os anos 2005 e 2009, o grupo Tablado de Arruar organizou encontros abertos ao público, com debates e palestras entre profissionais do teatro. Neste contexto, o grupo publicou dois livros com entrevistas, debates e palestras dos participantes: *Teatro de Rua em Movimento* e *Teatro sobre a cidade*.

São Paulo-Berlim em cena é o último livro da companhia, que surgiu de uma cooperação internacional entre o grupo e a Fundação Nacional de Cultura Alemã (Kulturstiftung des Bundes). Desta cooperação em conjunto com o diretor Tillman Köhler e sua equipe de trabalho, emerge, também em 2010, a produção: *Novos Argonautas - Haut aus Gold*, espetáculo apresentado em Berlim e São Paulo (Tablado de Arruar 2010a: 111-112). Também no ano 2010, o grupo montou o quinto espetáculo, *Helena pede perdão e é esbofeteada*. O espetáculo mostrou uma nova postura, com uma comunicação mais aberta com o público das ruas. Desde o primeiro espetáculo, o grupo investe na pesquisa de maneiras de tratar a vida urbana e seus conflitos, temática central de seu trabalho. O trabalho cênico na rua passa a ser o foco do trabalho dramaturgico do grupo, sendo todo o processo cênico, inclusive os ensaios, desenvolvido na rua. O espetáculo, *A Rua é um Rio*, por exemplo, foi totalmente concebido na rua, aquecimento do corpo e voz, treinamento, improvisação das cenas e, por fim, conversas com o público. Um integrante do grupo descreve, em uma entrevista, as dificuldades deste processo:

No fazer da coisa [processo do espetáculo na rua vsw] vemos até que ponto a gente está se comunicando — que é o princípio de tudo. E como é difícil saber por que motivos a gente não consegue comunicar...! [...] Quantas vezes, nos últimos dois ou três meses, a gente não pensou, organizou idéias [ideias vsw] e propostas, levou para a rua e simplesmente não teve nenhuma comunicação? A gente faz, depois pensa e volta, de novo (Tablado de Arruar 2006: s.p.).

O grupo enfoca seu trabalho e sua pesquisa artística nas relações entre teatro e metrópole, buscando em seu trabalho o contato com camadas da população, que normalmente não têm acesso ao teatro. O grupo entende seu teatro como teatro público. O integrante Paulo Arantes, define teatro público da seguinte forma: “[...] teatro é um gênero público por



definição, então por que insistir nisso? É porque [...] se busca uma legitimação pública para o teatro. Não se trata apenas de provar que é um gênero público, mas sim de pleitar um apoio institucional” (Tablado de Arruar 2010b: 20). Em um seminário realizado em 2008, São Paulo, Iná Camargo Costa, afirma a posição do grupo:

O Tablado de Arruar tem uma história de espetáculos que reflete sobre a experiência urbana, sobre a luta de classes na cidade e sobre a barbárie exercida em nome do capital, com a violência que o capital e seus agentes têm direito - este é o ponto central da peça *A Rua é um Rio*. Cidade é o assunto do Tablado de Arruar, e a inserção do artista nesse imbróglio, que já está na *Rua é um Rio* e, sem fazer propaganda, eu sei que este é o eixo da sequência dos trabalhos do grupo (Tablado de Arruar 2010b: 18).

O grupo Tablado busca encontrar um público que é o “outro” (Tablado de Arruar 2010b:192), e não um espectador da classe média, que se encontra na universidade. Para isso o espetáculo deve compor um processo ritual e acontecer na rua. O teatro na rua é a única forma, segundo o grupo, de alcançar o outro.

COMPANHIA LES COMMEIENS TROPICALES

A companhia de teatro coletivo, Les Commediens Tropicales (LCT) teve sua origem, em 2003, a partir do Curso de Artes Cênicas da UNICAMP e conta hoje com uma formação de oito atores: Carlos Canhameiro, Daniel Gonzalez, Michele Navarro, Paula Mirhan, Tetembua Dandara, Weber Fonseca, Rui Barossi e Rodrigo Bianchini, sendo Carlos Canhameiro o único participante fundador.

O grupo LCT concentra, desde sua formação, a concepção dramática no intercâmbio de profissionais das artes cênicas. Desta forma, os dois primeiros espetáculos, *Terror e Miséria no III Reich*, de Bertolt Brecht, e *Feiticeiras de Salém*, de Arthur Miller foram dirigidos por Marcelo Lazzaratto, diretor do grupo teatral *Elevador de Teatro Panorâmico*.

Como linha temática, o grupo segue uma constante pesquisa histórica, procurando estabelecer uma conexão entre obras literárias, de contexto nacional ou internacional e de contexto próprio. Nos anos 2005 e 2006 a companhia realizou dois grandes projetos históricos, ambos com a direção do encenador paulista Marcio Aurelio: a encenação do



romance, *Galvez Imperador do Acre*, de Márcio Souza¹⁷⁰ e o espetáculo, *CHALAÇA, a peça*, baseado no romance, *O Chalaça*, de José Roberto Torero.¹⁷¹

O seguinte trabalho, em 2007, também embasado em uma obra histórica, foi uma adaptação do romance, *A Última Quimera*, de autoria de Ana Miranda¹⁷², com direção de Georgette Fadel, membro da Companhia São Jorge de Variedades e Verônica Fabrini, membro do grupo teatral Boa Companhia da UNICAMP. Em 2008, recebeu ajuda financeira da Lei de Fomento ao Teatro do Município de São Paulo para desenvolver o espetáculo, *2º d. Pedro 2º*.

O grupo passa, a partir da concessão de ajuda financeira a investir em vários projetos que se ocupam da participação do espectador em espaços cênicos: em março de 2010, foi iniciado o projeto, *O que fazer com isso?*, que gerou o espetáculo *VER[]TER*, em 2011. Além da pesquisa teatral, o grupo oferece continuamente palestras sobre dramaturgia, que se dirigem tanto ao pessoal das artes cênicas como ao público em geral. A companhia LCT enfoca sua pesquisa na aproximação da história à atualidade, e às contradições existentes em relação à formação do ser humano. Os espetáculos do grupo também mesclam diversas linguagens artísticas, como o vídeo, a dança, a música e as artes plásticas. Os temas escolhidos para os espetáculos têm sempre um teor histórico e são envolvidos em uma moldura ritual. O aspecto lúdico possui grande importância na concepção dos espetáculos do grupo. O jogo com o espectador e o convite para sua participação no espetáculo, vem ficando, no decorrer do tempo, cada vez mais evidentes. Desta forma, os espetáculos *Experimento Cênico* e *VER[...]TER*, requerem uma interação ativa entre personagens e espectadores.

¹⁷⁰ O romance histórico, *Galvez, imperador do Acre*, surgiu em 1976. O trabalho foi considerado pela crítica como pioneiro da narrativa histórica brasileira, seguindo a linha estética fragmentária de Oswald de Andrade, mesclando fatos reais e fictícios. A trama trata da história do aventureiro sem escrúpulos Galvez, que se vê obrigado a passar por várias aventuras, como por exemplo, enfrentar indígenas canibais e comandar um exército de poetas e bêbados. Também é coroado Imperador do Acre, nos confins da selva amazônica (Souza 2001: s.p.).

¹⁷¹ O romance *O Chalaça*, escrito em 1995, foi vencedor do Prêmio Jabuti. O romance trata do tema histórico da chegada da corte portuguesa no Brasil até a retomada do trono português por D. Pedro I (de 1807 a 1834). A figura histórica Chalaça, um simples serviçal, revela sua memória sobre ações políticas, sociais, econômicas e privadas do Brasil Colônia e Império, ascendendo um dos mais influentes homens do Império brasileiro. *O Chalaça* trata dos personagens secundários da história do Brasil. Pessoas que ficaram nas sombras dos grandes nomes, mas influenciaram e influenciam ações políticas e sociais do país (Torero 1999: s.p.).

¹⁷² O romance histórico, *A Última Quimera*, escrito em 1995, relata os pensamentos de Augusto dos Anjos (1884-1914), o poeta que surpreendeu o mundo literário ao misturar a objetividade da ciência com os sentimentos do ser humano. O romance oferece um quadro dos costumes e principais acontecimentos da República, como disputas políticas, a Revolta da Chibata e a modernização do Rio de Janeiro sob a influência francesa (Miranda 1995: s.p.).



COMPANHIA COLETIVO BRUTO

Fundado em 2007, o Coletivo Bruto foi formado por ex-integrantes de companhias teatrais como a Cia. do Latão, o Grupo XIX de Teatro, o Armazém Cia. de Teatro e a Oficina Uzyna Uzona. Os membros atuais são, Paulo Barcellos, Wilson Julião, Ieltxu Martinez Ortueta, Luiz Henrique Lopes e Maria Tedlau.

A primeira montagem, com estreia em 2009, *Guerra Cega Simplex Feche os Olhos e Voe ou Guerra Malvada* recorreu à conjugação de diferentes linguagens como o teatro, a dança, o vídeo, as artes visuais e a pesquisa filosófica. Em 2010, dá-se início ao projeto, *Zona de Risco - Derivas*, em que o grupo desenvolve uma série de pesquisas sobre construção de estrutura dramática, dentro do Centro Cultural São Paulo (CCSP). O objetivo deste projeto, foi sondar a dinâmica própria do Centro Cultural São Paulo e construir uma dramaturgia, a partir da observação das reações desencadeadas pelos participantes, atuantes e público, do projeto, interferindo criticamente nas suas vidas.

Durante os meses de setembro, outubro e novembro de 2010, em seguimento ao projeto, surge *Habitação Bruta*, uma série de cenas/processos, com pesquisas, observações, *performances* e elaboração de um espetáculo culminante das criações artísticas, realizando, produzindo e apresentando a primeira etapa da pesquisa, com o objetivo de aprimorar o pensamento sobre uma metodologia própria de criação. Durante a *Habitação Bruta* os integrantes do Coletivo Bruto conceberam, produziram e apresentaram as intervenções: *Chocadeira*, *Fragilidade*, *Onde.Já.Civil*, *Ópera* ou *Vamos Ver Como Anda A Nossa Velha Conhecida Guerra*, *Apenas Cansada Desta Merda* e *Coabitações*. O espetáculo, *O Que Está Aqui É O Que Sobrou*, foi a apresentação final deste projeto, em 2012. Houve, durante este período, um forte intercâmbio com outros grupos artísticos da cidade de São Paulo, trabalhando o material observado, em encontros com grupos como a Companhia Teatral Ueinze e o grupo teatral Les Commediens Tropicales.

O Coletivo Bruto é um grupo teatral essencialmente experimental. Objetivo do grupo é criar espetáculos de caráter múltiplo, por meio de ritualizações e da combinação de diversas linguagens artísticas, além de buscar novas formas de organização e criação. O Coletivo Bruto dedica-se à criação de espetáculos em diálogo com temas contemporâneos, por meio de provocação através de imagens e discursos. A revelação das reproduções estereotipadas nas aglomerações urbanas, a perseguição de um entendimento mais amplo das dinâmicas que sustentam a vida coletiva e a sobrevivência, têm sido matérias de suas pesquisas. O coletivo busca compartilhar de forma interativa com o público, o processo de criação, incorporando os resultados dos períodos preparatórios aos seus espetáculos.



COMPANHIA ESTÁVEL DE TEATRO

A Companhia Estável foi criada no ano de 2001, em São Paulo, e conta hoje com a participação dos atores, Luís Alberto de Abreu, Renata Zhaneta, Andressa Ferrarezi e Nei Gomes (Zhaneta 2011b: s.p.). A linha condutora do grupo são os projetos por trás dos espetáculos. O primeiro trabalho da Companhia Estável foi o projeto *Amigos da Multidão*, realizado no teatro distrital Flávio Império em Cangaíba, zona leste de SP, onde desenvolveu programação diária, com oficinas, espetáculos de teatro, dança e música, saraus, e o projeto *Formação de Público*, contando com a participação e atuação de moradores da região. Foi durante o projeto *Amigos da Multidão* que nasceu o primeiro espetáculo do grupo, em 2004, *O Auto do Circo*. Com o encerramento do projeto surgiu uma agremiação chamada: *Associação Amigos da Multidão*, formada por sete grupos de teatro, oriundos do programa. Este resultado ultrapassa os limites do palco, não se extinguindo com o término do projeto (Zhaneta 2006: 2).

Em abril de 2006 a companhia iniciou uma nova pesquisa *Vagar não é Preciso*. Este projeto consistiu em uma residência artística no Arsenal da Esperança (vide figura 8), localizado ao lado do Museu do Imigrante, no bairro do Brás. O Arsenal da Esperança é uma casa de acolhida, que ampara mais de mil homens e mulheres desabrigados, em situação de “vagar” (Zhaneta 2008: 4). Dentro do espaço do Arsenal, com espaços amplos de trânsito, a Companhia Estável armou uma tenda e um picadeiro de apresentações, criando um lugar de convivência com os participantes do grupo para os moradores do asilo. A pesquisa do grupo engloba debates e palestras com os moradores e atores convidados para o projeto, discussões sobre teatro e sociedade, apresentações dos espetáculos da Cia. Estável e de grupos convidados, projetos artísticos além de oficinas de técnicas circenses, de incentivo à escrita e dramaturgia, de iniciação teatral ministradas por integrantes do grupo, como também a criação de um núcleo de pesquisa para o ator. Um integrante do grupo revela os objetivos da residência artística:

Durante todo este tempo em que residimos nesta casa de acolhida e passagem, nos esforçamos para manter o corpo atento ao entorno e não naturalizar o olhar. Conviver aqui precisa ser um exercício contínuo de descoberta, para não cairmos na vala comum dos preconceitos e verdades absolutas. Assim também deve ser o teatro que pretendemos e propomos. Avaliamos cada ação nossa aqui dentro com a finalidade de potencializar o pensamento e acirrar o debate (Pavanelli 2010: 28).



Figura 8: Parte externa do Arsenal da Esperança

Deste projeto resultou a montagem do espetáculo *Homem Cavalo & Sociedade Anônima*, seguida de uma série de debates sobre temas tratados no espetáculo como, formas de vagar, referências de território, consumismo e formas de exploração de trabalho. Ainda em 2008, o Arsenal da Esperança passa a ser a sede da Companhia Estável. Entre os anos de 2008 e 2009, foram lançadas as três edições do *Fanzine Território*, com a função de registrar parte do material produzido nos projetos *Vagar não é Preciso* e *Sobreposições*. Sua publicação oferece um espaço de reflexão e intercâmbio entre a Companhia Estável e os moradores do bairro. A companhia também promove encontros práticos com grupos teatrais convidados, como por exemplo: Brava Companhia, Fraternal Companhia de Artes e Malas-artes e Companhia do Feijão, com a intenção de trocar procedimentos e instaurar um ambiente de franca experiência no Arsenal. Dentro dos processos práticos e teóricos da Companhia Estável, as oficinas têm a função principal de gerar um espaço ideal para a troca de experiências. O grupo gera discussões políticas e estéticas importantes através do compartilhamento de técnicas circenses e de experimentos cênicos que demarcam a construção de um intercâmbio significativo entre o grupo e a sociedade. Em um laboratório do último projeto do grupo, iniciado em 2010, *SobrePosições*. O espetáculo, *A exceção e a regra*, de Bertolt Brecht, que estreou em 2011, foi o resultado de *SobrePosições*. Segue a perspectiva de um antropólogo em relação à situação experimentada por ambos os grupos, discutindo a possibilidade de inclusão à sociedade dos moradores de abrigos:

Há opção? Escolho ser excluído? Ambos, quem vai pra rua por falta de opção ou abandona a vida convencional são casos sintomáticos da inadequação ou contradição do modelo social. (Zhaneta 2011a: 14).

O espetáculo, *A exceção e a regra*, de Bertolt Brecht, que estreou em 2011, foi o resultado de *SobrePosições*. A Companhia Estável considera-se um coletivo de atores e

desenvolve uma linguagem própria, usando elementos, principalmente, do circo e teatro popular. Objetivo do coletivo é a criação artística em conjunto com a comunidade onde está inserida. As propostas de abordagem estética levaram o grupo a uma ruptura com o palco italiano. Em seus trabalhos dramáticos, o grupo busca, através de ritualizações, uma interlocução direta com o público. Esta interlocução determina a forma de criação, estabelecendo uma forte relação com os moradores do bairro. O grupo questiona ininterruptamente a condição do artista na sociedade (Zhaneta 2011b: s.p.).

BRAVA COMPANHIA

A Brava Companhia surgiu em 2006,¹⁷³ e considera-se um coletivo teatral, em cujo os atores definem-se como “trabalhadores teatrais” (Resende 2010: 3). Sendo um Teatro de Grupo, a Brava Companhia é formada por um corpo estável de atores, Fábio Resende, Rafaela Carneiro, Márcio Rodrigues e Ademir de Almeida. O nivelamento que ocorre entre as produções do grupo, por meio do trabalho coletivo, permite, aos integrantes da Companhia, uma expansão de conhecimentos e experiências em todo o processo cênico. A pesquisa do grupo tem, como eixos principais, o corpo e o som, o jogo, o humor anárquico, o improvisado e o espaço (Pavanelli 2010: 25). A companhia publicou, em 2010, *Caderno de Erros*, e, em 2011, *Caderno de Erros II*, fanzines que reúnem, entre outros temas, entrevistas, comentários, debates entre especialistas do teatro, ensaios, e o histórico do grupo (Resende 2010: 4-5; Resende 2011: 4).

Sua sede, fundada em 2007, encontra-se no espaço sócio-cultural Sacolão das Artes, um prédio ocupado pela comunidade do bairro Parque Santo Antônio, que fica na periferia da zona sul da cidade de São Paulo. A sede abriga, além do espaço de trabalho do grupo, e das apresentações de espetáculos, também oficinas, debates, mostras e encontros com outros grupos teatrais. A Brava Companhia provoca no espectador uma reflexão crítica sobre a sociedade de hoje, encenando espetáculos ritualizados, que incluem o espectador à cena, induzindo sua participação. Os trabalhos são desenvolvidos para apresentação em rua ou espaços alternativos. Nas encenações o grupo faz uso de elementos como: música ao vivo, acompanhamentos eletrônicos, a presença de um DJ, e quando possível e viável, como por exemplo no espetáculo *O errante*, no qual a personagem principal interage com vídeos, a captação e projeção de vídeos.

O primeiro espetáculo, que também deu o nome ao grupo, *A Brava*, foi concebido para a rua e estreou em 2007. Inspirado na história de Joana d’Arc, o trabalho propõe uma reflexão sobre objetivos, rumos e escolhas, e a postura do homem frente às consequências

¹⁷³ Como *Teatro de Grupo*, sob o nome Companhia Teatral ManiCômicos, o grupo já existe desde 1998.



destas escolhas. Nesta montagem a música, popular e pop, possui um valor narrativo. Há uma interação com o público através de ritos populares como o candomblé e carnaval. O espetáculo foi apresentado em praças e largos do centro e da periferia de São Paulo (Resende 2010: 6-10).

Com o título, *Este lado para cima - isto não é um espetáculo*, estreia em 2009, o segundo espetáculo do grupo, também concebido para a rua (Resende 2010: 176). Como resultado de uma pesquisa iniciada em 2008, surge em 2010, a versão atual do espetáculo *O Errante*, que propõe um questionamento sobre estruturas de poder, como a mídia, o capital, a religião, a política, a arte, que criam e recriam imagens capazes de persuadir a sociedade, em nome de um ideal construído a partir da lógica do consumo, do lucro e da mercadoria (Resende 2010: 88-211). *Corinthians, meu amor*, de 2012, é a mais recente obra do coletivo.

Fio condutor da Brava Companhia é a posição do indivíduo perante a sociedade, desvendando estruturas que o aprisionam, como o poder da mídia, do mercado de consumo. Dessa forma, a revolução como possibilidade de se libertar das correntes sociais, constitui o eixo de suas tramas. Da mesma forma o grupo procura dialogar com a origem do homem brasileiro, a cultura e música popular e o sincretismo religioso¹⁷⁴.

GRUPO XIX DE TEATRO

O Grupo XIX de Teatro foi formado por artistas do Centro de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, USP, no ano de 2001, em São Paulo. Os primeiros integrantes foram, Luiz Fernando Marques e as atrizes Gisela Millás, Janaina Leite, Juliana Sanches, Raissa Gregori e Sara Antunes.

Desde 2004, o grupo efetua sua residência artística na Vila Operária Maria Zélia, antiga vila operária do bairro do Belém, construída em 1917, na zona leste de São Paulo, conjunto arquitetônico, que embora tenha sido tombado como Patrimônio Histórico em 1992, encontrava-se, até o ingresso do grupo, em estado de abandono há mais de 40 anos. O grupo somente instalou sua sede no bairro depois de entrar em acordo com os moradores do bairro. Na sede da companhia ocorrem projetos como mostras, exposições, oficinas, seminários e ensaios, além de diversas atividades em parceria com a Associação Cultural Vila Maria Zélia, voltadas principalmente para a comunidade local. O primeiro espetáculo do grupo em 2001 chamou-se *Hysteria*. O espetáculo seguinte, *Hygiene*, de 2005, foi fruto da residência artística iniciada em 2004. Em 2007, o Grupo XIX

¹⁷⁴ Entende-se neste trabalho por sincretismo a fusão e conciliação de diferentes cultos ou doutrinas religiosas, com uma reinterpretação de seus elementos.



continuou a investigação, a partir da história em seu terceiro trabalho, *Arrufos*, que estreou em 2008, tratando da vida privada do brasileiro, enfocando relações amorosas, de como afetos, namoros, casamentos e contratos matrimoniais modificaram-se ou consolidaram-se.

O grupo também direciona seu trabalho ao intercâmbio entre grupos teatrais: em uma produção em conjunto com a companhia teatral Espanca!, de Belo Horizonte, em Minas Gerais, o Grupo XIX de Teatro estreia, em 2010, o espetáculo *Marcha para Zenturo*, e, em 2013, monta o espetáculo, *Nada aconteceu, Tudo acontece, Tudo está acontecendo*, obra baseada na peça teatral de Nelson Rodrigues, *Vestido de Noiva* em cooperação com o ator e dramaturgo Alexandre dal Farra, integrante do grupo Tablado de Arruar. Reforçando esse intercâmbio o Grupo XIX de Teatro inicia, em 2012, o projeto, *Amazém 19*, com o propósito de expandir o espaço da Vila Maria Zélia a outros grupos e artistas de diversas áreas, para que possam ensaiar, mostrar seus trabalhos e criar redes de troca. A proposta é oferecer um centro cultural, fora do circuito cultural central de São Paulo.

A companhia constitui seu trabalho dentro do processo colaborativo, pesquisando e desenvolvendo uma temática voltada à história brasileira. O grupo enfoca sua dramaturgia na ocupação e exploração de prédios históricos como espaços cênicos, aproveitando a arquitetura como elemento cênico ao utilizar, por exemplo, a luz natural do espaço cênico como estratégia dramática. A companhia interage com o espaço como elemento histórico, permitindo que os prédios se transformem em elementos narrativos. Há uma constante busca pelo contato e participação do espectador no espetáculo através de processos ritualísticos. Ao escrever sua crítica sobre o último espetáculo do grupo, a jornalista Julia Guimarães define da seguinte forma a relação do grupo com o espectador:

Longe de fechar sentidos, os criadores apostam no caráter enigmático da dramaturgia para brincar com a percepção da plateia sobre as relações de aparências e recalques que caracterizam a sociedade brasileira atual. Na nova versão, a trama se passa nas duas horas que antecedem o casamento de Alaíde e Pedro. Inseridos dramaturgicamente como convidados da cerimônia, os espectadores assistem às cenas sentados à mesa da festa, tomando vinho e petiscando salgadinhos. Vez por outra, sua presença é convocada pelos personagens-atores, numa operação performativa que busca trazê-los para o aqui-agora do acontecimento teatral (Guimarães 2013: s.p.).

Desde 2005 o grupo desenvolve um Núcleo de Pesquisa, com o objetivo de intercâmbio entre artistas de diversas formações e coletivos, mas também aberto a todos interessados. As duas últimas montagens são resultado das pesquisas do núcleo.



COMPANHIA DO FEIJÃO

A Companhia do Feijão é uma companhia teatral estável, estabelecida em São Paulo, desde 1998. O grupo surgiu por ocasião das comemorações do centenário de nascimento de Bertolt Brecht, e é liderado pelos diretores Pedro Pires, fundador do grupo, e Zernesto Pessoa. A montagem, *O Ó da Viagem*, 1999, foi inspirada no livro, *O Turista Aprendiz*, de Mário de Andrade¹⁷⁵. A dramaturgia do espetáculo incluiu também a experiência da viagem da companhia pelo Sertão do Cariri, na Paraíba e Pernambuco. Os atores são viajantes-narradores paulistas, que observam com olhos de estrangeiros o mundo sertanejo (Haucke 1999: 2).

Em 2003, a companhia estreou *Mire Veja*, que relata a vida urbana, transpondo para a cena, histórias do contista Luiz Ruffato. Com o espetáculo, *Reis de Fumaça*, em 2004, a companhia elabora uma encenação para a rua, fundindo danças, poesia e músicas populares. Em 2006, a companhia inaugura sua sede, ao lado do Teatro de Arena, no centro de São Paulo e estreia *Nonada*. O espetáculo mescla personagens dos autores brasileiros Mário de Andrade, Machado de Assis, Clarice Lispector e outros em uma trama, na qual o dono de um estranho circo conduz um desmemoriado brasileiro à descoberta de sua trágica origem (Haucke 2003, 2004 e 2006).

Como resultado de uma pesquisa sobre utopia, surgiu, em 2009, *Veleidades Tropicaes*, espetáculo que trata sobre a identidade da política e dos políticos nacionais. Seguindo a pesquisa sobre questões utópicas (Haucke 2009: 3), surgiu em 2012, *EnXurro*, uma rapsódia cênica, tratando temas relacionados ao momento atual de transição civilizatória. Desde 2011, o grupo desenvolve o projeto *ARMADILHAS BRASILEIRAS*, tendo como tema em foco, o homem brasileiro de hoje, como receptor das “falhas trágicas” (Cia. do Feijão s.a.: s.p.), formadoras do caráter nacional. As atividades do projeto acontecem em forma de encontros abertos com pensadores, leituras, mostras e oficinas públicas teatrais e de redação, intercâmbios artísticos e um documentário.

A companhia tem como objetivo o processo colaborativo e a inclusão cultural em todos os níveis, levando os espetáculos a públicos e lugares diversos, onde o teatro normalmente não chega. A pesquisa de linguagens cênicas baseadas no trabalho do ator/narrador e em processos de criação coletiva, constituem o eixo central do grupo. A

¹⁷⁵ O livro, *O turista aprendiz*, foi o resultado de duas viagens etnográficas de Mário de Andrade, realizadas ao nordeste do Brasil entre os anos 1927 e 1929. O livro, que não possui capítulos ou seções numerados ou qualquer divisão, são um registro cronológico das viagens. O livro é uma tentativa de entender o Brasil e formular a brasilidade, em um país que se divide em dois, o oficial e o real (Andrade 1976: s.p.).

Companhia do Feijão tem uma rápida e fértil produção de espetáculos. Seus espetáculos abordam temas relativos à realidade e ao homem brasileiro a partir de obras literárias, trabalho de campo e documentos históricos. Temas e personagens da literatura brasileira ajudam a entender o presente de forma crítica. Parte importante de seu trabalho é a sistematização e o compartilhamento do conhecimento adquirido durante o desenvolvimento de suas pesquisas sobre linguagens teatrais em forma de cursos ao público. As linguagens do canto, ritualizações e teatro popular são o fio condutor de suas encenações.

4.2 Tipo I: Ritualização sem deslocamento não participativa

4.2.1 *Helena pede perdão e é esbofeteada (Tablado de Arruar, 2010)*

INFORMAÇÕES GERAIS

O sexto espetáculo do Tablado de Arruar, que estreou em 2010, *Helena pede perdão e é esbofeteada*¹⁷⁶, de aproximadamente uma hora de duração (TA 2010: 56:07), tem como fio condutor a peça didática de Bertolt Brecht, *Aquele que diz sim, aquele que diz não* (Brecht 1988: 213-232). Como na peça didática, as personagens devem, em diferentes situações, decidir se excluem um membro do grupo ou não. Na encenação, Helena e seu marido, Augusto, recém demitido do trabalho, têm sua casa invadida pelo casal de bandidos Mary e Jack¹⁷⁷. A vida de Helena e Augusto já está desestruturada, pois Augusto está desempregado e a casa do casal está hipotecada. O grau da desordem da vida familiar do casal e do desespero de Augusto ficam evidentes com a ação de Augusto em cena: ele caminha pela rua no entorno do cenário desorientado, de um lado ao outro, resmunga alto e, despindo-se, tira sua calça e desfila de cuecas com a calça nas mãos: fala com os passantes, corre atrás dos carros, compra pão em uma padaria vizinha, reivindica algo gritando (TA 2010: 01:34-11:43).

A invasão dos bandidos funciona como o dispositivo que termina de desestruturar a vida de Augusto e Helena, que, percebendo a sua situação desestabilizada, decidem acompanhar Mary e Jack em suas propostas de ação. No decorrer da trama, Helena transforma-se paulatinamente e quanto mais ela se transforma, tanto mais é reprimida pelo grupo. Por isso, Helena é deixada para trás e expulsa do grupo algumas vezes,

¹⁷⁶ O texto do espetáculo é de Alexandre Dal Farra e a direção é de João Otavio, com direção de arte de Eduardo Climachauska. Atores do espetáculo são Alexandra Tavares, Clayton Mariano, Ligia Oliveira e Vitor Vieira, a atriz narradora é Joana Flor e a atriz filmadora é Leila Bana.

¹⁷⁷ O fato dos invasores possuírem nomes norte-americanos é uma ironia à voracidade invasora da cultura americana dentro do âmbito cultural brasileiro.



sempre conseguindo retornar. A transformação de Helena, que aprende a reconhecer os problemas e questionar o sistema opressor, no qual ela se encontra, causa seu massacre: o grupo reprime Helena de tal forma, que ela termina o espetáculo parálitica, muda e dependente do invasor Jack. O espetáculo é composto por seis cenas centrais: invasão da casa (TA 2010: 01:09-16:43), paixão de Mary e Helena (TA 2010: 16:44-19:21), formação da quadrilha (TA 2010: 19:22-33:00), remanejamento dos casais (TA 2010: 33:01-41:32), o assalto (TA 2010: 41:33-45:12), a volta de Helena (TA 2010: 45:13-53:35) e momento musical (TA 2010: 53:35-56:02).

A encenação apropria-se da paródia do estilo de melodrama¹⁷⁸, colocando em ação os tipos característicos de telenovelas como o machão (Jack), a mulher desprotegida (Helena), a mulher sensual (Mary) e o intelectual (Augusto). Contudo as personagens nem sempre obedecem às regras do melodrama, em que há uma separação dicotômica entre bem e mal, certo e errado, mostrando várias facetas. Assim, Augusto também age como um bandido, Helena luta por sua liberdade e Jack, o bandido machão, assume a paternidade e junta-se a Helena. O sistema, no qual as personagens atuam é, como a estrutura de um melodrama, inflexível e intransigente. Durante a trama, vai se evidenciando que a transformação de Helena dentro desse sistema está condenada a falhar.

O título, *Helena pede perdão e é esbofeteada*, indica que a personagem se encontra presa dentro de convenções inflexíveis que não permitem erro nem resvalos, pois é castigada por pedir perdão. O reforço da ideia de castigo implícita no título como reação ao arrependimento, revela o valor da paródia como ironia e crítica à forma do melodrama, que possui uma intensão didático-moralista. O processo de produção do espetáculo, concebido em sua totalidade na rua, deu-se por meio do projeto chamado *Atentados*, com apoio da Lei do Fomento. O projeto concebido na rua quer ater a atenção do passante para que ele pare, olhe e fique até o final do espetáculo. O diretor da ação cênica, Alexandre Dal Farra, explica como entende o trabalho:

¹⁷⁸ Segundo Vasconcellos, melodrama é um gênero dramático, que agrega música ao drama. Esse gênero, no século XX, influencia principalmente a televisão e tem como característica o sentimentalismo, o sofrimento imerecido e a acusação indevida. Seu objetivo principal é comover e impressionar o espectador com uma intensão didático-moralista e a custo da verossimilhança. Os personagens são caracterizados artificialmente, enfatizando as virtudes do herói e os vícios do vilão (Vasconcellos 2009: 153-154). Essa filmagem é a única de todo o *corpus* que possui uma produção de abertura (TA 2010: 00:01-01:08) com música tipo bolero, *flashes* de cenas dos atores exibindo seus nomes e ao final da abertura mostrando o título, e imitando assim uma telenovela. Também essa abertura espelha o estilo melodramático, apesar de não fazer parte do momento cênico *hic et nunc*.

A graça é que na sala da *Helena* passam carros, tem mendigo. Essa historinha que criamos, quanto mais claramente ficcional, estruturada, com personagens marcados, mais ela suporta esse choque. Na minha opinião, a força é essa, uma ficção rígida jogada na realidade sem mediação. É o carro que passa, é a loja invadida, o cara se joga no banco. Como a história é rígida, tudo pula no meio da realidade como se fosse parte (Dal Farra 2010: s.p.).

Durante o processo de criação, os integrantes do grupo chegavam a um lugar público, aqueciam o corpo e a voz, faziam o treinamento, improvisavam as cenas e, no fim, conversavam com o público, sempre questionando se a comunicação realmente ocorria e aplicando as experiências adquiridas na rua como forma dialética. O espetáculo, por ter sido concebido na rua e ser apresentado nela, aproveita os efeitos causados pela interferência externa e os movimentos que ocorrem. Não obstante, o espectador ocupa o espaço de observador, não havendo abertura para uma participação.¹⁷⁹ Há porém a busca de uma participação do espectador, ainda que indireta, através da inclusão de sua imagem ao momento cênico pela projeção da gravação ao vivo do público em cena.

ESPAÇO CÊNICO E CENÁRIO

Helena pede perdão e é esbofeteada utiliza-se dos espaços da cidade como parte do seu cenário, invadindo toda extensão de um quarteirão como bares, bancos e ruas. O cenário central encontra-se na calçada diante de uma casa. Em cena há um sofá e uma grande tela. Há também cenas dentro de uma casa, em um parque, em um bar, na frente de um banco e nos entornos do cenário principal. As cenas que sucedem nesses cenários secundários, sem a presença do espectador, são transmitidas ao público através das filmagens de uma atriz-cinegrafista e projetadas na tela em cena.

O espaço cênico é confrontativo, com uma clara delimitação entre cena e público. Nos primeiros momentos do espetáculo, um ator demarca a fronteira entre público e cenário com carvão (vide figura 9) (TA 2010: 02:59-04:17). Em frente ao cenário central, estão dispostas cadeiras e bancos. O espetáculo acontece durante o dia, quando o comércio está aberto e há pessoas circulando pela região. O público vai se aproximando e, espontaneamente, sentando nas cadeiras vazias ou permanecendo em pé em torno da demarcação.

¹⁷⁹ Na gravação do espetáculo usada para esse *corpus*, um espectador, que evidentemente está embriagado, entra em cena para defender Helena (TA 2010: 13:05-13:24). Os atores reagem rapidamente excluindo-o da cena. Há por parte dos atores uma reação de rejeição em relação à *participação* de espectador.



Figura 9: Atores em cena e público atrás da demarcação de carvão (TA 2010: 32:52)

O RITO ABORDADO NA TRAMA

Helena, no início do espetáculo, somente reage às ações externas. Ela permite que Mary e Jack invadam e devastem sua casa sem protestar (TA 2010: 04:50-11:53). A paixão repentina por Mary dá início à transformação de Helena, que expõe pela primeira vez sua coragem e idealismo. Contudo, a canção *Qualquer jeito*¹⁸⁰ cantada pela atriz narradora, que acompanha o momento da paixão, expressa o domínio de Mary sobre Helena e comunica uma atitude ainda passiva e vulnerável. A canção expõe os sentimentos de uma pessoa apaixonada, que ama incondicionalmente e está disposta a qualquer atitude para mantê-la ao seu lado (TA 2010: 05:47-07:38). Helena é posta à prova da sua paixão, e mesmo presenciando a surra que Mary dá em Augusto (TA 2010: 15:55-16:43), demonstra grande coragem ao deixar o marido e fugir com a criminosa (TA 2010: 17:12-18:54).¹⁸¹

A fuga amorosa de Helena e Mary, contudo, não tarda a terminar, revelando-se como uma experiência frustrada. De volta ao grupo, Helena opta por defender seus ideais, transformando-se em uma guerreira e insistindo em ajudar as pessoas que ama, seguindo o grupo mesmo sendo rejeitada e excluída. Porém, cada ação corajosa de Helena a submete a uma punição. Por isso, mesmo depois de ter sido abandonada junto aos animais selvagens,¹⁸² ela volta e divide a comida que tem com os companheiros (TA 2010: 24:30-31:37). Helena aprende a lutar, porém no final do espetáculo não está livre:

¹⁸⁰ Segue a passagem relevante da canção *Qualquer Jeito*: “você vive em meu coração e eu aceito. Não tem jeito. [...] Não está sendo fácil viver assim. Você está grudado em mim. Se você ainda quiser voltar, não demore, eu não sei ficar desse jeito. Não tem jeito. Não precisa nem me avisar, basta, apenas, você chegar do seu jeito. Qualquer jeito” (Oliveira 2003: s.p.).

¹⁸¹ A fuga de Helena e Mary é filmada e todos podem ver o nascimento da paixão pela tela.

¹⁸² O abandono de Helena em cena manifesta-se através do fato de que os outros seguem em frente e ela fica para trás e o ataque dos animais é representado por um bichinho de pelúcia que as personagens jogam em direção de Helena (TA 2010: 25:10-28:01).



sua transformação é totalmente controlada pela situação em que se encontra¹⁸³ e termina como uma deficiente em uma cadeira de rodas, muda e dependente de seu malfeitor (TA 2010: 39:26-45:10).

ELEMENTO NARRATIVO, MÚSICA E DANÇA

Os elementos introdutórios do rito são, neste espetáculo, a figura do ator narrador, representado por duas atrizes e a música. Há uma atriz-cinegrafista, que desempenha a função narradora ao acompanhar todo o espetáculo visualmente, através da projeção em cena de suas filmagens. Toda a filmagem é reportada na tela que está em cena. Por exemplo, sempre que as personagens estão encenando fora do cenário diante do público, a atriz-cinegrafista transmite a cena encenada através de projeções. No início do espetáculo, quando Helena está em um cenário que reporta uma cena dentro de sua casa, lendo um livro de autoajuda, o espectador pode vê-la pela tela (TA 2010: 03:20-04:12). A atriz-cinegrafista acompanha Helena e Mary quando elas fogem apaixonadas (TA 2010: 17:18-18:56) e Mary e Augusto, quando eles saem de cena como um casal (TA 2010: 35:16-36:41).

Ao final do espetáculo, também acompanha Jack e Helena ao irem embora até um telefone público, onde há um cartaz com as informações do espetáculo (TA 2010: 52:56-54:23). As filmagens, por fazerem uso do mesmo meio que a telenovela, criam um jogo entre o momento cênico e o momento virtual, fazendo com que o espectador questione o está presenciando: um espetáculo de teatro ou uma telenovela. A onipresença das cenas que ocorrem fora do palco principal por meio das projeções, também abre espaço para um questionamento sobre a influência que a televisão exerce sobre a população brasileira. Os espectadores são confrontados com uma crítica à situação cotidiana que eles estão acostumados a aceitar: há aparelhos de televisão em praticamente todos os lugares públicos: restaurantes, salas de espera, departamentos públicos, ginásios de esporte e outros locais.

A outra personagem narradora é interpretada por uma atriz-cantora, que acompanha todo o espetáculo, anunciando e comentando as cenas de forma informativa, crítica e irônica, por meio de canções românticas de domínio público. Sua presença remete à proposta teórica de Bertolt Brecht e pode ser interpretada como técnica de estranhamento (Brecht 1960: 27-28). Ela assume a função de liderança do momento ritual transmitindo por meio da música como elemento narrativo e de uma forma irônica, o processo de transformação

¹⁸³ No início do espetáculo Helena cumpre a função social de dona de casa e não possui poder para tomar decisões, aceitando sua condição de impotência. No decorrer da trama ela vai amadurecendo e tomando coragem para se transformar. Entretanto, quanto mais ela se emancipa tanto mais punições sofre.



de Helena. A canção, que no melodrama seve como forma de envolvimento emocional, tem aqui a função da paródia, da ironia, da crítica. A posição da atriz-cantora é isolada e, ao mesmo tempo, sobressalente em relação à cena: ela encontra-se imóvel, atrás de um microfone, carrega um violão e canta aparte da cena, não participando ativamente das ações com os outros atores, porém interage com eles e também com os espectadores por meio das músicas.

É a atriz-cantora que, antes dos atores entrarem em cena,¹⁸⁴ inicia o espetáculo com a canção *Disfarce*¹⁸⁵, que possui um caráter informativo, introduzindo o *hic et nunc* como espetáculo. A atriz-cantora convida, com a canção, os passantes a tornarem-se espectadores, que espontaneamente param e resolvem sentar e assistir o espetáculo. Por um lado, o ritmo romântico da canção possui um alto valor emotivo, mas por outro, a letra causa um *mise en abyme*¹⁸⁶ situando e conscientizando o espectador sobre a função do teatro, “Digo coisas que eu não faço, faço coisas que não digo [...] Eu luto pra manter o meu disfarce”, chegando a uma reflexão: “Cada vez se torna mais difícil o meu teatro” (TA 2010: 01:10-04:18). A atriz-cantora retorna algumas vezes a essa canção durante o espetáculo, deixando claro de que se trata de ficção, como, por exemplo, no momento em que Jack, Mary e Augusto estão preparando-se para a viagem sem Helena (TA 2010: 23:38-24:32). A cena da invasão de Mary à casa de Helena é acompanhada ironicamente pela música da atriz-cantora, *Me dê motivo*¹⁸⁷, que expõe a situação de transformação de um casal antes da separação: uma pessoa procura motivos para deixar seu/sua parceiro/a. A ironia da canção é solidificada pela paixão que nasce entre Mary e Helena no momento da invasão. (TA 2010: 04:45-05:45).

¹⁸⁴ Depois da iniciação da atriz narradora os outros atores vão aparecendo aos poucos em cena: Jack prepara a margem de carvão entre cena e público, Helena aparece projetada na tela lendo um livro de autoajuda, desde dentro de uma casa, Augusto corre pelas ruas falando com os passantes e Mary, por fim, inicia a cena com a invasão da casa de Helena.

¹⁸⁵ Segue a parte relevante do texto da canção, *Disfarce* (Colla/Roque): “Você vê esse meu jeito de pessoa liberada, mas não sabe que por dentro não é isso, não sou nada [...] Eu me pinto e me disfarço, companheiro do perigo. [...] Digo coisas que eu não faço, faço coisas que não digo [...] eu luto pra manter o meu disfarce [...] Cada vez se torna mais difícil o meu teatro [...]” (Colla 2003: s.p.).

¹⁸⁶ Um *mise en abyme* indica uma referência própria causando uma interrupção da ilusão, pois expõe a estrutura de uma história. Werner Wolf define *mise en abyme* como o reflexo de uma macroestrutura em uma microestrutura dentro de um mesmo texto (Wolf 1993: 296). Segundo Wolf, o termo *mise en abyme* pode estender-se a várias interpretações de ordem quantitativa, qualitativa ou funcionais dentro de um contexto (Wolf⁴2008: 502-503).

¹⁸⁷ Segue uma passagem da canção, *Me Dê Motivo*: “às vezes a gente sente, e fica pensando, que está sendo amado, que está amando, e que encontrou tudo o que a vida poderia oferecer. E em cima disso a gente constrói os nossos sonhos, os nossos castelos, e cria um mundo de encanto onde tudo é belo. Até que a mulher que a gente ama, vacila e põe tudo a perder[...] Me dê motivo, para ir embora, estou vendo a hora, de te perder. [...] Agora é tarde, não tem mais jeito, o teu defeito, não tem perdão. Eu vou a luta, que a vida é curta, não vale a pena, sofrer em vão” (Maia 2003: s.p.).



Figura 10: Augusto e Mary lutando (TA 2010: 16:28)

A ocupação da casa desencadeia situações de transformação: a aproximação corporal de Mary e Augusto que começa com um abraço e termina em luta (vide figura 10), anunciam a futura troca de casais. Para comentar ironicamente a cena predizendo a troca de casais, a narradora canta a canção *Fogo e Paixão*¹⁸⁸, induzindo novas relações entre as personagens: “Você é ‘sim’, e nunca meu ‘não’ [...] Você é fogo, ou sou paixão” (TA 2010: 15:40-16:39).

É a canção *Retratos e Canções* (De Sá 2003a: s.p.), que narra a separação dos pares Jack-Mary e Helena-Augusto. A canção expõe o fim da relação de um casal:¹⁸⁹ “Hoje eu me peguei, pensando em você [...] Lembranças de nós dois [...] Dói no coração, às vezes que eu lembrar [...] Te amo, e não quero te amar” (TA 2010: 32:31-33:43). Enquanto dançam os pares Jack-Mary e Helena-Augusto a narradora inicia a música *Mon amour meu bem ma femme* (Rossi 2003: s.p.).¹⁹⁰ A canção que acompanha a cena, *Tudo Passará*¹⁹¹, expõe uma pessoa que reconhece sua situação de impotência, mas mostra esperança e acredita

¹⁸⁸ Segue o texto da canção, *Fogo e Paixão*: “Você é luz, é raio estrela e luar, manhã de sol, meu iaiá, meu ioiô. Você é ‘sim’, e nunca meu ‘não’, quando tão louca, me beija na boca, me ama no chão, me suja de carmim, me põe na boca o mel, louca de amor, me chama de céu. E quando sai de mim, leva meu coração. Você é fogo, ou sou paixão” (Dos Reis 2003: s.p.).

¹⁸⁹ Essa canção também é usada pela narradora, quando Augusto, propositalmente, admite a reinclusão temporária de Helena à quadrilha, porque ela possui mantimentos, para imediatamente, depois da comida, expulsá-la novamente. A canção esclarece a intensão de separação da quadrilha em relação a Helena (TA 2010: 29:15-33:13).

¹⁹⁰ A letra dessa canção: “Nesse corpo [...] há uma espécie de veneno, bem gostoso de provar. [...] E foi por isso que você me conquistou” suscita e narra a desconexão dos pares (TA 2010: 33:44-34:39). A seguinte canção, *Joga Fora* (De Sá 2003b: s.p.), dá a resposta do que fazer com os antigos pares e prevê a futura reordenação dos casais: na canção fica claro que a pessoa tomou uma decisão de mudar: “Cansei já não dá mais [...] prá frente é que se anda [...] vou jogar fora no lixo” (TA 2010: 34:41-35:41).

¹⁹¹ Segue o texto da canção, *Tudo Passará*: “Mas tudo passa tudo passará, e nada fica nada ficará. Só se encontra a felicidade, quando se entrega o coração. Voltarei a querer algum dia, hoje eu sei que não vou mais chorar. Se em mim já não há mais alegria, a esperança me ensina a gritar” (Ned 2003: s.p.).



em um futuro melhor, ironizando o destino demarcado de Helena (TA 2010: 47:41-53:34).

No final do espetáculo todas as personagens saem de cena, e somente a atriz cantora segue imóvel. Ao terminar a música, todos aplaudem. Ela agradece e, como também em cerimônias de ordem religiosa ou cultural, pede uma contribuição financeira ao espectador. Ao mesmo tempo começa a cantar a canção *Prova De Fogo* (Esteves 2003: s.p.), que instiga o espectador a contribuir. Com a letra: “Esta é uma prova de fogo: você vai dizer, se gosta de mim”, o espectador é diretamente convocado a levantar e contribuir, jogando dinheiro no chapéu de *cowboy* de Jack (TA 2010: 54:20-56:07).

A transformação¹⁹² de Helena ocorre também de uma forma narrativa: Helena começa e recomeça várias vezes a contar a história de uma empregada doméstica, que possui várias versões e poderia ser interpretada como a sua própria (TA 2010: 07:37-08:08).¹⁹³ Nessas histórias a empregada sempre está presa à situação socio-econômica em que ela se encontra, sempre sucumbindo a ela. Helena conta em uma versão que o marido da patroa abusa sexualmente da empregada. Essa possui um marido alcólatra que é violento com ela (TA 2010: 10:52-11:32).

Em outra versão, a empregada chega em casa e é assassinada pelo marido, que está bêbado (TA 2010: 20:15-21:30). Em uma versão seguinte, a empregada transforma-se e resolve revelar à patroa sobre o abuso sexual causado pelo patrão. Porém a consequência de sua atitude não resulta uma melhora em sua vida, e a empregada acaba presa em um hospital psiquiátrico (TA 2010: 45:11-47:41). Não importando como a empregada reaja, ela está sempre condenada a sucumbir, porque o sistema a oprime não permitindo mudanças. Helena, como a empregada, também é explorada e mutilada pelos companheiros e calada à força com uma fita adesiva sobre a boca.

ASPECTO LÚDICO

O ludismo é um convite ao espectador para entrar no jogo fictivo do espetáculo. O momento da formação de quadrilha que dará início a viagem e seguimento da transformação de Helena, por exemplo, joga, por um lado com a forma melodramática e grotesca de ação e, por outro, com um esvaziamento de conteúdo: não há absolutamente

¹⁹² A transformação pode ser interpretada como controlada, pois Helena apesar de lograr a concretização de seus planos, acaba mutilada e submetida à vontade de outros.

¹⁹³ Helena procura, várias vezes durante a encenação, contar sua história, que dependendo da situação varia nos detalhes. O tema central é contudo sempre o mesmo: a exploração do ser humano e o processo de aprendizagem de sua própria defesa. Helena, contudo, nunca consegue terminar a história, sempre recomeçando-a porque é constantemente interrompida pelos outros personagens.

nenhuma explicação do motivo da formação de quadrilha (TA 2010: 22:14-24:31). Tampouco há explicação do porquê da viagem ou da necessidade de aquisição de dinheiro para armas e para o crime. O jogo paradoxal de manter a estrutura de um melodrama, tirando seu típico conteúdo moral, esvaziando-o, conduz a personagem Helena por uma transformação que questiona esse sistema e o reconhece como absurdo. O jogo lúdico é reforçado através dos movimentos exagerados, cômicos e bizarros dos atores.

A viagem que segue à formação de quadrilha é tão disparate como a formação de quadrilha: o aspecto lúdico é reforçado pela coreografia dos atores, que encenam com movimentos grotescos e excessivos uma viagem em *low motion* do grupo pelas montanhas, passando por obstáculos como neve, animais selvagens e fome. A quadrilha, liderada por Jack, reforça a proeminência da viagem sobre as pessoas, principalmente sobre Helena, porque é a única personagem a ser excluída e sem nenhum motivo, deixando clara a arbitrariedade de sua decisão e resolve excluir Helena do grupo, abandonando-a.¹⁹⁴ Helena, que em primeiro lugar não quer morrer, mas também não quer ser excluída pelo grupo ao qual pertence, transforma-se em guerreira, vence os obstáculos e sobrevive sozinha aos perigos (TA 2010: 19:39-27:47).

O espetáculo ressalta o momento lúdico usando-se do espaço cênico com o jogo entre real e ficcional, permitindo que os atores atuem em um bar, em um banco, em um parque ou na esquina e contracenem com passantes, transformando-os em atores involuntários.¹⁹⁵ O assalto ao banco, planejado pela quadrilha, é um exemplo de momento lúdico, quase uma festa: Jack quer assaltar um banco que está na esquina, e, ao som da canção *Macarena*¹⁹⁶, Jack, Mary e Augusto vão até a entrada do banco, correm pelas ruas e entre o público, gritam, encenam de forma burlesca. Como há policiais verdadeiros

¹⁹⁴ Jack fala de uma “tradição” que os obriga a matar Helena, pois a viagem é mais importante que o indivíduo (TA 2010: 25:19-25:38), Mary pergunta, então, por que a viagem é mais importante que o indivíduo. A resposta é simples: “não importa” (TA 2010: 25:39-25:45). Augusto repete a informação: “a viagem é muito mais importante que cada um de nós” (TA 2010: 25:52-26:00).

¹⁹⁵ Os atores interagem nesse espetáculo com passantes que não se dão conta de estarem atuando, isto é, tornam-se involuntariamente atores somente sob os olhos dos espectadores. Augusto Boal desenvolve essa técnica do teatro invisível, onde passantes transformam-se em espect-atores. Um exemplo citado por Boal foi o experimento desenvolvido dentro de um metrô em Paris, onde atores contracenavam com passageiros, sem que esses soubessem que se tratava de uma cena dramática (Boal 2006: 11-27). Porém, como a técnica não influencia o momento ritual, não será considerada nesta análise.

¹⁹⁶ No Brasil essa canção é conectada à coreografia inventada especialmente para ela e vista como uma canção para festas e diversão. Segue uma passagem da canção, *Macarena*: “Dale a tu cuerpo alegría Macarena, que tu cuerpo es pa’ darle alegría y cosa buena. Macarena tiene un novio que se llama de apellido Vitorino, que en la jura de bandera el muchacho se metió con dos amigos. Macarena sueña con El Corte Inglés, que se compra los modelos más modernos. Le gustaria vivir en Nueva York y ligar un novio nuevo” (Del Río 2003: s.p.).



trabalhando na esquina, Mary resolve despistá-los, vai até eles iniciando uma conversa, jogando com a realidade. Em cena fica somente a projeção da tentativa de assalto (TA 2010: 29:34-42:25). A missão fracassa porque o banco está fechado (TA 2010: 42:26-45:14).

CORPO

Os corpos dos atores refletem o momento cênico: o corpo de Jack, Augusto e Mary não se transformam, enquanto que o corpo de Helena é progressivamente mutilado. Os corpos das quatro personagens estão constantemente conectados a objetos cênicos como muletas, bandagens de membros¹⁹⁷ e cadeira de rodas. Tais objetos na vida real acompanham uma transformação, podendo até representá-la de forma religiosa, ao serem expostas em um santuário. Os santuários no Brasil possuem salas, nas quais são depositadas imitações de partes do corpo curadas pelo santo ou objetos usados no processo da cura. Alguns santuários famosos são a sala dos milagres da igreja do Nosso Senhor do Bonfim, em Salvador da Bahia de Todos os Santos e a sala de promessas da Basílica do Santuário Nacional de Nossa Senhora Aparecida, em Aparecida, São Paulo. No espetáculo há um jogo entre realidade e ficção. Mary, Augusto e Jack usam esses elementos sem realmente necessitá-los. Mary, por exemplo, usa um protetor de coluna cervical como adereço, Jack uma tipoia e Augusto um gesso para a perna (TA 2010: 20:22-35:25). As três personagens usam muletas como armas durante todo o espetáculo. Helena, porém, que passa por transformações, tem seu corpo mutilado e usa protetor de joelhos e cadeira de rodas para sua convalescência e/ou sobrevivência. Isso aponta para a ideia de que ao viver a transformação, a personagem Helena extrapõe o limite permitido pelo sistema e é punida por isso.

FIGURINO

O figurino das personagens potencializa a paródia melodramática, e, ao mesmo tempo, dialoga com o momento cênico. Somente a personagem que passa pela transformação, Helena, muda o estilo do figurino. Mary, como figura sensual, troca de roupa, mas não de estilo, mantendo sempre a imagem de mulher fatal: no início do espetáculo, ela veste um traje de gueixa e, mais tarde um vestido curto e dourado de festa. Jack, como estereótipo de homem opressivo, veste constantemente o mesmo traje de *cowboy*: calça de couro preta e botas, chapéu de *cowboy*, sem camisa. Augusto, como tipo intelectual, veste uma camisa branca com gravata, uma calça de terno e sapatos pretos. Ambas as narradoras,

¹⁹⁷ São várias as bandagens usadas, como para joelhos, panturrilhas, para braços para a coluna cervical, etc.

cantora¹⁹⁸ e cinegrafista, vestem um macacão cinza de operário, diferenciando-se do resto do elenco e elucidando sua função narradora dentro do espetáculo. A transformação de Helena se mostra de forma gradual: no início do espetáculo, ela aparece como figura delicada e vulnerável, vestindo um penhoar¹⁹⁹. Durante o processo ritual de mudança da personagem, ela despe-se do penhoar e passa a trajar um vestido curto preto, mostrando uma transformação também através do figurino.

PRESENÇA DO ESPECTADOR NO TEXTO CÊNICO



Figura 11: Público presente em cena através da pantalha (TA 2010: 38:27)

Com a projeção de filmagens ao vivo na pantalha em cena do público o espectador é incluído de uma forma indireta ao espetáculo. Em vários momentos a atriz-cinegrafista dirige sua câmera ao público filmando sua reação ao momento cênico. Um exemplo se dá quando, em cena, as quatro personagens dançam uma mesma coreografia introduzindo e consumando a troca de casais. Ao final da dança saem de cena juntos o novo par Augusto-Mary, misturando-se ao público. Em cena a nova constelação de casal Jack-Helena aproxima-se. A pedido de Jack, a atriz-cantora toca a canção, *Encosta Tua Cabecinha No Meu Ombro*²⁰⁰, que acompanha irônica- e satiricamente a nova constelação, e o casal Jack-Helena desempenha uma dança de acasalamento. A atriz-cinegrafista segue com a filmagem Augusto e Mary que rastejam juntos em meio ao público, contudo logo redireciona a filmagem ao espectador, que passa a estar presente em cena (vide figura 11) (TA 2010: 33:37-38:51). A tentativa de inclusão do espectador

¹⁹⁸ A atriz narradora veste, além do macacão, um capacete vermelho, induzindo interpretar um motobói.

¹⁹⁹ O penhoar é uma roupa que limita a movimentação da figura à casa.

²⁰⁰ Segue o texto da canção, *Encosta Tua Cabecinha No Meu Ombro*: “Encosta a tua cabecinha no meu ombro e chora, e conta logo a tua mágoa toda para mim. Quem chora no meu ombro eu juro que não vai embora, porque gosta de mim. Amor, eu quero o teu carinho, porque eu vivo tão sozinho, não sei se a saudade fica ou se ela vai embora, se ela vai embora, se ela vai embora, porque gosta de mim” (Sater 2003: s.p.).



à cena apresenta um jogo com a realidade virtual, no qual o espectador participa da cena através de sua imagem.

CONSIDERAÇÕES PARCIAIS

O espetáculo acompanha a transformação da personagem Helena. Ela logra passar do estado de dama desprotegida, como caráter pré-determinado de uma figura de melodrama, a uma guerreira, que luta por seus ideais e objetivos, porém por encontrar-se dentro de um sistema arbitrário e controlador, não consegue colocar em prática suas transformações, sucumbindo ao sistema. O mundo em que Helena se move é opressor e não lhe permite a liberdade, condenando-a a calar. As outras personagens formam o sistema, enquanto que Helena o questiona. Assim, quando Augusto e Jack impõem a necessidade de captar armas, Helena questiona a ordem e é castigada colocando a própria saúde em perigo (TA 2010: 20:16-23:40). Esse sistema não pode impedir a transformação de Helena, mas pode controlar sua atuação. Os elementos cênicos usados em cena como, entre outros, figurino, bandagens e cadeira de rodas dialogam, acompanham e refletem a extensa transformação pela qual Helena passa, mas também ajudam a constituir as condições do sistema que a obriga a sucumbir. Dessa forma, conforme Helena vai mudando, as circunstâncias vão mutilando seu corpo até que, no final do espetáculo, é silenciada com uma mordada.

Esse mundo/sistema não possui uma localização ou contextualização clara, podendo existir em qualquer lugar. Há, entretanto, no decorrer do espetáculo, um momento cênico que relaciona esse sistema inflexível e intolerante à cidade de São Paulo. O monólogo de Jack, que entra em cena: “para falar contra São Paulo e contra os paulistanos, contra seu teatro, contra si mesmo, sua arrogância, seu domínio financeiro” (TA 2010: 47:42-49:13), é uma possível conexão entre o sistema exposto em cena e o sistema em que o paulistano vive. O protesto de Jack é concretizado através do auto-derramamento de um líquido sobre seu corpo, que pode ser interpretado como um momento ritual de protesto: a imolação pelo fogo.²⁰¹ Protestos excessivos como esse são a única forma de se opor a um sistema extremo. Por meio da evidência do corpo do ator como único lugar de protesto, cria-se um momento dialético causando estranhamento no espectador, que se obriga a, pelo menos, questionar a impotência do indivíduo perante um sistema autoritário. A transformação pela qual Helena passa não é uma transformação convencional, esperada pelo sistema. A protagonista tenta, com sua transformação,

²⁰¹ Protestos dessa forma não são comuns dentro do âmbito brasileiro, contudo protestos de queima de corpo de tibetanos contra a invasão da China ou de egípcios na Primavera Árabe, movidos por questões políticas, são temas proeminentes.

quebrar as estruturas do contexto em que ela vive, mas sucumbe, porque o sistema opressor é mais poderoso que ela.

A presença constante da atriz-cantora, que mantém uma posição afastada da cena, releva sua posição narradora ao interagir com o momento cênico através da música. A atriz-cinegrafista, ao filmar as cenas do espetáculo assume por outro lado também um papel narrativo, acompanhando as personagens e expondo as cenas que ocorrem fora do alcance dos espectadores. A presença constante das projeções feitas pela atriz-cinegrafista reforça também a ideia de que as personagens estão sujeitas ao sistema com um poder onipresente, que controla a todos. O elemento lúdico, o figurino como também o corpo e objetos cênicos são usados como elementos ritualísticos sublinhando a transformação de Helena.

A intensão de incluir a participação do espectador na concepção do espetáculo é modesta. O espectador mantém-se, pela estrutura do espaço cênico, que separa de forma confrontativa cenário e público, afastado da cena, não participando ativamente do espetáculo. Seu envolvimento é exclusivamente virtual.

4.2.2 Guerra cega simplex – feche os olhos e voe ou guerra malvada (Coletivo bruto, 2009)

INFORMAÇÕES GERAIS

O primeiro espetáculo do Grupo Coletivo Bruto, *Guerra cega simplex – feche os olhos e voe – ou guerra malvada*²⁰², estreou em 8 de maio de 2009, no Teatro da Universidade de São Paulo (Tusp). O espetáculo, de 110 minutos (CB 2009: 02:00:35), é baseado na peça teatral, *Mach die Augen zu und fliege oder krieg böse 5*, escrita, em 2004, pelo dramaturgo alemão Fritz Kater, pseudônimo de Armin Petras²⁰³, e pela bailarina Pernille Sonne, traduzido ao português por Christine Röhrig.

²⁰² Maria Tendlau dirige o espetáculo, apresentado pelos atores Luiz Henrique Lopes, Mariana Sucupira, Paulo Barcellos, Raissa Gregori e Wilson Julião. A sonoplastia é resultado do trabalho coletivo do Coletivo Bruto e Alexandre Dal Farra, integrante do grupo Tablado de Arruar.

²⁰³ Armin Petras é encenador e dramaturgo: como encenador leva o nome Armin Petras e como dramaturgo assina com o pseudônimo Fritz Kater. Armin Petras figura entre os grandes diretores do teatro contemporâneo alemão. Dirigiu montagens, algumas de textos próprios, nos principais teatros da Alemanha, entre os quais o Nationaltheater Mannheim, Münchner Kammerspiele, Volksbühne Berlim, Berliner Ensemble e Thalia Theater Hamburgo. Petras foi diretor artístico do Staatstheater Kassel (1999-2002) e atualmente é intendente do Maxim Gorki Theater em Berlim. Porém é como dramaturgo que colhe mais reconhecimento: a peça teatral *Tempo de Amar, Tempo de Morrer* (texto de Fritz Kater), encenada no Thalia Theater Hamburgo, foi eleita Encenação do Ano no Berliner Theatertreffen de 2003.



Há uma forte conexão da peça teatral alemã com a cidade de São Paulo: Armin Petras inspirou-se ao visitar a metrópole junto com a dançarina dinamarquesa Pernille Sonne. Petras vê, durante sua estadia em São Paulo, a dor exposta nas ruas e, Pernille Sonne, que, por uma doença na retina, ficou cega, obriga-se a usar de outros sentidos para conhecer algo novo. Petras interliga a situação permanente da bailarina com a insegurança que uma guerra causa. Em uma entrevista concedida a Clayton Mariano e Alexandre Dal Farra, Petras se expressa da seguinte forma sobre a relação entre sua peça e São Paulo:

Mas eu acho que o artista deve sempre tocar nesses pontos [guerra VSW]. Ele deve procurar a grande dor. É onde a dor está, só lá, é que eu vou chegar até as pessoas, é lá que se alcança isso. Quando se pensa no Brasil, é claro que é muito mais fácil porque a dor está explícita nas ruas. Aqui [Alemanha VSW] você tem que, de alguma maneira, abrir várias portas para ver a dor. (Petras 2010: 20)

O espetáculo, composto por onze cenas: paizinho de Simplexo (CB 2009: 00:18-07:59), complexo Kant (CB 2009: 08:00-22:27), Simplexo e o eremita (CB 2009: 22:28-34:53), tragédia Daidanéia in my neck (CB 2009: 34:54-53:33), a vida de Pernille: uma bailarina cega (CB 2009: 53:34-59:53), Simplexo e as bruxas (CB 2009: 00:59:54-01:05:00), vocês chamam de língua o mundo (CB 2009: 01:05:01-01:16:09), Simplexo está triste vence e fica mais triste ainda (CB 2009: 01:16:10-01:25:44), Pernille vê a aurora (CB 2009: 01:25:45-01:32:02), nos campos de concentração os judeus viram sabão (CB 2009: 01:32:03-01:55:31) e Simplexo na ilha (CB 2009: 01:55:32-02:00:33), é uma colagem de relatos de guerra de várias épocas e várias culturas, de depoimentos escritos pela dançarina Pernille Sonne durante sua estadia em São Paulo. Armin Petras usa como base para sua obra, a novela picaresca barroca alemã, *O aventureiro Simplicissimus*, de Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen, datada em 1669, que relata fatos da *Guerra dos 30 Anos*, contada pela perspectiva de um soldado raso (Grimmelshausen 2009: s.p.). O texto de Petras intercala as experiências violentas de *Simplicissimus* com:

[...] lembranças, confissões e descrições da bailarina cega Pernille Sonne; explanações do filósofo Immanuel Kant, cego em seu jardim; o enredo trágico que faz Hércules, vítima do amor cego de Daidanéia, segundo Sófocles; narrativas que remetem à devastação do meio ambiente, físico e cultural, pela exploração econômica na Papua-Nova Guiné e no México; histórias de um sobrevivente do holocausto em Auschwitz. Por meio desse emaranhado de narrativas, a princípio

Em 2005, o autor foi premiado com o Prêmio Lessing do Estado de Sachsen (Nissen-Rizvani 2011: 113-147).

dísparos, a obra de Kater/Petras desperta a consciência do sentimento de desapropriação de nossas próprias identidades no mundo contemporâneo globalizado - e faz entrever a possibilidade de uma nova postura crítica, sensorial e intelectual, que nos permita ao menos nele sobreviver (Barcellos 2007: 2).

O título do espetáculo *Guerra cega simplex – feche os olhos e voe - ou Guerra malvada*, diferencia do original e evidencia o fio condutor do espetáculo: o estado de guerra como estado dominante da sociedade, pois inicia e termina com a palavra guerra. A divisão do título em três partes separadas por hifens, pode ser interpretada como três pontos de vista distintos sobre a guerra: um primeiro, que não é capaz de reconhecer a guerra, um segundo, que não quer enxergar a guerra e, por fim, um terceiro que reconhece as consequências da guerra. *Guerra Cega Simplex* realizou temporada no Teatro da Universidade de São Paulo (TUSP), durante o programa residência artística, *Guerra Total ou a Perder de Vista*, em 2009. A residência artística foi um projeto com palestras, aulas abertas, oficinas, temporadas de espetáculos, *shows*, trabalhos de integrantes do Coletivo, além da temporada de *Guerra Cega Simplex*. O projeto *Guerra Cega* consistia no acompanhamento e intercâmbio com outras companhias teatrais que havia em cada cidade que o Coletivo Bruto realizava os espetáculos.²⁰⁴ Esta troca ocorria como *work in progress*, dentro de encontros que ampliavam e desenvolviam a rede de inter-seções com diferentes formas de criação coletiva e de linguagens.

ESPAÇO CÊNICO E CENÁRIO

O espetáculo ocorre em uma sala de forma confrontativa, onde tanto a cena quanto o público estão em um mesmo nível, diferenciando do palco italiano. O cenário possui um caráter reflexivo entre realidade e ficção, pois reflete a sua construção levando a um questionamento sobre a estrutura *teatro*: ao fundo, andaimes e, na frente, paredes de tijolo à vista. No centro da cena, encontra-se uma mesa com duas cadeiras. Debaixo de um andaime, à esquerda, há uma piscina de plástico, sem água: sobre um andaime, há também uma cadeira de plástico. Um microfone e seu suporte estão do lado esquerdo: no centro, na boca de cena, há um retroprojektor. Nos lados do palco, encontram-se araras com o figurino dos atores, que trocam de roupa em cena. Os elementos cênicos estão também dispostos nos lados do palco. Durante todo o espetáculo, ocorrem projeções de vídeos na parede de fundo, ora como elemento narrativo, ora como parte do cenário,

²⁰⁴ No Rio de Janeiro houve parceria com o grupo *Armazém Companhia de Teatro*. Em Natal estabeleceu-se parceria com o grupo *Clowns de Shakespeare*; em Fortaleza, com o Grupo *Bagaceira de Teatro*; em Belo Horizonte, a troca aconteceu com o *Galpão Cine Horto* (Tembiú 2010: s.p.).



passando informação sobre o espaço, ora como parte da ação, com interação entre vídeo e personagens.

O RITO ABORDADO NA TRAMA

O espetáculo *Guerra cega simplex – feche os olhos e voe – ou guerra malvada*, envolve várias personagens que passam, em diferentes contextos, por transformações causadas por um mesmo motivo: a guerra. As personagens surgem das mais variadas fontes: Simplexo tem sua origem na literatura, a personagem Pernille espelha-se na bailarina dinamarquesa, real e contemporânea Pernille Sonne, as personagens papua, são extraídas de um contexto sociológico da sociedade autóctone Papua - Nova Guiné, a personagem Daidanéia, é tirada da mitologia grega e as personagens que incorporam os judeus são extraídas da história de vítimas sobreviventes do Campo de Concentração Auschwitz. O que une tantas personagens distintas é a transformação que elas passam durante a guerra.

As transformações contextualizadas nesse espetáculo seguem uma convenção milenar e primitiva: todas elas estão relacionados à guerra. Algumas personagens vivem uma situação histórica de guerra, como no caso de Simplexo, que se transforma com a Guerra dos Trinta Anos ou das vítimas do Holocausto, que vivem as barbáries da 2ª Guerra Mundial. No caso das outras personagens a conexão entre transformação e a guerra é estabelecida simbolicamente, através de metáforas ou paralelos. A conexão entre rito e guerra no caso da personagem Pernille, por exemplo, é estabelecida por meio de interligações entre a guerra e a cegueira. A personagem Daidanéia considera a reconquista de seu marido, Héracles, uma guerra. O casal papua, trava uma batalha de guerra ao passar pelo rito do casamento, pois na sua cultura a mulher incorpora o mal. Na civilização ocidental, o casamento é um rito religioso e social de união, enquanto que na tradição cultural da Papua - Nova Guiné o casamento é considerado uma batalha entre os sexos. A mulher torna-se com o casamento propriedade do homem (Herdt 2004:16-33). Todas as personagens movem-se em contextos estarecidos e autoritários de guerra e vivem uma transformação. Essa, contudo, é sempre esperada pelo sistema da guerra, não abrindo espaço para uma mudança individual, sendo o rito pelo qual as personagens passam tradicional, para manter a ordem, no sentido de van Gennep.

Os mundos em que as personagens se movem são tão variados quanto as próprias personagens: o mundo da mitologia, histórico, literário, contemporâneo, longínquo. O que aproxima esses contextos é sua estrutura opressora e arbitrária, não oferecendo às personagens uma opção às suas transformações, que seguem à risca o caminho traçado para elas e parecem demasiado fracas para se contrapor ao sistema. As personagens não questionam sua impotência perante o sistema, nem sua hegemonia sobre suas ações. Não

são as personagens, mas os elementos cênicos usados em cena que dialogam, questionam e refletem o rito da guerra como uma transformação negativa. Dessa forma, a oposição e contraste entre as mudanças medíocres das personagens e o efeito dos elementos cênicos cria o momento dialético do espetáculo, questionando sociedades autocráticas e estarecidas e indivíduos apáticos.

A trama do espetáculo é fragmentada e consiste basicamente em uma fábula central baseada na novela picaresca *O aventureiro Simplicissimus*, conta a história de Simplexo, que vive os horrores da guerra, transformando-se ao aprender a conviver com ela. A fábula central é acompanhada de várias pequenas fábulas com diversos personagens em torno do tema guerra. As transformações são mostradas a partir da perspectiva dos que sobrevivem com ela. A guerra assume, no espetáculo, a posição de estado normal na sociedade, sendo a paz um estado de exceção. A guerra evoca o instinto de sobrevivência, fazendo com que ele reaja às situações impostas. A personagem Simplexo começa sua jornada como um menino inocente e dependente e é jogada de uma aventura a outra, desenvolvendo seu instinto de sobrevivência, terminando sua vida como um sobrevivente. Ele não se transforma em um herói, que supera seus medos, nem em um revolucionário. Como revela seu nome e também como personagem picaresco, Simplexo é um anti-herói, uma “personagem sem qualquer qualidade ou virtude que a diferencie da média das demais personagens que é alçada à categoria de protagonista pela simples vontade do autor de fazer representar um exemplo semelhante a toda gente” (Vasconcellos ⁶2009: 25). Como um anti-herói, ele tampouco age, nem toma atitudes para ajudar os outros; assim ele entrega-se aos prazeres do sexo sem levar em conta que sua parceira é casada. Ao mesmo tempo, ele tem sorte conseguindo, em vários episódios perigosos, salvar a própria vida. Dessa forma, a vida de Simplexo – criança é aleatoriamente poupada, enquanto toda sua família é exterminada, e mais tarde, mesmo condenado à forca, Simplexo consegue negociar sua absolvição, por estar no lugar e na hora certos.

No início do espetáculo, quando Simplexo cuida do rebanho de ovelhas nas pastagens por ordem do pai (CB 2009: 02:36-03:53), encontra no caminho soldados inimigos e revela a eles onde mora sua família, condenando todos involuntariamente à morte. Simplexo, ao voltar para casa, é confrontado com uma selvageria: o menino inocente assiste estarecido à morte de toda a família.²⁰⁵ A mãe, antes de morrer, indica ao filho a atitude que deve tomar e este obedece, fugindo para salvar a própria vida (CB 2009: 04:34-07:40).

²⁰⁵ Simplexo narra o destino de sua família: a mãe e a criada são estupradas até a morte no estábulo, o criado recebe um pau na boca e é afogado em fezes, o pai é queimado vivo até os olhos saltarem do rosto.

Simplexo foge até chegar na próxima etapa da sua vida: o encontro com o eremita, que lhe traz conhecimento e um sentimento humano: o “moleque” (CB 2009: 24:54), que não sabia nada do mundo, aprende as coisas básicas da vida e transforma-se em um jovem homem. O eremita ensina Simplexo tudo o que sabe: a leitura, a astronomia. Simplexo também aprende a se divertir ao lado do eremita. Entretanto um dia o eremita morre e Simplexo é obrigado a seguir caminho (CB 2009: 22:40-32:48).

Simplexo volta ao mundo em guerra e é confrontado com a sua miséria outra vez, aprendendo a conviver com a situação: é preso e solto várias vezes, encontra um trabalho (CB 2009: 01:00:04-01:05:07). Simplexo vive aventuras e comete erros: é surpreendido ao manter relações com uma mulher casada e condenado à forca (CB 2009: 01:16:19-01:18:44). Ele negocia sua liberdade: se conquistar a fortaleza de Magdeburgo em apenas um dia, exterminando os habitantes da cidade, será absolvido de sua culpa.²⁰⁶ Simplexo, sem questionar as consequências da ação, executa a tarefa (CB 2009: 01:18:46-01:21:12) e segue sua vida reagindo sem atitudes heroicas. Ele viaja para uma ilha e lá engravida uma menina, casa com ela e tem o filho, mas não assume o papel de marido ou pai. Em vez disso, deixa a família recém-formada, viaja a Paris e, em seguida, vai ao oriente. Ao fim de sua vida, volta para a ilha, onde havia deixado mulher e filho, é informado sobre a morte de sua mulher e termina seus dias vivendo como um eremita em uma ilha deserta com seu filho (CB 2009: 01:56:00-01:57:00). O círculo da vida de Simplexo se fecha sem que o sistema mude, pois as transformações que ocorrem com ele são causadas e controladas pelo sistema. Contudo, no final de sua vida opta por uma vida fora do sistema, como um eremita.



Figura 12: Caminho sobre o sabão

²⁰⁶ O massacre histórico ocorrido na cidade de Magdeburgo sob a responsabilidade do conde de Tilly, em 1631, foi tão horrendo, que durante muitos anos depois do massacre o verbo magdeburguizar foi utilizado na língua alemã como sinônimo de massacrar (Blázquez 2012: s.p.).

Outra transformação representada no espetáculo, é o extermínio dos judeus durante o Holocausto. Em cena, três atores fazem bolas de sabão (CB 2009: 01:32:35-01:33:24), há também barras de sabão no chão em formação de um caminho, sobre as quais os atores pisam ao caminhar pelo cenário (vide figura 12) (CB 2009: 01:49:25-01:49:53).

Uma sobrevivente do Holocausto, sentada dentro de uma piscina vazia, relata o que acontecia às mulheres em Auschwitz. Enquanto fala, ela cospe talco e, ao mesmo tempo joga um punhado de talco para cima, dando a impressão de cinzas (CB 2009: 01:34:22-01:35:44). Também em cena, outro sobrevivente, que se encontra sobre o andaime, conta de sua transformação como sobrevivente em um campo de concentração, capaz de adaptar-se às mais difíceis situações (CB 2009: 01:37:34-01:52:25). No final desta cena aparece a projeção de uma mulher afogando-se em uma banheira, soltando bolhas de ar (CB 2009: 01:55:14-01:55:30). O título dessa cena: “Nos campos de concentração os judeus viram sabão” (CB 2009: 01:33:25), deixa clara a passagem da vida para a morte, a decomposição do corpo. Em cena essa transformação é expressada em forma de barras de sabão jogadas ao chão, em pó jogado ao ar, em bolhas de sabão feitas em cena (CB 2009: 01:32:40-01:55:29). A cena transmite a mensagem de que a guerra traz transformações irreversíveis para um indivíduo e conseqüentemente para uma sociedade.

Em um nível metafórico, estabelecendo um paralelo entre a cegueira e a guerra, ocorre outra transformação ritual dentro da trama: Pernille aprende a enxergar sem os olhos, adaptando-se à cegueira. A cegueira fisiológica de Pernille, como um estado imutável, representa um inimigo com quem ela está em constante guerra. As lembranças, confissões, descrições e experiências com luzes e cores da bailarina cega Pernille Sonne, ao som de música de piano, revelam as perdas de uma batalha da “guerra cega” (CB 2009: 53:55-59:54). Pernille transforma-se, encontrando a percepção como outra forma de enxergar, porém não pode eliminar a cegueira de sua vida. Enquanto Pernille relata, todos os atores encontram-se em cena e dançam desconformes ao ritmo da música, acompanhando a descrição da bailarina. A música vai sendo incorporada por outros instrumentos e fica cada vez mais forte. Ao mesmo tempo há um vídeo, mostrando imagens de pessoas conversando. As imagens contrastam com o relato, exibindo como a vida de Pernille não é.

Em uma próxima cena, Pernille está sentada em uma cadeira com luz focada sobre ela. Inicia uma música alegre de gaita e abre-se outro foco de luz sobre uma segunda atriz, que se encontra atrás de uma mesa organizando uma caixa transparente cheia de xícaras. Há espaço para doze xícaras porém a atriz quer colocar treze xícaras na caixa. Enquanto Pernille descreve as cores da época anterior a sua cegueira e a escuridão que segue depois



dela, a segunda atriz tenta acomodar todas as xícaras, lutando contra a física. Ao fim de cena, a atriz quebra uma xícara e, assim, completa sua caixa (CB 2009: 01:27:03-01:32:00). Fica evidente o paralelo entre a ação com a caixa e a guerra como sistema irreduzível, pois por mais que a atriz tente organizar a caixa, sempre sobra uma xícara. Somente a violência (quebra da xícara) resolve o impasse.

A transformação de Daidanéia, que entende o empreendimento de manter o esposo Hércules como uma guerra é fatal. Ao perceber que havia perdido a batalha de manter seu marido para a jovem e irresistível Íole, resolve aplicar a magia como última estratégia.²⁰⁷ Daidanéia presenteia Hércules com o manto de Nesso, ignorando as consequências de sua ação (CB 2009: 34:03-34:43): a morte de seu marido e sua transformação. Ao perceber a derrota, prefere abandonar o mundo dos vivos, condenando-se ao suicídio ao afogar-se dentro de uma banheira (CB 2009: 34:56-53:10).

ELEMENTO NARRATIVO, MÚSICA, DANÇA E MÍDIA

O espetáculo é introduzido e acompanhado por uma figura narradora que acompanha e comenta as transformações. Essa figura é ininterruptamente ocupada através de um revezamento de atores e conduz o espectador pelos emaranhados da trama dramática. A narração inicia o espetáculo com um ator em cena, somente com uma luz pontual, anunciando o prólogo: “viver é filme, é anotar, preencher, elaborar, nenhuma entropia, não reanimar nenhuma escória, escrever, contar, formular, expressar, continuar em minha direção” (CB 2009: 00:19-00:48). O monólogo serve como momento de abertura ao rito pois, ao terminar sua fala, joga para cima o talco que mantinha em sua mão, predizendo a transformação que será vivida e abordada várias vezes em cena. Ao jogar o talco para cima deixando que chova sobre seu corpo, há um jogo entre corpo e pó, isso é, todo o corpo ao morrer passa pela transformação de virar pó, indicando ao espectador que ele acompanhará um rito de transformação (CB 2009: 00:21-00:43). O ator narrador desempenha uma função esclarecedora, por exemplo, no primeiro ato, ao lado da cena, ele situa a trama no ano de 1630, na Alemanha, no meio da *Guerra dos 30 anos* e informa que a guerra causou a morte de quatro quintos da população (CB 2009: 01:55-02:14).

²⁰⁷ Segundo a mitologia, o centauro Nesso oferece atravessar um rio carregando Daidanéia nas suas costas. Porém, ao invés de cumprir sua palavra, sequestra a princesa. Hércules, que a esperava do outro lado do rio, acerta o centauro com uma flecha envenenada. Antes de morrer, Nesso oferece a Daidaneia um manto banhado com seu sangue que ele diz ter poderes mágicos. Ele faz Daidanéia acreditar que se Hércules usasse o manto não olharia para outra mulher a não ser ela. Na verdade o manto contém o veneno da flecha e causará a morte lenta de Hércules. Essa é a vingança de Nesso (Dommermuth-Gudrich¹³2011: 291-292).

Convergindo com o papel do narrador, há projeções com os títulos dos atos, que informam o andamento do espetáculo. Ao mesmo tempo as projeções assumem uma função de jogo entre realidade e ficção, comentando a estruturação do espetáculo e apontando ao espectador que se trata de uma encenação. Assim, o título: “Guerra cega simplex Feche os olhos e voe - ou Guerra malvada” (CB 2009: 00:50), aparece no início da apresentação na parede ao fundo, projetado em letras azuis, , seguido de mais informação: “3 títulos, 11 atos e algumas histórias” (CB 2009: 00:56). Da mesma forma, são anunciados todos os atos do espetáculo por meio de projeções.²⁰⁸ Imagens projetadas também possuem uma função narrativa: o desenho de Simplexo, com montanhas, sol, sua casa, sua família: mãe, pai e dois criados, reportado pelo aparelho retroprojetor, descreve sua biografia através da perspectiva de uma criança inocente (CB 2009: 01:14-02:31).

Alguns vídeos empregados no espetáculo possuem, igualmente, uma função narrativa.²⁰⁹ Na cena em que um ator se encontra atrás de uma mesa, posicionada centralmente, organizando sobre ela os elementos que na cena representarão a guerra: ferramentas, como talheres de corte, martelos, e bananas, é projetado concomitantemente um vídeo, no qual dois atores passeiam por um jardim botânico. No vídeo um ator explica o pensamento kantiano, em relação à sensibilidade e o entendimento, o outro representa o próprio filósofo Immanuel Kant²¹⁰ caminhando pelo jardim. Somente o indivíduo que usa ambos, a sensibilidade e o conhecimento, é capaz de interagir com o mundo e transformá-lo (Höffe 2003: 145-149). O vídeo possui nessa cena, além da função narrativa, uma função de jogo com a realidade virtual: através da separação entre ação em cena e ação no vídeo fica evidente a separação entre pensamento e atitude do ser humano e a dificuldade que há em colocar em prática o que se aprende, isso é, de se transformar.

Para contrastar com a cena de ações de anti-herói de Simplexo em meio a prostitutas, gozando da vida, é projetado o filme “quem é um herói”, no qual um ator apresenta uma definição científica do herói (CB 2009: 33:34-34:02). No final do espetáculo, quando os

²⁰⁸ Seguem as projeções com os títulos: “Ato 1: paizinho de Simplexo” (CB 2009: 02:34), “Ato 2: complexo Kant (um problema, as ferramentas, a proposta)” (10:35), “Ato 3: Simplexo e o eremita” (23:26), “Ato 4: Tragédia Daidanéia in my neck” (34:52), “Ato 5: A vida de Pernille: uma bailarina cega” (53:51), “Ato 6: Simplexo e as bruxas” (01:00:04), “Ato 7: Vocês chamam de língua o mundo” (01:07:02), “Ato 8: Simplexo está triste vence e fica mais triste ainda” (01:16:15), “Ato 9: Pernille vê a aurora” (01:26:54), “Ato 10: nos campos de concentração os judeus viram sabão” (01:33:26), “Ato 11: Simplexo na ilha” (01:57:00).

²⁰⁹ Antes do vídeo iniciar um ator narrador conta que Immanuel Kant era um aficionado por geografia, porém, durante sua vida, nunca havia saído de sua cidade, nunca havia visto o mar ou as montanhas, e, quando teve tempo e dinheiro para fazê-lo, já estava cego. Então fazia passeios cegos em seu jardim, escutando seu criado Martin Lampe ler diários de viajantes (CB 2009: 10:35-11:03).

²¹⁰ Interpreta-se que seja Immanuel Kant já cego, pois o ator usa uma máscara de Kant com óculos escuros.



atores se encontram amontoados dentro de uma piscina de plástico, um vídeo mostra o decurso inverso de todo o espetáculo em rotação rápida, como um veredito para as personagens que já viveram suas transformações, mas talvez como uma chance de mudança ao espectador (CB 2009: 01:57:15-02:00:19).

ASPECTO LÚDICO

O elemento lúdico acompanha cenas do espetáculo como uma engrenagem para o rito. Há um jogo permanente com a realidade virtual. Em um momento, um ator traz à cena um aquário com um peixe beta, que ele chama de “Simpleixe” (CB 2009: 17:54). A natureza desse peixe, que é um assassino por natureza, ele compara com o instinto humano de guerra. Ele coloca um espelho ao lado do aquário, provocando o peixe a lutar contra sua própria imagem. A imagem do peixe no aquário é projetada na parede ao fundo. Interrompendo a imagem projetada, aparece o vídeo de uma criança, que ainda lê com dificuldade, lendo uma explicação de como evitar a guerra. Ao som da música, *The final countdown*,²¹¹ mostram um filme com o peixe assassino lutando contra outro peixe (CB 2009: 17:52-22:26). A cena, embora contenha uma temática séria e aludir à guerra como luta do homem contra ele próprio, é tratada de uma forma lúdica, levando o espectador ao riso.

Outro momento é iniciado por uma atriz narradora que descreve o termo *magdeburguização*²¹², uma negociação de Simplexo com o conde de Tilly para salvar a própria vida da condenação à forca ele se dispõe a executar o massacre. Enquanto a narradora descreve a ação, Simplexo e dois soldados, usando baldes de metal sobre as cabeças, encenam o ataque de Simplexo em Magdeburgo como em um jogo de crianças, brincando com objetos sobre uma mesa: celular, salsichas, caixa de pasta de dente, garrafa de água, lanterna e tesoura, usando-os como armas e pessoas assassinadas (vide figura 13). Essa brincadeira sobre a mesa, filmada e projetada na parede, em associação com a música e o relato grave, ganha comicidade. O momento esvai-se somente quando a brincadeira sobre a mesa termina e surge a projeção muda de uma sequência de fotos reais de pessoas assassinadas e torturadas (CB 2009: 01:21:00-01:25:42).²¹³

²¹¹ *The Final Countdown* é uma canção da banda sueca Europe, lançada em de 1986, que fala da contagem regressiva final (Europe 2003: s.p.). Essa canção é frequentemente usada como abertura nas apresentações dos lutadores em lutas de boxe.

²¹² Para elucidação do termo *magdeburguização* vide nota de rodapé 206.

²¹³ Tratam-se de fotos - troféus, que soldados tiraram de presos torturados e mutilados durante a guerra do Iraque, e mais tarde do Afeganistão e apareceram na imprensa, causando repercussão internacional.



Figura 13: Simplexo encena a batalha de Magdeburgo

O elemento lúdico também acompanha a troca de nomes do casal papua em núpcias, onde poligamia é permitida e as mulheres são vendidas para o casamento (Herdt 2004: 19). Por um lado, um jovem polinês deve casar-se com uma mulher, porém não possui o dinheiro suficiente. Seu passatempo predileto é a televisão, na qual ele assiste a telenovela brasileira *Escrava Isaura*.²¹⁴ O jogo com o aparelho, que nem sempre funciona, a imagem de uma cena da telenovela projetada na parede de fundo em uma língua desconhecida e o contexto cultural diverso tornam a cena lúdica. Há uma interligação entre o conteúdo da novela e a cena em palco: como em cena as personagens estão presas em um sistema opressor. O casamento dos jovens papuas ocorre através da novela, que depois do episódio, assumem os nomes dos atores da novela (CB 2009: 01:06:57-01:15:45).

CORPO

O corpo é abordado no espetáculo como um elemento frágil, desestruturado, que necessita de ajuda. Em cena, enquanto um ator apresenta-se, expondo suas debilidades pessoais e fraquezas²¹⁵ diante de um microfone, os outros movimentam-se em cena e, pouco em pouco, um deles cai ao chão perdendo o controle total do corpo, sendo, então,

²¹⁴ A telenovela foi ao ar em 1976 pela Rede Globo e teve sucesso mundial sendo traduzida a mais de oitenta línguas. A trama é baseada no romance homônimo de Bernardo Guimarães, escrito em 1875.

²¹⁵ Um apresenta-se como docente de filosofia da Universidade de São Paulo e revolucionário, outro fala de seu medo de voar, outro ainda sobre seu daltonismo (problema hereditário caracterizado por uma anomalia na visão das cores), outro revela ser mentiroso, e um último sonha que cai.



ajudado pelos outros a levantar (CB 2009: 08:08-10:31). O resgate mútuo em cena, estrutura e possibilita a movimentação dos atores caídos.



Figura 14: Os vários Simplexos

Depois da cena em que um ator atrás de uma mesa interage com o vídeo de Kant no jardim, é iniciada uma música envolvente, com luzes de globo de luz giratório e os atores dançam como se fossem dançarinos de casa noturna, porém de uma forma descoordenada. O ator atrás da mesa explica que somente há produção no mundo burguês durante a guerra. Enquanto fala, ele corta todas as bananas sobre uma tábua, que representavam um corpo humano. Uma atriz começa a cantar a canção *trust in me, close your eyes*, que a serpente Kaa do *Livro da Selva*²¹⁶ canta na versão de desenho animado da Walt Disney, no momento em que ela hipnotiza o menino Mogli na tentativa de devorá-lo.²¹⁷ O ator segue cortando a figura composta por bananas, explicando que guerra somente produz perdedores, nenhum vencedor. Os dançarinos, nesse momento, estão movendo-se, deitados ao chão como soldados agonizantes, e o ator narrador coloca sua cabeça sobre a mesa e joga sobre ela os pedaços de bananas cortadas. Então ele resume que somente vale a pena usar o intelecto se for para combater a guerra (CB 2009: 13:25-17:50). Esse momento, além de conter uma crítica ao ser-humano, joga com três níveis

²¹⁶ O *Livro da Selva*, escrito por Joseph Rudyard Kipling em 1894, conhecido no Brasil por meio do filme da Walt Disney sob o título *Mogli – o menino lobo*, faz parte do cânone de literatura infantil.

²¹⁷ Esta canção surgiu em 1967 com o filme *Mogli – o menino lobo* da Walt Disney onde a cobra Kaa hipnotiza o menino Mogli para poder comê-lo. Segue a letra da canção: “Trust in me, just in me, close your eyes and trust in me. You can sleep safe and sound, knowing I am around. Slip into silent slumber, sail on a silver mist. Slowly and surely your senses, will cease to resist” (Sherman 1967: s.p.). Confie em mim, apenas em mim, feche os olhos e confie em mim. Você pode dormir seguro e sadio, sabendo que eu estou por perto. Caia num sono silencioso veleje numa névoa de prata. Lenta e seguramente os seus sentidos deixarão de resistir (tradução VSW).

cênicos: o esquartejamento do ser humano por meio da divisão de uma banana; a canção de um filme infantil²¹⁸ que insinua uma devoração e a coreografia de *striptease*, insinuando o prazer da destruição.

A importância do encontro de Simplexo e o eremita, é representada através da multiplicidade de corpos (vide figura 14): a personagem Simplexo é representada por três atores que às vezes aparecem juntos em cena (CB 2009: 25:32-32:53). A multiplicidade de Simplexos pode significar uma generalização e ampliação da situação da personagem a outros que vivem a mesma situação de transformação através da aprendizagem. Por outro lado, essa mesma multiplicidade pode ser interpretada no sentido de que somos todos iguais na fraqueza e necessitamos ajuda, ou ainda que uma mesma pessoa possui várias facetas.



Figura 15: Simplexo e o eremita em um só corpo

Mais adiante, ainda na mesma cena (vide figura 15), ocorre uma fusão de corpos no momento em que Simplexo passa a viver na casa do eremita. Um dos três Simplexos, em cena, com a ajuda dos outros dois, entra literalmente na roupa super-dimensional de seu protetor (CB 2009: 26:58-27:46). Independente da forma de jogar com os corpos, há uma transgressão de significado do corpo como invólucro, que assume por meio das cenas novas dimensões.

O amadurecimento de Simplexo, até alcançar a idade adulta, é exposto também por meio de sua experiência sexual. O corpo da personagem como anti-herói, assume um papel

²¹⁸ Nessa cena do desenho animado, Mogli está completamente hipnotizado à mercê da serpente, e é salvo pela pantera Baghira, que no último segundo desata o menino do abraço da cobra.

mecânico, fisiológico, e acaba reduzido ao aparelho reprodutivo. Em cena, ao som de música oriental ritmada de tambores, os atores dançam tirando a roupa, mantendo uma roupa íntima, grande, na qual as inscrições dos órgãos genitais servem como determinantes de função sexual sem qualquer elemento de prazer: “xoxota”, “cú”, “vagina” etc (vide figura 16). Interligando com os paralelos contrastivos entre crescimento sem prazer do corpo e amadurecimento sem heroísmo de Simplexo, é projetada a imagem de Simplexo de ponta-cabeça, que pode significar a incompatibilidade do desejo de mudança do indivíduo e a possibilidade de escolher outro caminho. A música vai tornando-se cada vez mais rápida, atores encenam atos sexuais de forma mecânica (CB 2009: 00:59:58-01:05:33). Outra cena expõe um momento dialético: a cena de sexo entre Simplexo e sua amante ocorre com partes do corpo que normalmente não fazem parte do coito, como o pé e orelha (CB 2009: 01:16:19-01:17:17). Esse momento estabelece um paralelo entre o amadurecimento anti-heróico de Simplexo e a representação do sexo como um processo mecânico, levando ao reconhecimento de que o sistema no qual as personagens se movem também é mecânico e intransponível.



Figura 16: Inscrições dos órgãos genitais

ILUMINAÇÃO

A iluminação reforça um olhar crítico e a resignificação dos âmbitos luz – visão e escuridão – cegueira. Há um jogo entre esses significados, com o qual o espectador é confrontado. Por exemplo, a cena em que Simplexo foge com medo dos soldados ocorre

de forma ilusionista, com pouca luz²¹⁹ focada somente nele, marcada com música muito rápida, dissonante, mas repentinamente ocorre um momento verossímil, um jogo entre realidade e ficção ao surgir luz geral e cessar a música. O espectador pode ver que era somente uma técnica aplicada, reconhecendo a lanterna na mão do ator (CB 2009: 07:42-08:01). Da mesma forma a iluminação segue o jogo entre realidade e ficção ao expor ao espectador com luz geral as reorganizações do cenário e a troca de figurino dos atores.

PRESENÇA DO ESPECTADOR NO TEXTO CÊNICO

A presença do espectador no texto cênico é neste espetáculo parca. Em um único momento, um ator em cena sentado atrás de uma mesa explica a importância da guerra na sociedade. Durante a explicação ele joga com bananas e ferramentas sobre a mesa. Ao final da cena ele dispõe as bananas despedaçadas sobre uma tábua, montando com elas a forma de um corpo que ele, então, apresenta e oferece ao público para comer. Neste momento, o espectador que aceita a banana interage com o ator e com a cena (CB 2009: 11:05-17:45 e 20:59).

CONSIDERAÇÕES PARCIAIS

Os momentos rituais do espetáculo ocorrem nas cenas fragmentadas. Cada cena representa uma pequena transformação, introduzido por um ator narrador e, às vezes, por vídeo, música ou dança. A trama do espetáculo apresenta a guerra em vários contextos e as transformações que ela causa concretamente e em vários níveis de abstração. A guerra é conotada como um estado de normalidade e a paz como estado de exceção. A transformação, nesse espetáculo, ocorre dentro da trama e com as personagens. As transformações são esperadas e controladas. As personagens do espetáculo que vivem na guerra não possuem um espírito heróico, e não conseguem/querem vencê-la, aprendem, entretanto a sobreviver com ela. Quando as personagens optam por outra transformação, que não seja a esperada pelo sistema, então essa é a exclusão do sistema ou a morte. Assim o caso de Simplexo, que ao fim da vida opta pela eremitagem, ou Daidanéia, que, ao perder sua guerra, opta pela morte. Os judeus em cena passam por uma transformação sistemática de extermínio. Os sobreviventes do Holocausto são confrontados com situações impostas e obrigados a reagir para poder sobreviver com consequências fatais em suas vidas. O casal de Papua - Nova Guiné, é submetido a regras sociais impostas e reage a elas transformando-se. A dançarina Pernille e o filósofo Kant, confrontados com a cegueira, aprendem a conviver com ela. O espetáculo envolve elementos cênicos

²¹⁹ A iluminação ocorre por meio de uma lanterna, que o próprio ator foca em direção a si mesmo, causando assim a impressão de movimento rápido.



simultâneos para construir a cena além da ação dos atores: iluminação, música, projeção de vídeos, movimentos em cena.

Dessa forma as mudanças medíocres servem como um dispositivo para atingir o espectador que, por meio do espetáculo, vive a possibilidade de aspirar por uma transformação que realmente cause alguma movimentação social. O espectador, que está sentado assistindo a cena a partir de uma posição confrontativa, não é diretamente convocado a participar ativamente do espetáculo, mas é estremeado pelas ações transformativas do espetáculo e convocado a, pelo menos, pensar criticamente sobre mudanças, pessoais ou sociais.

4.2.3 2º dom pedro 2º (*Les Commediens Tropicales, 2009*)

INFORMAÇÕES GERAIS

O quinto espetáculo da Companhia Les Commediens Tropicales, *2º dom pedro 2º*²²⁰, de aproximadamente 70 minutos de duração (LCT 2009: 01:14:05), estreou em 06 de março de 2009, no Teatro Sérgio Cardoso, como projeto contemplado pela Lei de Fomento ao Teatro da Cidade de São Paulo. A encenação é composta por doze cenas: *He's got the whole world in his hands* (LCT 2009: 00:01-01:38), *Aukê é dom pedro*²²¹ (LCT 2009: 01:39-03:30), conversa entre Longuinus e Cristo (LCT 2009: 03:31-04:47), nascimento de dom pedro (LCT 2009: 04:48-13:24), educação de dom pedro (LCT 2009: 13:25-21:24), 1834-1839 (LCT 2009: 21:25-27:44), emancipação do imperador (LCT 2009: 27:45-34:21), casamento (LCT 2009: 34:22-46:34), guerra (LCT 2009: 46:35-50:52), abolição da escravatura (LCT 2009: 50:53-54:09), república (LCT 2009: 00:54:10-01:04:41) e fuga (LCT 2009: 01:04:42-01:14:05). A temática do espetáculo discute as contraditórias fontes históricas e míticas da figura do imperador brasileiro D. Pedro II, entre os anos 1840 e 1889. Na descrição do espetáculo na página do grupo da internet, encontra-se a seguinte afirmação sobre o imperador histórico:

Primeiro monarca nascido no Brasil, Pedro de Alcântara foi comparado ao menino Jesus na tradição portuguesa, revisto como Imperador do Divino na ladainha brasileira, entendido como um novo d. Sebastião pelos últimos fiéis das previsões de

²²⁰ O espetáculo produzido e concebido por Carlos Canhameiro, tem como provocador cênico Fernando Villar. Atores do espetáculo são: Carlos Canhameiro, Daniel Gonzalez, Jonas Golfeto e Michele Navarro. A trilha sonora é de Allen Ferraud e a cenografia de José Valdir. A iluminação tem direção de Daniel Gonzalez.

²²¹ Para diferenciar a personagem histórica da personagem dramática, as referências da personagem histórica serão feitas em maiúsculas *Dom Pedro II* e da personagem dramática em minúsculas *dom pedro 2º*.

Vieira. Filho de Bragança, Habsburgo e parente direto dos Bourbon, d. Pedro era reconhecido como um pequeno deus europeu, cercado por mestiços. Órfão de mãe com um ano, de pai aos dez, imperador aos catorze e exilado aos 64, no seu caminho é difícil notar onde se inicia a fala mítica da memória, quando acaba o discurso político e ideológico; onde começa a história, onde fica a metáfora (Les Commediens Tropicales s.a.: s.p.).

O título do espetáculo, *2º dom pedro 2º*, joga com a ambiguidade da cifra/palavra. De acordo com o significado da preposição, *segundo*, no sentido de “de acordo/em harmonia com/conforme” (Houaiss 2001: 2536), *2º* indica uma citação, discutindo a perspectiva de terceiros em relação a qualquer fato histórico. A preposição *segundo* questiona o que se omite sobre a figura *Dom Pedro* e distancia-se de qualquer afirmação conclusiva sobre o tema histórico, abrindo espaço para uma discussão dialética sobre o tema. Escrito como número ordinal *2º*,²²² o título pode ser interpretado como uma submissão do imperador a um segundo plano, relevando sua impotência perante o sistema em que se movia. Também o fato do título iniciar e terminar com a mesma palavra, *2º*, aponta para a interpretação de que há um círculo vicioso que não permite mudanças. A encenação foi criada a partir de um estudo sobre o segundo imperador do Brasil, que consistiu em uma pesquisa bibliográfica, mas também em entrevistas com historiadores e com a população paulistana. Tanto as pesquisas como as entrevistas transparecem no espetáculo através de depoimentos em forma de vídeos.

ESPAÇO CÊNICO E CENÁRIO

Em um palco italiano, há arquivos espalhados por todos os cantos, alguns deitados, outros com algumas gavetas abertas. Em algumas gavetas, escondem-se televisores, que conforme o andamento do espetáculo, mostram vídeos de comentários e depoimentos de historiadores, da população ou mesmo dos próprios atores. Também espalhados pelo palco estão caixas, malas e livros. Uma grande tela ao fundo mostra projeções de informações virtuais, vídeos e projeções da presente cena. O cenário sugere um escritório de um historiador revirado, podendo-se dizer de ponta-cabeça, onde os fatos podem e devem ser contestados. Há dois pontos de microfone: à esquerda servindo ao cantor, que acompanha o espetáculo, e à direita, que serve para algumas cenas do espetáculo. Como comum em palco italiano, o público está fisicamente separado da cena e, por consequência, afastado de uma participação ativa no espetáculo.

²²² A forma convencional para títulos nobres é o uso de números romanos e não árabes.



O RITO ABORDADO NA TRAMA

Todo espetáculo gira em torno da personagem dom pedro 2º, embasada na personagem histórica, e dos vários ritos de passagem que ocorrem com ela. Enquanto os atores intercalam-se, ao desempenharem o papel da personagem principal, os outros encarregam-se em constituir o sistema, que envolve e controla a vida do imperador. Todos os elementos cênicos ajudam a construir e formar esse sistema repressor que controla cada transformação minuciosamente como forma de prática do controle total sobre a situação. Os atores, quando não representam dom pedro 2º, formam o sistema repressor.

A personagem passa por vários ritos, como encarnação, nascimento, maturidade, governo e casamento, mas está sempre presa dentro de seu papel como imperador na história. Os ritos pelos quais ele passa são controlados pelo sistema no qual ele está preso, sendo então ritos convencionais no sentido de (van Gennepe³2005: 21).

O espetáculo revela várias versões da biografia de Dom Pedro II, iniciando por sua concepção e terminando com sua fuga para a Europa. A concepção de dom pedro 2º é abarcada a partir de quatro perspectivas: uma mitológica (LCT 2009: 01:43-03:39), uma divina (LCT 2009: 03:42-04:50), uma histórica (LCT 2009: 04:52-06:40) e outra fisiológica (LCT 2009: 06:42-13:15). Independente da versão, a concepção e nascimento de dom pedro como segundo e último imperador brasileiro são planejados e determinados por terceiros e a personagem não possui a menor chance de se desatar das correntes que o prendem.

Na versão mitológica, um ator narra em cena o rito que transforma o progenitor do homem na cultura Timbira²²³, chamado Aukê, no segundo e último imperador do Brasil, dom pedro 2º. A versão divina é abordada por meio de uma conversa entre São Longuinus²²⁴ e Jesus Cristo. São Longuinus recebe como última incumbência antes de subir ao céu e obter a paz eterna a ordem de encarnar o futuro imperador. Essa negociação ocorre através de uma conversa entre São Longuinus, presente em cena, e Jesus Cristo, representado pela gravação de uma voz, que lembra propaganda política do regime ditatorial brasileiro que ocorreu de 1964 a 1984. Com a confirmação de

²²³ Timbira é a denominação de um conjunto de povos indígenas brasileiros: Apanyekrá, Apinayé, Canela, Gavião do Oeste, Krahó, Krinkatí, Pukobyê. Além dos sete grupos mais importantes devem ser incluídos: Krenyê, Kukoikateyê, Tembê, Guajajara, os Kenkateyê, Krepumkateyê, Krorekamekhrá, Põrekamekrá, Txokamekrá (Ricardo 2011: 763).

²²⁴ São Longuinus é considerado o representante da Ordem de Cristo e está conectado à história do Brasil por ser o responsável em estabelecer o direito espiritual sobre todas as terras descobertas e colonizadas (Haurelio 2011: 216).

Longuinus, Jesus Cristo profere uma espécie de bênção ao imperador, desejando que este consiga, nos cinquenta e oito anos de reinado, transformar o Brasil em um país avançado e moderno (LCT 2009: 03:42-04:50). A versão histórica expõe a situação familiar dos genitores e a pressão de um herdeiro sob a qual a mãe de dom pedro é obrigada a parir tantos filhos até ‘vingar’ um homem. A versão fisiológica apresenta as imparidades sobre o tamanho de dom pedro ao nascer, comparando em cena fontes históricas, experiências pessoais e opinião pública.



Figura 17: O imperador recém coroado nu e indefeso apanhando

Após o nascimento, a próxima passagem ritualizada na vida de dom pedro 2º é a sua coroação de imperador e a antecipação de sua maioridade, aos quatorze anos de idade.²²⁵ Dom Pedro passa pelo rito por imposição e estratégia política: em cena dom pedro não se move, sofrendo toda a preparação como uma marionete. Durante o rito de sua maioridade, os conselheiros despem a personagem (vide figura 17),²²⁶ e durante a comemoração, enquanto todos cantam e dançam, ao som da música *dancing queen*²²⁷ dom pedro apanha de todos. A música representa aqui um comentário irônico da manipulação do jovem imperador estabelecendo uma contradição: na música a pessoa

²²⁵ Dom Pedro II é coroado imperador do Brasil aos cinco anos de idade, em consequência da fuga de seu pai, Dom Pedro I, à Portugal.

²²⁶ A nudez do imperador pode ser vista como uma alusão ao conto de fadas de Hans Christian Andersen, *A roupa nova do rei*, na qual um imperador é enganado por um malfeitor criminoso. Por causa de sua extrema vaidade e ingenuidade, desfila por seu reinado completamente nu, pensando estar vestindo a roupa mais bonita do reino (Andersen 2011: 151-159).

²²⁷ *Dancing Queen* é uma canção gravada pela banda sueca ABBA em 1976. Segue o refrão da música: “You can dance, you can jive, having the time of your life, see that girl, watch that scene, digging the dancing queen” (ABBA s.a.: s.p.). Você pode dançar, você pode divertir-se, aproveitando o momento de sua vida, veja aquela garota, observe aquela cena, curta a rainha da dança (tradução VSW). A ironia entre a liberdade exposta na canção e o aprisionamento de dom pedro é evidente.



pode se divertir enquanto que dom pedro é humilhado e maltratado (LCT 2009: 29:25-32:48).

A imposição do ritual do casamento de dom pedro é ainda mais forte que o rito anterior. A combinação de elementos forma, mais uma vez, uma justaposição irônica dos elementos cênicos. De um lado, a música romântica e a projeção de fotos na tela de fundo com casais famosos aparentemente felizes, como no caso do príncipe Charles e Diana, Bill e Hilary Clinton, Brad Pitt e Angelina Jolie, Luiz Inácio e Marisa Leticia Lula da Silva e John Lenon e Yoko Ono, e de outro lado, a ação, caracterizada pela aversão do imperador em relação à futura esposa asquerosa. O contraste entre a aparente felicidade da vida oficial em oposição às frustrações da vida privada evidencia-se e o exagero no contraste entre as cenas é o responsável pela sensação crítica que desperta (vide figura 18), (LCT 2009: 34:22-42:00).



Figura 18: Dom pedro 2º com sua esposa - ao fundo a imagem do príncipe Charles e princesa Diana

O imperador quer fugir da obrigação, mas não pode. A noite de núpcias é feita de forma repugnante: a esposa é manca, feia, gorda, e representada por um ator homem vestido de preto. Enquanto a noiva está sentada sobre uma caixa no centro do palco, é colocado sobre sua cabeça um capacete com um liquidificador e o imperador monta nela como em um cavalo. Nesse momento aparece em cena o desejo inatingível do imperador: uma bonita atriz, interpretando a amante do imperador, condessa de Barral. Ela entra em cena com um vestido longo vermelho e sem interagir com dom pedro, escova seus longos cabelos, expostos ao vento de um ventilador e dança na frente do imperador. Esse limita-se a observar a linda mulher.

Ao vento (provocado por um ventilador) voam bilhetes com os desejos do imperador em relação à condessa, que são interceptados pelos atores e filmados aparecendo ao público através da grande tela ao fundo.²²⁸ Os desejos do imperador não se realizam: os bilhetes voam pelo palco, soprados pelo ventilador, não podendo concretizar-se. Também uma gravação expõe os pensamentos e sonhos utópicos do imperador são mais uma mostra de sua prisão dentro do sistema em que se move. A cena termina com o samba *Deixa eu te amar*²²⁹ (LCT 2009: 34:20-46:18). Também a canção assume uma função irônica, pois na vida do imperador não há espaço para sentimentos de liberdade. No final do espetáculo, a última passagem ritual do imperador é a sua transformação em personagem histórico. Ao despedir-se em cena e em vídeo em um longo discurso, o imperador vai preparando sua fuga para a Europa. Em cena o imperador vai carregando um armário de escritório nas costas até chegar no centro do palco, então deposita o armário e abre sua porta dizendo: “eu saio dessa peça para entrar num arquivo”²³⁰ (LCT 2009: 01:11:28), e coloca seu capacete/liquidificador no arquivo, fecha a porta e sai de cena (LCT 2009: 01:07:49-01:11:54).

ELEMENTO NARRATIVO, DANÇA E MÚSICA

O rito nesse espetáculo é introduzido pela música, dança e pela figura de um ator narrador. A música desempenha uma função irônica, mas também narrativa em cena: ao iniciar a encenação, o teatro está em penumbra enquanto o público vai entrando e sentando. Um ator ao fundo, sentado sobre arquivos do lado esquerdo da cena, canta, *In his hands*²³¹, canção que, por ter raízes religiosas, sugere o início de uma missa, mas também, por outro lado, o texto: “ele possui o mundo todo em suas mãos”, aponta para as questões de poder que permeiam o espetáculo. Outro ator está no meio do cenário, sentado de costas ao público, vestindo um roupão com a mão estendida para ser beijada,

²²⁸ A condessa de Barral foi confidente e provavelmente amante de Dom Pedro II. Ela ocupou-se da educação de suas filhas, Isabel e Leopoldina.

²²⁹ O refrão do samba de Agepê é usado aqui como ironia à infelicidade do casal: “Deixa eu te amar! Faz de conta que sou o primeiro, na beleza desse teu olhar, eu quero estar o tempo inteiro” (Agepê 2003: s.p.).

²³⁰ Esta frase pode ser considerada uma paródia à última frase escrita na carta de suicídio do presidente brasileiro Getúlio Vargas (1882-1954): “Saio da vida para entrar na história” (Vargas 2011: 773).

²³¹ *In His Hand* é uma canção religiosa folclórica americana. Em cena, a canção, que é dedicada a Deus, ao dirigir-se à figura sentada de costas, torna-se uma hipérbole e induz à crítica. Segue a letra da canção: “He’s got the whole world in his hands, he’s got the fish of the sea in his hands, he’s got the birds of the air in his hands, he’s got the gamblin’ man in his hands, he’s got the sinner man in his hands, he’s got the little bitsy baby in his hands, he’s got everybody here in his hands, he’s got you and me, brother, in his hands, he’s got the whole world in his hands” (Warner 1984: 384). Ele tem o mundo inteiro em suas mãos, ele tem os peixes do mar em suas mãos, ele tem os pássaros do céu em suas mãos, ele tem o jogador em suas mãos, ele tem o pecador em suas mãos, ele tem o bebezinho em suas mãos, ele tem todos aqui em suas mãos, ele tem você e a mim em suas mãos (tradução VSW).



como um rei quando recebe seus súditos. A combinação da canção religiosa com a presença da figura-rei, surge um paralelo entre religião e poder. Uma atriz, ao lado do rei, beija-lhe sempre de novo a mão, depois ela vai em direção ao fundo de cena, estende os braços e, de costas ao público, move-se como um boneco de cordas. Quando acaba a música, há luz clara no urdimento e na plateia, outro ator aparece em cena e anuncia: “O imperador está nu!”²³² (LCT 2009: 01:43). O ator, que mantinha a mão estendida, levanta, tira o roupão e, ainda de costas, fica nu saindo de cena pelos fundos. A atriz grita histericamente (LCT 2009: 00:05-01:39). Os vários níveis: a canção, a conexão com o conto de fadas, *A roupa nova do rei*, a movimentação da atriz como marionete e a imobilidade do ator no centro de cena são sinais de que o espetáculo a ser visto contará a história de uma personagem que não possui atitude própria.

A figura do ator narrador é revezada, dependendo da situação, por todos os atores em cena. No espetáculo, há também a função de um ator-músico desempenhada ininterruptamente por um ator que se encontra sempre em cena, mas poucas vezes interage da encenação. Na cena em que é narrada a história mitológica do indígena Aukê²³³, que se transforma em homem branco, encontram-se em ação um ator-narrador e o ator-músico, cada um em um extremo do cenário e com luz pontual sobre eles. O ator-narrador segura um livro nas mãos e começa a contar a história do indígena arquétipo do homem civilizado brasileiro, enquanto o ator-músico inicia uma canção indígena e vai, paulatinamente, usando seu corpo como percussão. Nessa história narrada, Aukê transforma-se no imperador português, dom pedro 2º. (LCT 2009: 01:41-03:33).

O elemento narrativo também contribui para a construção do sistema que oprime dom pedro: Ao narrar as circunstâncias históricas do nascimento de dom pedro como sétimo filho do imperador Dom Pedro I e sua esposa, a imperatriz Maria Leopoldina da Áustria, um ator narrador lembra que foi o coronel Francisco de Lima e Silva, pai do futuro Duque de Caxias, quem apresentou Dom Pedro à corte brasileira, imediatamente aderindo a informação de que, um ano antes, o mesmo coronel havia condenado Frei Caneca à morte. Frei Caneca foi um religioso, jornalista e político brasileiro. Esteve

²³² A frase, “O imperador está nu!”, provém mais uma vez do conto de fadas de Hans Christian Andersen, *A roupa nova do rei* (Andersen 2011: 151-159).

²³³ Para os indígenas Timbira que vivem no sul do Maranhão e norte de Goiás os não-indígenas surgiram a partir da transformação de um menino chamado Aukê, o qual desde que nasceu, filho de Amcokwei possuía poderes sobrenaturais, e por isto, seu tio tentara matá-lo por duas vezes, sem êxito. Por fim, Aukê se transformou em homem civilizado, ordenando aos demais integrantes da tribo que escolhessem entre a espingarda e o arco e flecha. Como estes escolheram o arco e a flecha, permaneceram como indígenas, deixando de ser civilizados (Da Matta 1970: 77-106).

implicado na Confederação do Equador²³⁴ e, em 1824, foi condenado à morte sob a acusação do crime de sedição e rebelião contra as imperiais ordens de sua Majestade Imperial. Com a narrativa, fica clara a imposição de uma estrutura monárquica sobre qualquer outra ideia. (LCT 2009: 04:50-06:50).

Também há a representação da limitação e repressão de dom pedro através de uma forma narrativa. Um ator, ao som da canção, *Me conta sua história*²³⁵, narra que dom pedro, já de dentro do barco, ao dar-se conta de que nunca mais voltaria ao Brasil, escreveu em um bilhete a palavra *saudade* e fixou-o no pé de uma pomba, soltando-a ao mar. Essa, contudo, caiu na água e morreu, porque tinha as asas cortadas (LCT 2009: 01:13:01-01:14:05). É possível estabelecer um paralelo entre a pomba que não pode voar e a falta de liberdade da personagem dom pedro.

ASPECTO LÚDICO

O elemento lúdico estende-se durante todo o espetáculo criando um espírito crítico e questionando os ritos tradicionais como formas de aprisionamento e condicionamento do ser humano. Como um momento lúdico pode-se citar um vídeo em forma de desenho animado com dois narradores contando e comentando o cotidiano do imperador, ao som da melodia do programa *Voz do Brasil*²³⁶ em uma guitarra elétrica (LCT 2009: 13:27-13:46). Por meio do diálogo entre a música de um programa diário, monótono e cansativo e os hábitos diários do imperador assumem-se igualmente a conotação transmitida.

Em seguida três atores e dom pedro representam seu dia a dia: ele é ininterruptamente alimentado pela atriz que lhe dá leite e um ator que lhe dá ovos crus batidos, educado por um ator que segura os olhos abertos e lista todas as matérias que ele deve estudar, vestido e até distraído desde a hora que levanta até o momento de dormir (vide figura 19). A iluminação é aberta e dom pedro é filmado na tela grande ao fundo. Enquanto um ator interage com o imperador, os outros circundam-no como em uma dança ritual ou em um jogo. Preparam a comida para o monarca sobre sua cabeça em um capacete com um

²³⁴ A Confederação do Equador foi um movimento político, revolucionário e emancipacionista que ocorreu no Nordeste do Brasil durante o período imperial, em 1824. Começou como uma reação à Constituição outorgada por Dom Pedro I, que mantinha o Brasil a um governo centralizador e dava margem a grande submissão aos portugueses. Vários iniciadores do movimento foram condenados por um tribunal militar à força, entre eles o Frei Caneca, mentor intelectual da revolta e uma das figuras mais carismáticas do Recife à época (Brandão 1924: 188-194).

²³⁵ A canção *Me conta sua história* foi escrita e interpretada por Roberto Carlos, cantor brasileiro e representante do movimento *Jovem Guarda* (Pilagallo 2008: s.p.).

²³⁶ *A Voz do Brasil* é um programa de notícias radiofônico estatal, que vai ao ar diariamente em praticamente todas as emissoras de rádio, às 19h00, horário de Brasília. *A Voz do Brasil*, que passou a ser transmitido em 1935, faz parte da história de radiodifusão brasileira, além de ser o programa mais antigo do rádio brasileiro (Portal Brasil 2012: s.p.).



liquidificador, preparando, assim, sua forma de pensar, levando-o a repetir tudo o que escuta. Fazem uma pasta dos ingredientes e livros e dão-lhe de comer (LCT 2009: 13:46-20:16).



Figura 19: Alimentação de dom pedro 2°

A morte da mãe de dom pedro é relatada como momento em que o sistema toma conta da educação e formação do futuro imperador, mostrando-se maquiavélica. Na hora de dormir a atriz canta-lhe uma canção de ninar popular, *Nana Neném*²³⁷, por meio da canção ele é informado da morte de sua mãe. A guitarra acompanha a ação com uma melodia de enterro. No início da canção, a voz da atriz é melódica e suave, mas conforme a atriz vai contando sobre a morte, a sua voz vai se tornando sombria e assustadora. Dom pedro, em vez de dormir, fica aterrorizado (LCT 2009: 20:17-21:22).

Antes de iniciar a cena do casamento, que é uma condenação em consequência de sua posição política e social, há uma música psicodélica e os atores parecem destruir o cenário, retiram e rasgam papéis dos arquivos, colocam partes de livros em uma máquina de moer carne, comem pedaços de papéis rasgados. O volume da música fica cada vez mais alto e as batidas cada vez mais rápidas transformando-a em agressiva. Aparece, na grande tela, a imagem de abertura do filme *Guerra nas estrelas (Star Wars)*, de George Lucas, explicando como as pessoas viviam no final do século XIX (LCT 2009: 21:23-22:56). Essa justaposição de música violenta, violência em cena e a projeção de um filme

²³⁷ Segue a letra de canção de domínio público: “Nana neném, que a cuca vem pegar, papai foi pra roça, mamãe foi trabalhar. Desce gatinho, de cima do telhado, prá ver se a criança, dorme um sono sossegado”. Esta canção é muito polêmica, pois ameaça a criança que não dorme a ser sequestrada pela cuca, monstro mitológico brasileiro.

de guerra joga com outra submissão violenta, pela qual o imperador deve passar: seu casamento programado.

Há um jogo sutil em cena, que mostra o distanciamento entre os noivos, pois enquanto a atriz, em cena, prepara-se para o casamento e, conseqüentemente, à viagem ao Brasil, maquiando-se ou passando o desodorante, o imperador, que está em cena somente através de uma projeção na tela de fundo, também se prepara para o casamento, escovando os dentes (vide figura 20). O jogo lúdico surge da troca que ocorre em cena: o espectador imagina que o imperador vai se casar com a atriz que está se preparando em cena, porém, no momento do casamento surge, ao som da canção, *Nothing Compares 2 U*²³⁸, um ator e toma o lugar da atriz. O ator coxo, com os cabelos tapando o rosto e vestindo um roupão preto, arrastando-se, passa a ser a esposa do imperador. O narrador ora conta a situação frustrante em que o imperador se encontra, ora traduz a canção que se escuta.



Figura 20: Preparação para o casamento, dom pedro projetado na tela e a noiva com seu dublê

CORPO

O corpo assume o significado, em várias cenas, de uma função mecânica, como de uma máquina que cumpre com suas obrigações, sem questionar o contexto, dialogando, dessa

²³⁸ *Nothing Compares 2 U* foi escrita e arranjada por Prince. Segue o refrão da canção: “It’s been seven hours and fifteen days, since you took your love away, I go out every night and sleep all day. Since you’ve been gone I can do whatever I want, I can see whomever I choose, I can eat my dinner in a fancy restaurant. But nothing, I said nothing can take away these blues. ‘Cause nothing compares, nothing compares to you” (Prince s.a.: s.p.). Passaram-se sete horas e quinze dias, desde que você me deixou, eu saio todas as noites e durmo o dia inteiro. Desde que você se foi, posso fazer tudo que eu quiser, posso sair com quem eu escolher, posso jantar em um restaurante sofisticado. Mas nada, eu disse nada, pode tirar essa tristeza. Porque nada se compara, nada se compara a você (tradução VSW).

forma, com a cena ao se mostrar dentro do sistema sem questioná-lo. Assim há um revezamento constante de atores, representando a personagem dom pedro no decorrer do espetáculo. A troca substituível de corpos ocupando a mesma função evidencia a abrangência do sistema, nesse caso do poder da política, generalizando o ser humano como submisso e impotente.

A discussão sobre o verdadeiro tamanho do recém-nascido dom pedro, que varia, segundo as diversas fontes, entre 51 e 58 cm, ironiza a arbitrariedade das informações históricas: há uma discussão entre um ator em cena e um grupo de pesquisadores em vídeo projetado. Eles discutem as discrepâncias das informações sobre o tamanho do recém-nascido. A ausência corpórea em cena do grupo de pesquisadores joga com a arbitrariedade do poder de informação, tornando-se difícil, porém não impossível,²³⁹ uma discussão viável.



Figura 21: Coreografia de braços

Também conectado a esse tema, ao relatar detalhadamente o processo de nascimento, a atriz desempenha uma coreografia que parece o movimento de um motor, questionando a função orgânica versus social do corpo como gestante. (LCT 2009: 08:15-12:15). Da mesma forma a mecanização do corpo é explicitada através da seguinte cena: ao som de bossa nova, o imperador é representado por um coletivo de atores em cena. Os futuros imperadores dons pedros em cena, sentados dentro de gavetas de arquivos e com os movimentos sincronizados, como uma engrenagem, explicam por que necessitam de sua maioria. No final da cena todos os atores juntam-se em um banco e passam a formar o uma unidade única (LCT 2009: 27:44-29:15), como um motor que encaixou todas as

²³⁹ Mesmo que indiretamente há uma comunicação entre ator em cena e pesquisadores através de vídeo.

peças da engrenagem. Em uma cena de imagem fotográfica, os atores interpretam a engrenagem irreversível da vida de dom pedro através de uma coreografia de braços (vide figura 21), um jogo entre o movimento dos corpos dos atores e a projeção da imagem de seus corpos em movimento, ora os atores parecem voar, ora parecem estar presos como parte de um motor.

Ao fundo escuta-se uma música ritmada (LCT 2009: 49:40-50:37). A nudez do corpo em combinação com o figurino também são uma via simbólica de interpretação da prisão do indivíduo em convenções rígidas. Na cena de preparação para o casamento do imperador, uma atriz, com um corpo magro aparece com um macacão cor de pele, como se estivesse nua em cena, e inicia um ritual de preparação para o casamento, maquiando-se, passando desodorante, escovando os cabelos, enfim, dando a impressão de que é ela a escolhida para se casar com o imperador. A “aparente” nudez da atriz, que na verdade veste um macacão, não simboliza a liberdade, mas uma farsa. O imperador, que se encontra em cena por meio de uma filmagem projetada na grande tela de fundo, também apronta-se para o casamento, vestindo-se, passando fio dental, escovando os dentes.

O espectador acompanha, portanto, cada passo de ambos os rituais preparatórios. O fato do imperador ser representado por um vídeo nessa cena mostra, por um lado, sua situação de prisioneiro dentro da condição de imperador e, por outro, o distanciamento entre o imperador e outras pessoas. No momento em que a verdadeira esposa chega ao Brasil a atriz que se preparava em cena desaparece (LCT 2009: 34:37-41:29). A troca de corpos nessa cena torna a situação evidente: o casamento é um momento essencialmente político. O imperador, que durante a espera sonha com uma esposa atrativa, ao deparar-se com a realidade, vive uma grande decepção.

Da mesma forma, há, na cena da celebração da maioridade de dom pedro, um jogo entre figurino e nudez. A repressão sob a qual o imperador vive é muito mais poderosa que o uniforme, pois também quando o imperador está nu, não pode libertar-se de sua situação: ao despir-se depois da celebração de sua maioridade, dom pedro apanha dos outros atores, não podendo agir como deseja. A emancipação é encenada como um momento de violência, quando o jovem pedro é castigado por todos e parece ser vítima e prisioneiro de seu destino. Como também no conto de fadas *A roupa nova do rei*, do escritor dinamarquês Hans Christian Andersen, o fato do imperador estar nu não muda a situação. A nudez não traz a liberdade à personagem, que está presa a convenções e ao sistema. Da mesma forma, a esposa do imperador, ao mostrar o corpo nu ao seu futuro



marido²⁴⁰ e ao público, joga ludicamente com ele: como é um ator homem que desempenha o papel da esposa, esconde o pênis ao expor o corpo nu, deixando claro que as personagens encontram-se aprisionadas até no próprio corpo (LTC 2009: 40:34-40:47).

ILUMINAÇÃO, MÍDIA

Há um paralelo entre a iluminação e projeção de imagens e vídeos nesse espetáculo. Na cena em que os fatos do nascimento de dom pedro são narrados, é projetada na tela ao fundo a imagem de uma página de um programa de produção de texto para computador. Ao serem narrados fatos históricos que antecedem o nascimento do imperador em 1825, vai sendo projetado o texto falado na tela ao fundo (vide figura 22). Depois de cada informação, o ator faz uma pequena pausa e estala os dedos e então a iluminação some e reaparece como se ele estivesse apresentando uma sessão de *slides* (LCT 2009: 05:01-06:47). Os vídeos estabelecem também uma comunicação com outros atores que não se encontram em cena, criando um jogo com a realidade virtual,²⁴¹ no qual o ator em cena comenta o compromisso histórico do espetáculo.

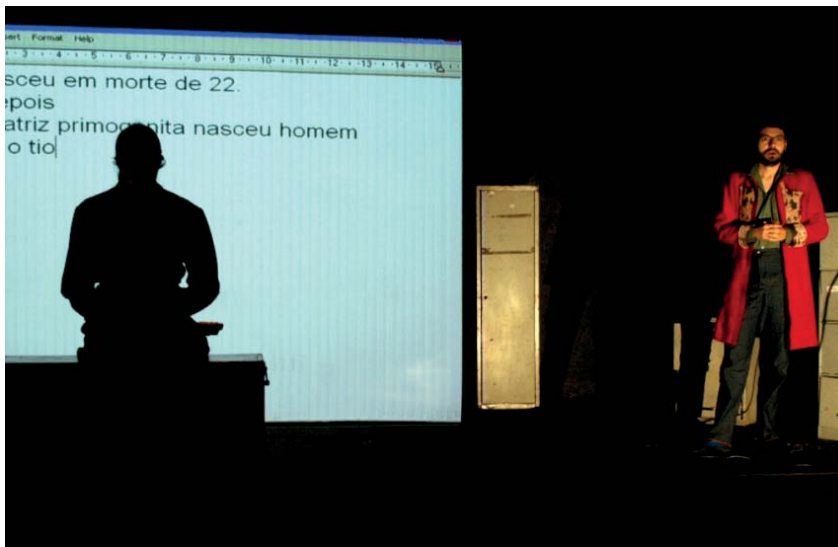


Figura 22: O nascimento de dom pedro 2º

Diante de um vídeo sobredimensional, projetado na tela de fundo, um ator narra, como um comentarista de corrida de automóveis, de forma acelerada, irônica e ininterrupta, os fatos históricos dos primeiros cinco anos de império de dom pedro 2º até 1839, quando

²⁴⁰ A reação do imperador, que ainda encontra-se em cena somente através da filmagem, é de extremo assombro e asco.

²⁴¹ Artaud menciona em seu livro a importância que a realidade virtual toma no teatro: “E esta perpétua alusão às coisas e ao princípio do teatro que se encontra em quase todos os livros alquímicos deve ser entendida como o sentimento [...] da identidade que existe entre o plano no qual evoluem as personagens, os objetos, as imagens, e de um modo geral tudo o que constitui a realidade virtual do teatro, [e o plano puramente suposto e ilusório no qual evoluem os símbolos da alquimia]” (Artaud ³2006: 50-51).

foi antecipada sua maioridade, como na linguagem de um locutor. O filme que acompanha a narração parte do planeta Terra, focalizando a América, depois Brasil, até chegar no estado do Rio de Janeiro, a cidade, a rua e parando na imagem de uma placa de um automóvel com o número 1834. Segue a projeção de um passeio pela cidade do Rio de Janeiro através da perspectiva de um motorista. Sempre que o ator cita algum nome importante, a imagem do filme para em placas com nomes de ruas correspondentes aos nomes históricos. O jogo entre a narrativa e o vídeo mostra, em primeira linha, a estrutura político-social estarecida em que Dom Pedro II viveu e o papel de impotência do jovem imperador, sem possibilidades de qualquer mudança individual. A narração e o filme acabam de forma abrupta no momento da comemoração da maioridade de dom pedro 2º (LCT 2009: 22:54-27:43).

Outro momento de coesão entre imagem e encenação é a cena em que o imperador, para fugir de suas obrigações matrimoniais, passa a se ocupar da Guerra do Paraguai. O rito da guerra como uma forma de jogo de poderes é exposta no espetáculo através da Guerra do Paraguai, encenada como um jogo de videogame do imperador. Enquanto o imperador brinca com o poder que tem no comando da guerra, a esposa de dom pedro entrega-se ao alcoolismo. Dialogando com esse momento, são projetados na tela ao fundo soldadinhos de chumbo caídos ao chão, ouve-se a a música *the roof is on fire*²⁴² e o imperador sentado à frente da grande tela, de costas ao público, passa a jogar vários jogos de guerra em videogame como se estivesse se masturbando. A música vai ficando cada vez mais alta, e os jogos de guerra,²⁴³ projetados na tela, também. Ao fundo escuta-se informações sobre o número de vítimas da guerra. O imperador joga seu jogo de guerra em uma coreografia cada vez mais animada e, ao mesmo tempo, aparece na tela a imagem de um líquido avermelhado vertendo de um recipiente, que parece sangue (LCT 2009: 46:30-49:50).

O vídeo também pode assumir a função de elucidar o contraste entre a impotência dos regentes em relação ao sistema em que eles se movem: nesse caso, uma ordem em forma de lei outorgada pela princesa Isabel, filha de Dom Pedro II, é projetada em forma de um filme mudo. No filme há um homem tocando bateria e uma mulher preta pixando a parede com a seguinte frase: “artigo I: é declarada extinta desde a data desta lei a escravidão no brasil. artigo II: revogam-se as disposições em contrário” e assinado com o

²⁴² *The Roof Is on Fire* é uma canção de 1984 do grupo Rock Master Scott & the Dynamic Three, que incita a deixar a uma situação escale. Segue o refrão da canção: “the roof is on fire! We don’t need no water let the motherfucker burn” (Scott s.a.: s.p.). O telhado está pegando fogo! Mão precisamos de água, deixe que o filho da puta queime (tradução VSW).

²⁴³ O jogo projetado inicialmente representa um jogo de guerra para crianças e no final trata-se de um jogo muito violento para adultos.



nome Isabel²⁴⁴ (LCT 2009: 51:17-53:44). Quando a mulher termina sua pixação, aparecem três homens brancos e limpam a parede, pintando-a de branco. O fato de apagarem os escritos com tinta branca é uma metáfora à hegemonia do homem branco, que oprime o ex-escravo, não permitindo que este viva na prática a liberdade escrita no papel. Concomitantemente encontra-se em cena uma atriz representando a princesa Isabel de peruca loura. Ela reflete um pensamento reacionário em relação aos brancos civilizados e pretos bárbaros. Ao terminar seu discurso, cita como fonte o romance, *O Guarani*, de José de Alencar²⁴⁵ (LCT 2009: 50:49-54:10). Esta cena ironiza a situação de preconceito racial na qual o Brasil ainda se encontra.

O longo episódio da Proclamação da República é encenado através de um jogo teatral, em que os atores em cena agem em outro nível cênico, criando um jogo entre realidade e realidade virtual. Há a projeção de um filme mudo encenado pelos próprios atores do espetáculo, que representa os momentos que anteciparam a Proclamação da República. Os atores, posicionados ao lado da projeção e vestidos de forma idêntica à cena filmada, encontram-se fixados a uma posição específica, como membros em uma orquestra. Em frente a eles está o ator-músico, ocupando a posição de um regente de orquestra. Enquanto o filme mudo passa na tela, o regente dirige a sincronização das falas, realizada pelos atores em cena. Porém, conforme a história vai escalando, a separação entre imagem e atores vai ficando cada vez menos densa. As personagens saem do filme e entram na cena e vice-versa, até não ser mais possível discernir cena e filme. Cria-se, com a cena, uma conexão entre a passagem do império à república e a troca do grupo que mantém o controle, sem que haja a esperada mudança na estrutura autocrática (LCT 2009: 00:54:16-01:07:39).

PRESENÇA DO ESPECTADOR NO TEXTO CÊNICO

Há uma tentativa de transpassar as bordas do espetáculo como momento liminar, incluindo a participação de espectadores/público no momento de produção por meio de inclusão de vídeos em cena. Espectadores em potencial palpitam sobre a forma do nascimento de dom pedro (LCT 2009: 00:12:15-00:13:14).

Outro momento de inclusão é a projeção ao vivo de imagens de espectadores em cena. Ao discutir-se em cena o casamento planejado de dom pedro, um ator filma o público e

²⁴⁴ Foi princesa Isabel, a filha de Dom Pedro II, quem assinou a carta de alforria, libertando os escravos politicamente. O escravo libertado, porém, foi deixado à margem da sociedade, sem condições para mudar sua situação negligenciada.

²⁴⁵ José de Alencar, escritor romântico brasileiro, era declaradamente contra a abolição da escravatura no Brasil.



pergunta a um espectador, se ele se casaria com uma mulher sem conhecê-la (LCT 2009: 00:42:05-00:42:40). Há um jogo de inclusão dos espectadores ao momento cênico através da realidade virtual.

CONSIDERAÇÕES PARCIAIS

O espetáculo *2º dom pedro 2º* destaca a falta de liberdade da personagem dom pedro 2º no sistema em que ela vive. Os vários ritos pelos quais ela passa somente acorrentam mais fortemente a sua posição socio-política, não permitindo mudanças pessoais. Desde o primeiro momento, quando os espetadores estão adentrando no espaço cênico, o espetáculo espelha um momento ritual. O momento seguinte expõe o rito de passagem do mito indígena de Aukê, seguido por vários outros. No decorrer do espetáculo, são encenados todos os ritos da vida de um cristão e futuro imperador, começando pelo próprio nascimento, a passagem da infância à puberdade, a emancipação, o casamento, a guerra e por fim a transformação de homem em personagem histórica. Cada momento ritual representa, contudo, a prisão da personagem no seu papel.

O sistema em que a personagem se encontra está situado no Rio de Janeiro do século dezenove dentro de um sistema autocrático, mesmo depois da Proclamação da República, que não permite transgressões inesperadas ou indesejadas. As personagens agem como marionetes, incapazes de qualquer mudança individual. Há também um jogo em cena que aponta para os limites entre realidade e ficção, entre limites da fidelidade do historiador e as fontes históricas. Os elementos cênicos são empregados para acompanhar os diversos ritos que ocorrem com dom pedro, e, ao mesmo tempo, para expor e definir o sistema em que a personagem se move, convergindo para esse sistema estarecido.

O espectador encontra-se afastado da cena e não é diretamente convidado a participar do espetáculo. Ele, entretanto, é constantemente convocado por meio das cenas dialéticas de distanciamento, a refletir sobre a situação que está presenciando, criando-se a possibilidade latente de posicionamento crítico e, dentro de suas limitações, consequentemente de sua transformação. A tentativa de transpassar as bordas do espetáculo como momento liminar, incluindo a participação de espectadores/público no momento de produção por meio de inclusão de vídeos em cena não é necessariamente interpretada como tal pelo espectador, pois ele não possui conhecimentos sobre a forma de produção nem os vídeos passam essa informação claramente durante o espetáculo.



4.2.4 Orfeu Mestiço – Uma Hip-hópera Brasileira (Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, 2011)

INFORMAÇÕES GERAIS

A oitava montagem do grupo Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, *Orfeu Mestiço*²⁴⁶, estreou em 28 de outubro de 2011, na sede do grupo, no bairro da Pompeia, em São Paulo. O espetáculo, de aproximadamente duas horas (NBD 2012: 01:59:55), mistura tematicamente a mitologia grega, a cultura popular e a história do Brasil, mostrando os diferentes posicionamentos do indivíduo brasileiro perante um regime autocrático com o exemplo de duas perspectivas: a de Eurídice, que luta contra o sistema pagando com a própria vida, e de Orfeu, que, apesar de discordar com a ideologia de opressão, aproveita-se da situação, adaptando-se ao sistema. O espetáculo é dividido em quatorze cenas: o tempo (NBD 2012: 00:01-08:00), sequestro de Eurídice (NBD 2012: 08:01-10:34), origem de Eurídice (NBD 2012: 10:35-14:08), padre Leo (NBD 2012: 14:09-19:08), Orfeu e Eurídice (NBD 2012: 19:09-30:02), a menina e a ditadura (NBD 2012: 30:03-34:06), Oswaldo Orlando da Costa (NBD 2012: 34:07-42:30), o padrinho, a procura (NBD 2012: 01:42:31-01:06:27), o último jantar (NBD 2012: 01:06:28-01:23:54), os filhos da ditadura (NBD 2012: 01:23:55-01:27:23), a morte de Eurídice (NBD 2012: 01:27:24-01:34:55), a ida de Orfeu ao inferno (NBD 2012: 01:34:56-01:46:53) e a volta (NBD 2012: 01:46:54-01:59:50).

O título *Orfeu mestiço* estabelece um paralelo com a peça teatral, *Orfeu da Conceição*, de Vinícios de Moraes datada em 1956, que situa a história mitológica no contexto brasileiro (Moraes 1956: s.p.).²⁴⁷ A palavra mestiço aborda com ironia a dificuldade que o brasileiro possui em tratar a questão da cor da sua pele sem preconceitos. O título trata do intento de grande parte dos brasileiros em ignorar a cor preta da sua pele, redefinindo sua identidade como branca por meio de documentos como certidão de nascimento, registro

²⁴⁶ Texto e direção do espetáculo são de Claudia Schapira. Pela direção musical respondem Eugênio Lima e Roberta Estrela D’Alva. O espetáculo é apresentado pelos atores: Cristiano Meirelles, Daniele Evelise, Eugênio Lima, Luaa Gabanini, Ricardo Leite e Roberta Estrela D’Alva. Os seguintes músicos-ogãs interagem ativamente: Alan Gonçalves, Cassio Martins, Eugênio Lima e grupo Treme Terra com Bruna Braga, Bruna Maria, Daniel Laino, Giovani Di Ganzá, João Nascimento e Lígia Nicacio. O próprio grupo entende a função músico como ritual, denominando todos músicos “ogã” (Santos 2012: 163). *Ogã* é o título e cargo atribuído àqueles capazes de auxiliar e proteger a casa de culto do candomblé, e aos que prestaram serviços relevantes à comunidade religiosa.

²⁴⁷ Baseado na peça teatral de Moraes, foi produzido, em 1959, o filme *Orfeu Negro* sob direção do cineasta francês, Marcel Camus. O filme foi uma co-produção entre Brasil, França e Itália.

geral²⁴⁸ ou censo demográfico, almejando assim um branqueamento. Dessa forma o espetáculo joga com essa farsa social, denominando Orfeu como “mestiço”, que é menos preto que o Orfeu “preto” da peça de Vinicius de Moraes e, encontra-se a caminho de transformar-se em um Orfeu “branco”.

Em *Orfeu mestiço*, Orfeu, um jurista brasileiro, prestes a assumir o posto mais importante do poder judiciário brasileiro: a chefia do Supremo Tribunal Federal, perde sua amada Eurídice, que é sequestrada e assassinada pela Ditadura Militar. O herói, que se move no período da Ditadura, entre os anos 1967 e 1977, é acompanhado por seu *alter ego* de outro passado, mais recente, entre os anos 1994 e 1998. No espetáculo, a realidade histórica, a memória, o imaginário e o mitológico misturam-se. A trama não segue uma cronologia linear, dando saltos entre momentos do passado. Esses saltos temporais criam um *alter ego* de Orfeu, que ao observar a personagem principal e, ao reconhecer os erros de seu passado por viver em outro tempo, logra transformar-se. Da mesma forma que o Orfeu mitológico, o protagonista desce ao inferno (vide figura 24), acompanhado por seu *alter ego*, para reencontrar sua amada Eurídice, uma brasileira indígena, que morreu vítima da Ditadura Militar.

Orfeu resolve buscar sua amada no inferno e trazê-la de volta ao mundo dos vivos. A diretora da encenação, Claudia Schapira, resume o enredo em uma entrevista da seguinte forma: “Assim, a hip-hópera brasileira, [...] focada na questão da mestiçagem, acabou por somar a fábula de Orfeu para refletir - a partir de um recorte da história - sobre o amplo projeto de construção do povo-nação Brasil.” (Schapira 2012: 183).

O espetáculo é resultado de três anos de pesquisa do grupo em volta da questão filosófica: “como lutar e viver?” (Néspoli 2012: 170), e faz referências à danças populares e à dança de rua. Durante o processo de criação do espetáculo houve ensaios chamados *Criadores de Mundos*, em que havia debates com os espectadores. As experiências adquiridas durante o *work in progress* do processo foram inseridas na encenação *Orfeu Mestiço* (Néspoli 2012: 165-170).

ESPAÇO CÊNICO E CENÁRIO

O espaço proscênio estendido separa a ação cênica do público, não deixando espaço para uma participação ativa do espectador, embora não haja diferença de nível entre palco e público. O público encontra-se sentado em uma arquibancada baixa diretamente em frente ao palco.

²⁴⁸ Registro geral, também denominado RG, é o documento de identidade que todo cidadão brasileiro tem o direito de ter.



O palco é dividido por diversas cortinas de renda branca, que, ao serem movimentadas pelos atores, redimensionam a cena ininterruptamente (vide figura 23). Dependendo do enfoque da luz, as cortinas servem como paredes, perturbando ou permitindo que o espectador veja o que ocorre em cena, transformando-se em telas de cinema ou véus, servindo de filtro da realidade. O cenário transfaz-se em um espaço mítico, onde ritualizações podem ocorrer.



Figura 23: Cortinas fechadas no cenário

O RITO ABRODADO NA TRAMA

Nesse espetáculo, vários ritos acompanham as transformações das personagens Orfeu e Eurídice. Ambas personagens logram viver transformações substanciais, mas em tempos distintos do passado. Eurídice passa de indígena a revolucionária militante e outra vez a indígena. A própria história mitológica de Orfeu, que vai até o submundo de Hades para buscar sua amada Eurídice, tentando trazer-lhe de volta à vida, aborda o antigo sonho humano de superar a morte.²⁴⁹ Nesse espetáculo Orfeu ganha duas chances para buscar sua amada no inferno (Tártaro) e para se transformar: como Orfeu no passado e como seu *alter ego* em outro momento do passado. Como Orfeu ele fracassa em todos os sentidos, sucumbindo ao sistema, mas como seu *alter ego*, que vive em outra época política e tem a oportunidade de aprender com os erros cometidos por ele mesmo no passado: Orfeu logra trazer Eurídice de volta à vida, e transformar-se, redirecionando e transformando sua vida ao desistir da carreira jurídica.

²⁴⁹ A tentativa do Orfeu mitológico acaba por fracassar, pois Orfeu não cumpre com as condições que Hades havia imposto para levar sua amada de volta ao mundo dos vivos, virando-se para trás no caminho de volta ao mundo, causando a transformação de Eurídice em pedra (Dommermuth-Gudrich¹³2011: 115).

O sistema autocrático e controlador em que Orfeu e Eurídice no tempo passado se movem possui uma localização e contextualização clara: a Ditadura Militar no Brasil, que não permite transformações, sufocando qualquer aspiração a mudança. Dentro desse sistema sufocante, o casal Orfeu e Eurídice sucumbe. As ações das outras personagens criam esse sistema que, para sufocar a transformação das suas personagens, é capaz de eliminá-las. A diretora do espetáculo, Claudia Shapira, explica: “A ditadura criou um lapso de memória no país” (Mellão 2011: 11), e a personagem Orfeu Mestiço, como o herói grego, foi desenterrar o que estava esquecido. A diretora segue a explicação da escolha temática: “A cultura indígena ficou submissa em relação à africana e à europeia. Talvez pelo fato de os índios serem mais pacíficos, apesar de guerreiros, e terem sido massacrados em maior quantidade” (Mellão 2011: 11). O momento em que o *alter ego* de Orfeu se movimenta, coincide com o momento em que o Brasil inicia o processo de reparar os estragos da Ditadura Militar, reconhecendo os erros cometidos.

Eurídice transforma-se, opondo-se ao sistema autocrático da Ditadura Militar e consequentemente sucumbindo a ele. Sua primeira transformação ocorre no início do espetáculo, em um ritual de bumba-meu-boi, no qual ela se torna uma revolucionária, disposta a perder a própria vida para libertar seu país (NBD 2012: 10:39-14:02). Essa transformação de Eurídice é também a sua sentença de morte, pois o sistema ditatorial não permite indivíduos livres. A condenação de Eurídice é acompanhada por rituais de cunho religioso. A cena anterior ao seu sequestro por agentes militares ocorre como o rito da última ceia de Cristo, da qual seu traidor, Judas Iscariotes, participara. Há um jantar na casa do padrinho de Orfeu, um latifundiário simpatizante da ditadura e o próprio anfitrião do jantar é quem vai delatar Eurídice à polícia, como rebelde subversiva (NBD 2012: 01:10:56-01:23:04). O rito segue no momento seguinte, em que Eurídice, quase morta na prisão, é acudida em uma cerimônia, em que a mãe-de-santo, cantando e dançando, compadece-se de Eurídice e permite sua morte, acompanhando-a ao mundo dos mortos (NBD 2012: 01:31:33-01:34:26).

O *alter ego* surge no início do espetáculo e assume uma posição de observador, uma postura narradora (NBD 2012: 09:15-13:35; 20:00-28:12; 42:38-53:26; 01:09:17-01:23:53; 01:28:22-01:40:55): ele está sentado ao lado da cena, assistindo o decorrer de sua própria vida. Em um momento do espetáculo, o *alter ego* tenta, sem êxito, influenciar Orfeu: é através da projeção da imagem sobredimensional e triplicada do *alter ego* de Orfeu segurando um violão que ocorre o encontro em cena entre Orfeu e seu duplo.

Interagindo com a projeção, o *alter ego* tenta, em vão, convencer Orfeu a não cometer os mesmos erros: quando esse lhe pergunta pelo caminho à universidade e seu *alter ego*



tenta aconselhá-lo a não cometer este erro (NBD 2012: 40:50-42:25). Mais uma vez fica evidenciada a irreversibilidade da situação (NBD 2012: 41:03-42:30). A ida de Orfeu e seu *alter ego* ao inferno atrás de Eurídice é acompanhada por luzes vermelhas, música batucada, som de berimbaus e cornetas de boi (vide figura 24). No início Orfeu encontra-se ainda sozinho no meio do cenário e dança freneticamente como em uma sessão de encarnação no candomblé. As cortinas fechadas parecem um portal, o cenário é um terreiro, os músicos estão posicionados ao redor dele. Sua forma de cantar mudou, a língua que fala não é português. (NBD 2012: 01:34:50-01:39:00). No inferno, a luz, que provém de uma projeção de caleidoscópio, torna-se azul, outros atores dançam, como se estivessem embriagados. Orfeu volta a cantar em português, agora canta um *blues* que evoca uma transformação. A mestre abre as cortinas pela metade, transformando-as em pilares. Uma projeção de paredes transforma o cenário em um corredor. (NBD 2012: 01:39:00-01:40:57). Orfeu e seu *alter ego* encontram-se no caminho e seguem juntos em direção a Eurídice morta, que está sendo lavada. Em seu caminho são acompanhados por uma coreografia desarticulada, canção de candomblé e luz estroboscópica.



Figura 24: Chegada de Orfeu ao inferno

Eurídice não volta ao mundo dos vivos com Orfeu, mas uma nova indígena-Eurídice aparece nos anos noventa para encontrar o *alter ego* de Orfeu (NBD 2012: 01:45:00-01:47:05).²⁵⁰ Antes de voltar ao momento presente, o *alter ego* despede-se de Orfeu, deixando-o no passado (NBD 2012: 01:46:58-01:49:19). O duplo de Orfeu não pode mudar seu passado, mas pode transformar o presente e conseqüentemente o futuro, renunciando ao posto de juiz do Supremo Tribunal Federal. A nova Eurídice é filha de

²⁵⁰ A transformação dos personagens é tão explícita que chega a ser expressada verbalmente pela mestre de cerimônias (NBD 2012: 01:46:16-01:46:48).

assentados sem terra, do movimento *MST*, e ativamente política. Ela conta sua história como mestiça indígena, sobre a condição dos indígenas, sobre os assentamentos. Enquanto dá sua conferência pública, ela pinta seu rosto como indígena guerreira e conta que, para ir em frente, é necessário conhecer o passado e então passa a falar uma língua indígena. Ao terminar sua fala, surge o *alter ego* de Orfeu com uma mala na mão e apresenta-se à nova Eurídice (vide figura 25). O *alter ego* e Eurídice, transformados, recebem, no passado mais recente, uma segunda chance e encontram-se outra vez para seguirem seus caminhos juntos (NBD 2012: 01:47:17-01:57:17).



Figura 25: Reencontro do *alter ego* de Orfeu com a nova Eurídice

ELEMENTO NARRATIVO, MÚSICA E DANÇA

O rito é introduzido e guiado constantemente pela mestre de cerimônias desde o primeiro momento do espetáculo até o final. É ela que desempenha a função narrativa. Ela introduz os momentos rituais usando de vários registros, como canções, coreografias e um maracá²⁵¹, que sempre leva consigo. Ora a mestre de cerimônia é um mestre-sala de escola de samba, ora mãe-de-santo do candomblé, ora indígena xamã, deixando clara a intensão de sincretismo religioso, misturando também elementos da cultura e música popular. A mestre inicia o espetáculo denominando o palco um gongá²⁵², evocando os espíritos, para seguir o espetáculo como narradora em uma dança ritual: os atores desenvolvem uma coreografia uniforme como em um rito indígena de preparação à guerra. Aos elementos rítmicos indígenas, são acrescentados componentes musicais do *hip-hop*. Ao abrirem-se as cortinas, os atores esperam, em volta de um círculo, pelas

²⁵¹ Maracá é um chocalho indígena, usado em cerimônias religiosas e guerreiras, que consiste em uma cabaça seca, desprovida de miolo, na qual se metem pedras ou caroços (Houaiss 2001: 1846).

²⁵² Gongá é um espaço sagrado para rituais africanos, o altar do candomblé (Houaiss 2001: 1465).

ordens da mestre, que convoca os atores a criar a música. Esses vão, aos poucos, compondo a música com suas próprias vozes e dançam juntos, enquanto a mestre de cerimônias explica que está presente para levar todos à transformação. Ao terminar a dança, os atores fecham as cortinas (NBD 2012: 06:18-07:42).

O papel de narrador também possui a função de estimular o espectador: ao iniciar o espetáculo, a mestre deixa claro que se trata de um momento efêmero, porém com uma força revolucionária (NBD 2012: 01:13). O estímulo não tem por objetivo a participação do espectador, que mantém-se afastado da cena, mas sua mobilização cognitiva. É também a mestre de cerimônias que apresenta Orfeu ao público e a situação em que Orfeu e Eurídice se conheceram (NBD 2012: 10:00-10:38).

A dança também está presente durante todo evento, introduzindo e acompanhando momentos rituais. A primeira transformação ritual ocorre com a indígena, que passado estado de indígena ao estado de revolucionária, através da dança bumba-meu-boi, um ritual do folclore popular brasileiro, com personagens humanas e animais fantásticos, tratando da morte e ressurreição de um boi. Dançando o boi, a indígena, primeiramente, transforma-se em Eurídice e, posteriormente, em revolucionária. Ao fundo, estão os outros atores, acompanhando a ação batucando um ritmo indígena (NBD 2012: 10:42-14:05).



Figura 26: Bloco carnavalesco

O final do espetáculo também é acompanhado pela dança. Todo o elenco posiciona-se no centro do cenário como em uma marcha de carnaval (que também poderia ser uma marcha de protesto), e começa a dançar, movimentando-se do fundo para a boca de cena (vide figura 26). À frente marcham a mestre de cerimônia, Orfeu e Eurídice, que leva,



como porta-bandeiras²⁵³, a bandeira do Brasil. Todos dançam a mesma coreografia e cantam um hino de irmandade que evoca revolução:

Somos! Fizemos! Criamos! Viemos! Somos: corja, confraria, ala, bando, posse, cabala! Fizemos: coro, turba, batalhão, como na clã, legião, bloco, sociedade, nação, família, coro, comunhão, gueto, tribo, geração, povo, time, ocupação! Formamos: bando, alinhagem, comunidade, tribuna, falange, irmandade (NBD 2012: 01:57:27-01:59:09).

A mestre de cerimônia fecha a cortina e, enquanto o grupo segue marchando atrás da cortina, anuncia o final do espetáculo com a frase: “há deus” (NBD 2012: 01:57:15-01:59:47).

A música possui no espetáculo também uma função narrativa e carrega peso ritual, como durante a apresentação da mestre de cerimônias no início do espetáculo, o *blues* que Orfeu canta ao chegar no inferno ou o hino de irmandade no final do espetáculo. Contudo, a música também pode assumir uma função irônica: ao tocar em volume alto a canção alegre e futebolista, *salve a seleção*²⁵⁴ durante a cena em que Eurídice encontra-se presa pela ditadura e é torturada, ela assume uma significação sarcástica. Essa canção foi usada deliberadamente como propaganda política e forma de repressão durante a Ditadura Militar. A mestre de cerimônias corre freneticamente em cena, as cortinas encontram-se posicionadas lado a lado em cena, como se fossem dois pilares ou uma cela de prisão. Em cena um agente da ditadura tortura Eurídice quase à morte (NBD 2012: 01:30:30).

ASPECTO LÚDICO

O aspecto lúdico como jogo entre realidade e ficção é onipresente no espetáculo. Assim os saltos entre os diferentes tempos e respectivos sistemas políticos, a presença de dois Orfeus e duas Eurídictes são possíveis através do jogo cênico. O aspecto lúdico como brincadeira também está presente: a mestre de cerimônias joga com o público durante um ritual *quarup*²⁵⁵, no qual um revolucionário resistente à Ditadura Militar incorpora a

²⁵³ Porta-bandeiras é, nas escolas de samba, a passista que vai à frente dos blocos de desfile e contracena com o mestre-sala, levando a bandeira da escola de samba a que pertence (Houaiss 2001: 2266).

²⁵⁴ Ao vencer o tri-campeonato mundial de futebol em junho 1970, no México, a Ditadura Militar produziu a maior campanha publicitária de massa de sua história. A canção *Pra Frente Brasil* tornou-se um hino. Letra: “Noventa milhões em ação, prá frente Brasil, do meu coração. Todos juntos vamos, prá frente Brasil, salve a seleção! De repente é aquela corrente prá frente. Parece que todo Brasil deu a mão! Todos ligados na mesma emoção, tudo é um só coração!” (Mariuzzo 2010: s.p.).

²⁵⁵ O *quarup* é um ritual xingú de homenagem aos mortos ilustres. Figura central do rito é Mawutzinin, o demiurgo e primeiro homem do mundo da sua mitologia. O ritual *quarup* pretende trazer os mortos de



mestre de cerimônias. O *alter ego* de Orfeu é sequestrado pela mestre enquanto ensaia seu discurso de posse como chefe do Supremo Tribunal Federal²⁵⁶. Ela cobre a cabeça do duplo de Orfeu com um capuz e leva-o a um terreiro, onde o revolucionário Osvaldo Orlando da Costa, comandante do *Destacamento B*, do Araguaia e assassinado em 1974,²⁵⁷ incorpora a mestre (NBD 2012: 36:00), voltando ao mundo dos vivos para conscientizar o *alter ego* a não cometer os mesmos erros de Orfeu.

Durante o sequestro, a mestre canta e atores dançam em volta do terreiro, preparando a chegada de Osvaldo Orlando da Costa. A luz está focalizada na mestre e é frenética até o revolucionário incorporar. Nesse momento a música para e a cena escurece, os atores se curvam em sinal de respeito. *Alter ego* está sentado sobre um banquinho no centro da cena ainda com o capuz sobre a cabeça. No momento em que Osvaldo começa sua fala, toda a cena é iluminada. O revolucionário procura, através de sua autoridade, fazer com que Orfeu seja um bom juiz, como chefe do Supremo Tribunal Federal, e, querendo impor sua sabedoria, dirige-se a Orfeu e, diretamente ao público, com a frase lúdica: “É melhor andar certo, que andando certo já tá errado, imagina se andar errado, certo?” (NBD 2012: 38:48), conquistando risos, mas também a atenção dos espectadores. Esta cena ritualística termina com a pergunta em forma de samba do revolucionário a Orfeu e ao público, enfatizando a importância da escolha que fazemos: “Você samba, de que lado? De que lado você vai sambar?” (NBD 2012: 39:03-39:32). O verbo sambar assume aqui o significado de lutar. Ao desincorporar, as luzes voltam a ficar frenéticas, a mestre de cerimônias volta a cantar e os atores a dançar. Todos abandonam a cena, fica somente Orfeu no centro, em pé. Ele tira o capuz da cabeça, e segue sua fala, assegurando sempre haver sabido de que lado está. Durante seu discurso, são projetadas imagens de representantes do clero e da política e, ao terminar sua fala as imagens projetadas aplaudem freneticamente. O fato destas imagens aplaudirem depois do discurso pode ser

novo à vida. O bumba-meu-boi é uma dança dramática popular, difundida em todo o Brasil com variedades locais, cujo personagem central é um boi que morre e ressuscita. Candomblé é uma religião animista, na qual sacerdotes e adeptos encenam, em cerimônias públicas e privadas, uma convivência com forças da natureza e ancestrais (Houaiss 2001: 2348).

²⁵⁶ O Supremo Tribunal Federal é a maior instância da justiça no Brasil (Houaiss 2001: 2644).

²⁵⁷ O baiano Osvaldo Orlando da Costa foi um ativista marxista e um dos principais integrantes da Guerrilha do Araguaia. Osvaldo também era membro do Partido Comunista do Brasil (PCdoB), e depois do golpe militar de 1964 passou a ser procurado por suas atividades políticas. Da Costa foi assassinado em Araguaia no ano de 1974 (Vannuchi 2007: 195). A Guerrilha do Araguaia foi um movimento de resistência que se formou na região amazônica brasileira, ao longo do rio Araguaia, entre fins da década de 1960 e a primeira metade da década de 1970. Criada pelo Partido Comunista do Brasil (PCdoB) e uma dissidência armada do Partido Comunista Brasileiro (PCB) a guerrilha tinha por objetivo fomentar uma revolução socialista, a ser iniciada no campo, baseada nas experiências da Revolução Cubana e Chinesa (Vannuchi 2007: 195-200).

interpretado como a opção do *alter ego* de Orfeu pelo poder ou também como a influência do poder sobre a mídia e sua manipulação na formação da opinião pública (NBD 2012: 35:56-40:30).

CORPO

O corpo como elemento cênico questiona a política brasileira de transformação do homem preto em branco.²⁵⁸ Ao apresentar-se como um homem preto, por ser filho de mãe branca e pai preto, que na certidão de nascimento é de cor branca,²⁵⁹ o ator retoma a problemática racial,²⁶⁰ expondo a questão de racismo no Brasil (NBD 2012: 01:06:28-01:09:11). Esta cena é bastante complexa, pois não fica claro em que nível ela ocorre, o que não interfere no momento cênico, pois é o corpo que ganha importância. Como momento excepcional, há uma abstração de elementos cênicos: a iluminação é geral, não há música, não há cenário, a personagem/ator encontra-se diante das cortinas fechadas. O espectador é levado a concentrar no corpo que está a sua frente. A cena causa um mal-estar do espectador ou pelo menos sua mobilização, mesmo que somente em nível intelectual, pois um grande número de brasileiros nega ou ignora sua ascendência preta ou indígena.

Na cena em que duas atrizes assumem o papel de uma só personagem, o corpo é submetido à violência do sistema, tornando-se um corpo igual ao outro e perdendo dessa forma o valor da intangibilidade ao tornar-se um número. Outra vez em abstenção de elementos cênicos, diante das cortinas fechadas, sem cenário nem música e com iluminação geral, duas atrizes narram concomitantemente a história de uma vítima da ditadura. A história relata o destino de uma menina sobrevivente que perde toda a família durante a invasão da polícia militar em sua casa. Um oficial poupa sua vida, leva-a para sua casa, aproveitando-se da situação, transformando-na em sua mulher, mãe de seus filhos. A vítima, a princípio, por estar totalmente desprotegida, endeusa seu aprisionador, porém, com o tempo, descobre que se trata de um assassino da ditadura, e não vê outra saída, a não ser matá-lo (NBD 2012: 29:59-34:05). A transformação de dois corpos em um, que ocorre nessa cena, intensifica e expande o sofrimento e o dilema exposto a toda a população.

²⁵⁸ Essa crítica opõe-se ao pensamento colonialista, que previa o embranquecimento do povo brasileiro. Para maiores informações vide Freyre (⁴⁹2005: 74-76).

²⁵⁹ Documentos de identidade como certidão de nascimento discriminam a cor do cidadão.

²⁶⁰ Neste momento, o limite entre ator e personagem esvai. Neste aparte o ator/personagem Orfeu mestiço deixa claro que a palavra “mestiço” não possui a conotação de “a caminho do branco” como muitos sociólogos como Sérgio Buarque de Holanda (²⁶1995: 169-188), Gilberto Freyre (⁴⁹2005: 64-155) e Darcy Ribeiro (2005: 29-41) viam o povo brasileiro nos anos trinta do século XX. A palavra “mestiço” deve, segundo a cena, ser interpretada como fonte de discussões, de diferenças a serem respeitadas.



Outro momento cênico elucida o mundo em que Orfeu se encontra: a cena em que Orfeu vai até o DOPS²⁶¹ à procura de Eurídice também utiliza-se do corpo como elemento cênico central: Orfeu e o agente militar estão em cena conversando, ambos diante de um microfone. Eles deveriam estar frente a frente, porém, estão de costas um para o outro. Durante a cena, há duas projeções na parede ao fundo: uma com a imagem de Orfeu, outra com a do agente. Na projeção, eles estão frente a frente, fazendo uma alusão ao mundo hipócrita das aparências. Orfeu quer informações sobre o paradeiro de Eurídice, porém o militar explica que não pode ajudá-lo. Ao sentir a veemência da busca de Orfeu, ameaça prendê-lo também. (NBD 2012: 01:28:18-01:29:31). O jogo com corpos considerados como números pelo sistema acompanha todo o espetáculo contando com Orfeus e Eurídice. Porém o jogo com essas duas personagens não resulta em corpos substituíveis: ambas as Eurídice e o *alter ego* de Orfeu logram transformar-se lutando contra o sistema.

FIGURINO

O espetáculo uniformiza o elenco como ocorre também com os participantes em sessões de candomblé. Todos vestem roupas da mesma cor, bege, em diferentes tons. A única personagem que difere do figurino é a mestre de cerimônias. Em uma sessão de candomblé, por exemplo, é comum todos os participantes usarem vestidos brancos, enquanto que o pai- ou mãe-de-santo, para diferenciar dos outros participantes e para honrar o orixá que representa, veste outra cor.

ILUMINAÇÃO, MÍDIA

A iluminação possui uma função simbólica nessa encenação. As cores assumem significados, como por exemplo o vermelho arremete à passagem ao inferno (NBD 2012: 01:36:03), o azul a momentos míticos, como o sermão do padre Leo (NBD 2012: 15:06). Os momentos de *blackouts* possuem a função de concretizar uma transformação ritual, como, por exemplo, a morte de Eurídice (NBD 2012: 01:34:26) ou a volta de Orfeu e seu *alter ego* ao mundo dos vivos (NBD 2012: 01:46:46).

Os saltos temporais e espaciais que ocorrem na trama são acompanhados constantemente por projeções e vídeos. No início da apresentação, a mestre de cerimônias já imita escrever a palavra “TEMPO” sobre a cortina fechada, acompanhando com a mão uma projeção (NBD 2012: 03:31). Seguem imagens projetadas na cortina-tela: uma primeira com o ano 1969, remetendo o público a uma discussão do casal Orfeu e Eurídice antes do sequestro de Eurídice por um agente da Ditadura Militar (NBD 2012: 08:20). Outra

²⁶¹ Para maiores informações sobre o termo *DOPS* veja nota de rodapé 67.

projeção que introduz o *alter ego* de Orfeu no ano 1997²⁶² e uma nota da Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República refletem o reconhecimento de que Eurídice é uma entre muitos dos desaparecidos, vítimas da Ditadura Militar (NBD 2012: 09:10). O tempo pode voltar com a ajuda da projeção da imagem de um relógio sobredimensional que anda regressivamente em marcha rápida (NBD 2012: 01:01:47-01:02:19).

Ao contracenarem com projeções, as personagens podem também voltar no tempo: sobre as cortinas fechadas, aparece a projeção do padrinho de Orfeu, um coronel latifundiário poderoso contando como apadrinhou Orfeu. Este, do lado de fora, passa a contracenar com a imagem. Ao terminar a cena, a imagem sai do ar (NBD 2012: 01:02:25-01:03:07). Da mesma forma que as projeções conduzem ao passado, a volta à atualidade no final do espetáculo é conduzida por imagens projetadas: é mostrado um apanhado cronológico de imagens de notícias mundiais de 1964 até o momento do espetáculo, em 2011. A mestre conta os anos e, ao chegar no ano 2011, a projeção para na imagem de uma notícia de jornal com o título: “Senado cria Comissão da Verdade sobre violações a direitos humanos” (NBD 2012: 01:49:13-01:50:23).



Figura 27: Transmissão do AI-5

A justaposição de elementos cênicos como imagem e gravação com a ação em cena pode também situar o contexto autocrático histórico. O salto ao ano de 1968 é conduzido por uma gravação, anunciando que o ministro da Justiça, Gama e Silva, impõe o Ato Institucional nº 5 acompanhado por uma projeção de imagem de falha de emissão

²⁶² É nesse ano que ocorre a primeira publicação oficial da lista de desaparecidos durante a Ditadura Militar.



televisiva, que abrange toda cena e passa a impressão de grades de uma cela de prisão (NBD 2012: 29:00). Os atores estão em pé, imóveis no centro do cenário (vide figura 27). Escuta-se, então, a gravação do próprio ministro anunciando o AI-5. Ao acabar a transmissão, acaba a projeção, luz geral e os atores voltam a se mover. A petrificação dos atores é somada à gravação e a imagem correlata à prisão em que as personagens em cena se encontram.

Outro momento cênico correlacionado realidade e ficção/realidade virtual com a falta de liberdade na ditadura é a exposição do posicionamento da igreja nesse momento histórico: projeções de imagens de janelas em mosaico situam a cena dentro de uma igreja. Nesse momento há a encenação da cerimônia religiosa *lavagem de pés*, aplicada na religião católica como um sinal de humildade, de submissão. Em cena, a personagem, padre Leonardo Boff²⁶³, lava os pés de seu supervisor, representado por uma projeção de vídeo. Leonardo Boff pede para ser transferido a São Paulo, mas seu pedido lhe é negado. Também a música de fundo, *Meu divino São José*²⁶⁴, que pede por um milagre: chuva para a região desértica do nordeste também expõe a rigidez e impossibilidade de mudança por parte de igreja (NBD 2012: 14:25-18:55).

Outra cena, na qual a justaposição de elementos como projeção e gravação conota repressão, ocorre ao surgir a imagem televisiva histórica de um pronunciamento de um político do ano 1976. Aos poucos a imagem vai multiplicando-se, uma ao lado da outra, até que toda a parede do cenário esteja repleta de réplicas das imagens. Durante a projeção ouve-se a frase: “Este é um país que vai pra frente”²⁶⁵ (NBD 2012: 01:03:38). Em seguida ouve-se o som de trilhas sonoras de abertura de telenovelas da época. A combinação de elementos que a cena oferece entre a imagem de um representante da ditadura com a frase propagandista e o som de telenovelas indica a estratégia política autocrata de calar o povo com um método tão simples como com a mídia e seus programas televisivos. Com um sinal de falta de transmissão televisiva e *blackout* acaba a cena (NBD 2012: 01:03:11-01:04:46).

²⁶³ Leonardo Boff foi o maior representante da *Teoria da Libertação* no Brasil. Para maiores informações confira em uma de suas obras: (Boff 1981: s.p.).

²⁶⁴ A canção religiosa de domínio público, *Meu divino São José*, é de autoria da compositora baiana Maria Bethânia. Segue a letra: “Meu divino São José, aqui estou a vossos pés. Dá-nos chuva com abundância, meu divino São José” (Bethânia 2003: s.p.).

²⁶⁵ *Este é um país que vai pra frente* é uma das canções junto a slogans que serviram de propaganda política durante o período da Ditadura Militar. Eram canções que idealizavam o país e os brasileiros. Segue a letra da música: “Este é um país que vai pra frente, de uma gente amiga e tão contente. Este é um país que vai pra frente, de um povo unido, de grande valor. É um país que canta, trabalha e se agiganta. É o Brasil de nosso amor” (Queiroz 2009: 106).



PRESENÇA DO ESPECTADOR NO TEXTO CÊNICO

O envolvimento do espectador ao momento cênico pode ser interpretado somente como um estímulo. No início do espetáculo a mestre chama a atenção do público verbalmente, ao dizer que cada um é responsável por mudanças que podem acontecer e convida o público ao gongá, lugar onde todos os candomblecistas participam ativamente do evento. Ademais a mestre canta a antiga marcha carnavalesca, *Ó abre alas*.²⁶⁶ Também no carnaval todos os carnavalescos participam ativamente da dança (NBD 2012: 00:03:30-00:04:34). Ao final do convite a mestre grita *gol* como em um jogo de futebol. Também em um jogo de futebol os espectadores são participantes ativos gritando e torcendo por seu time. O convite para participar do evento, reforçado pela música, é intenso, porém mantém-se durante todo espetáculo como um convite retórico, querendo uma participação intelectual do espectador.

CONSIDERAÇÕES PARCIAIS

O rito no espetáculo *Orfeu Mestiço – Uma hip-hópera Brasileira*, ocorre dentro da trama: os elementos cênicos empregados enquadram e conduzem o rito, sendo as personagens Eurídice e *alter ego* de Orfeu a passarem pelos momentos rituais. As inúmeras transformações que ocorrem com as personagens do espetáculo estão sempre conectadas à momentos míticos, como, entre outros, o bumba-meu-boi e a transformação de Eurídice em revolucionária, a última ceia e a morte de Eurídice, ou a própria volta de *alter ego* de Orfeu do inferno. No espetáculo, a transformação mais significativa não é a de Eurídice que constantemente mostra-se como uma revolucionária, mas a do *alter ego* de Orfeu, que, ao aprender com seus erros do passado, transforma-se em um “ser melhor” conseguindo o que Orfeu mitológico não alcançou: trazer Eurídice de volta à vida. Dessa forma o *alter ego* Orfeu, depois de transformado, resolve não assumir a chefia do Supremo Tribunal Federal, elegendo o caminho da oposição, ao lado de Eurídice.

A transformação do *alter ego* de Orfeu somente é possível porque ele se encontra em outro tempo, dentro de outras circunstâncias. O espetáculo, ao tratar de momentos do passado cria dois sistemas: um situado dentro do período da Ditadura Militar, entre os anos 1967 e 1977, representando um sistema inflexível, violento e autocrático, no qual qualquer transformação individual está condenada a sucumbir. O outro momento está

²⁶⁶ Considerada a primeira marcha carnavalesca, *Ó abre alas* foi composta pela compositora brasileira Chiquinha Gonzaga no ano de 1899. O termo *abre alas* significa o primeiro carro alegórico de um desfile carnavalesco, mas significa também, por extenso de sentido, o início de algo. A letra e música são domínio público: “Ó abre alas, que eu quero passar. Eu sou Lira, não posso negar. Ó abre alas, que eu quero passar. Rosa de Ouro, é quem vai ganhar” (Gonzaga 2003: s.p.).

situado em um período de reflexão, entre os anos 1994 e 1998, aberto a mudanças, no qual ocorre o reconhecimento por parte do governo dos erros e barbáries cometidos durante a Ditadura Militar. Essa contextualização e paralelos histórico-políticos estabelecidos no espetáculo possibilitam a aprendizagem da personagem *alter ego* e a capacidade de se transformar e construir um futuro melhor. O espectador é convocado verbalmente a viver as transformações que as personagens passam, porém não há sinal por parte da estrutura do espetáculo de uma intensão de convocação da participação ativa do espectador. Seu envolvimento é exclusivamente cognitivo.

4.2.5 Síntese: O rito controlado como estopim para um drama social

O tipo I é o mais próximo de um espetáculo estabelecido tradicional, e, por usar o espaço confrontativo ou proscênio estendido como espaço cênico, pode inclusive realizar seus espetáculos em um palco italiano, como o caso do espetáculo *2º dom pedro 2º*. Os espetáculos do tipo I, por não incluírem diretamente a participação do espectador e apresentarem seus espetáculos em espaços confrontativos ou proscênio estendido e não fazerem uso do deslocamento de cena, concentram o aspecto ritual dos espetáculos dentro da trama. A transformação não envolve o espectador diretamente, que se encontra em uma posição de observador. Há uma tentativa de incluir a participação indireta do espectador à cena através de vídeos, filmagens ao vivo ou convites verbais, porém nem sempre são interpretadas como tais. Ao buscarem a inclusão indireta do espectador os espetáculos do tipo I tangem com espetáculos do tipo III, ainda que de uma forma sutil.

Como o espetáculo e seus processos rituais não possuem o envolvimento ativo do espectador, podendo requerer sua total concentração, nota-se uma alta complexidade cênica, que se usa de vários níveis de abstração, com uma alta justaposição de elementos cênicos, contendo muitas vezes uma base literária. Para alcançar esses níveis de abstração, os espetáculos do tipo I usam-se abundantemente de recursos cênicos como iluminação, mídia, vídeos, corpo, figurino, cenário, usando o jogo e o elemento lúdico para dialogar com o espectador. Os quatro espetáculos: *Helena pede perdão e é esbofeteada*, do grupo Tablado de Arruar, *Guerra cega simplex - feche os olhos e voe ou guerra malvada*, do Coletivo Bruto, *2º dom pedro 2º*, do grupo Les Commediens Tropicales, e *Orfeu mestiço*, do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos estão embasados em peças teatrais ou em textos literários ou históricos.

A ritualização sem deslocamento não participativa é definitivamente a mais produtiva dos quatro tipos aqui descritos. Alguns exemplos de espetáculos pertencentes a esse tipo são: *O pato selvagem*, da companhia LCT, *O ó da viagem* e *Nonada*, da Companhia do Feijão,

Pele de ouro da companhia Tablado de Arruar, *9.50 Qualquer sofá*, da companhia OPOVOEMPÉ, *O auto do circo*, da Companhia Estável de Teatro, *Biedermann e os incendiários* da Companhia São Jorge de Variedades. O espetáculo, *Este lado para cima - Isto não é um espetáculo*, estreado em 2009 pela Brava Companhia, evidencia a transformação do trabalhador em escravo, que, pressionado pelo sistema chamado “a bolha”, mostra-se impotente como indivíduo para opor-se ao sistema.

As três primeiras análises do tipo I mostram personagens que se movem sujeitas a um sistema inflexível que domina e conduz as ritualizações, dentro do conceito ritual de van Gennep, não permitindo transformações idiossincrásicas. Simplexo, por exemplo, é obrigado a aprender o convívio com a guerra e Dom Pedro II passa por várias transformações ritualísticas, desde o batismo até o casamento como o sistema prevê. Esse sistema é tão poderoso até o ponto de eliminar uma personagem que o questiona e vive uma transformação não programada. Por isso Helena, por exemplo, termina amordaçada e presa a uma cadeira de rodas. Nessas análises foi possível constatar uma variante de espetáculo, na qual são construídos dois sistemas: um dentro do modelo acima definido e outro sistema aberto à mudanças. A personagem pode transitar entre os sistemas e aprender com os erros, mas somente pode viver uma transformação dentro do sistema de abertura. Por isso o *alter ego* de Orfeu, que vive nos anos noventa, ganha a chance de recomeçar sua história. Eurídice, no entanto, que vive dentro da Ditadura Militar, sucumbe ao transformar-se.

Cada espetáculo ressalta uma perspectiva distinta da prisão da personagem ao sistema: *Helena pede perdão e é esbofeteada* ressalta a impotência do indivíduo em relação ao grupo, Helena sucumbe ao sistema porque está só. *2º dom pedro 2º* ressalta o poder do sistema sobre o indivíduo, transformando-o em uma marionete. *Guerra cega simplex* ressalta a impotência do indivíduo dentro do sistema, mas também abre a possibilidade de escapar dele, como no caso de Simplexo.

O compromisso social do espectador está limitado exclusivamente a sua função de “espectador”. A possibilidade que se abre com os espetáculos do tipo I encontra-se num nível dialético em um nível de maior abstração em relação ao espectador. O espectador que assiste o espetáculo é confrontado com ritualizações arcaicas, que ocorrem para manter o sistema, e com a derrocada fatal da personagem quando ocorre uma ritualização no sentido de transformação idiossincrásica. Dessa forma ele é instigado a questionar a existência de tais estruturas sociais, relevando a possibilidade de transformação social. Esse momento pode ocorrer com o espectador que assiste o espetáculo passivamente, que



relaciona os vários níveis da mensagem de cada espetáculo a possibilidades de seu próprio contexto.

Há um jogo dos espetáculos do tipo I entre o rito social, no sentido de van Gennep e o drama social. O espectador de uma encenação do tipo I, desempenha durante o espetáculo, uma função passiva em que ele assiste a um rito social repleto de contradições e pensamentos reacionários, em que as figuras estão presas a sistemas como guerra, autocracia, imperialismo ou transformam-se para poderem adaptar-se melhor ao sistema, ou no caso de resistirem ao sistema, sucumbem a ele. O rito no espetáculo do tipo I intenciona desmascarar o sistema e convida indiretamente o espectador a iniciar uma transformação. O espectador ideal de um espetáculo do tipo I deveria sair da apresentação com pensamentos conectados a um drama social.

4.3 Tipo II: Ritualização com deslocamento não participativa

4.3.1 *Reis de Fumaça (Companhia do Feijão, 2004)*

INFORMAÇÕES GERAIS

*Reis de fumaça*²⁶⁷, sexto espetáculo da Companhia do Feijão, de duração de 42 minutos (CF 2005: 00:42:01), estreou em abril de 2004, na Praça da Sé, em São Paulo. Trata-se de uma sequência de pequenas histórias, exibindo vários caracteres e elementos da cultura e mitologia brasileira sob a perspectiva histórica da escravatura e da formação do país desde a época do Brasil colônia, em busca da identidade do homem brasileiro. O título *Reis de Fumaça* dialoga com heranças da cultura africana. Os reis Congo Ginga, conhecidos como reis de fumaça, eram usados pelos senhores de engenho e pela igreja católica como meio de manter a submissão dos escravos. De acordo com a história das Congadas, os escravos trabalhavam, acreditando fazê-lo em resignação às ordens de seu rei (o rei do Congo) e não como escravos do senhor de engenho. Esses reis e rainhas das Congadas eram utilizados como instrumentos de dominação e contenção da revolta por parte dos escravos. Mário de Andrade ainda reconhece essa faceta do poder mais de cinquenta anos após a abolição da escravatura, ao escrever seu artigo “Os Congos”:

Êsses [esses vsu] reis eram bons instrumentos nas mãos dos senhores, e excelente para-choque entre o senhorio revoltante do senhor e a escravidão revoltada [...] do

²⁶⁷ Direção e Dramaturgia do espetáculo são de Pedro Pires e Zernesto Pessoa. Atores são Fernanda Haucke, Fernanda Rapisarda, Flávio Pires, Guto Togniazolo, Pedro Pires, Vera Lamy e Zernesto Pessoa. A direção musical foi efetuada por Renata Amaral e Julio Maluf e o figurino e elementos cênicos são obra de Luiz Augusto dos Santos, Petronio Nascimento e Guto Togniazolo.

escravo. Nosso rei é quem manda... E os escravos obedeciam ou imaginavam obedecer aos seus reis congueses que os mandavam trabalhar. Para os reizinhos brancos. Os reis de fumaça funcionavam utilitariamente [utilitariamente vsw] pros [para os vsw] brancos. (Andrade ⁴1971: 630).

O espetáculo constitui-se de três momentos: um instante anterior ao espetáculo (CF 2005 00:01-06:57), em que os atores circulam entre os passantes na praça, seguido por um deslocamento da posição inicial até o cenário programado para o espetáculo em companhia de pessoas, que se decidiram por tornarem-se espectadoras. O deslocamento possui três estações: discurso (CF 2005 06:58-09:10), o poeta (CF 2005 09:10-10:51) e chegada no cenário (CF 2005 10:52-11:31). O terceiro momento é a encenação para os espectadores, que consiste em cenas: escravidão I (CF 2005 11:32-13:43), escravidão II (CF 2005 13:44-16:10), escravidão III (CF 2005 16:11-20:36), depoimentos (CF 2005 20:37-24:15), mãe-de-santo e etc (CF 2005 24:16-33:19), carnaval (CF 2005 33:20-39:19), roda-de-coco (CF 2005 39:20-42:01).

O espetáculo da Companhia do Feijão, *Reis de fumaça*, resultou da pesquisa *Tradições dramáticas brasileiras*, sobre cultura popular, pesquisa de linguagem e criação teatral contemporânea. A pesquisa consistiu em diálogos com pessoas, que seguem tradições brasileiras em vários âmbitos da sociedade, incluindo elementos das culturas indígena, africana e lusitana, como danças e canções. Parte do texto da encenação são depoimentos originais de testemunhas, adquiridas durante o processo da pesquisa. Outra parte da pesquisa foi, também, um estudo do grupo sobre músicas e danças populares e tradicionais. *Tradições dramáticas brasileiras* foi o primeiro projeto do grupo, financiado pelo Programa de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo.

ESPAÇO CÊNICO E CENÁRIO

O espaço cênico do espetáculo é o Largo Santa Cecília, no centro de São Paulo. Dentro desse espaço, há algumas estações cênicas. A primeira, ainda em uma fase introdutória, manifesta-se em um espaço aberto no Largo Santa Cecília, quando os atores entram em contato com o povo em geral para conquistá-lo como espectador. Neste espaço cênico, o elenco encontra-se dispersado circulando entre os passantes. O percurso entre o momento introdutório e a encenação, no cenário principal, possui algumas estações: as encenações contam exclusivamente com a presença dos atores e com poucos elementos cênicos como flâmulas ou instrumentos musicais. O espectador limita-se a acompanhar a movimentação e observá-la. O cenário principal, ao lado da igreja Santa Cecília, tampouco difere do espaço natural, contando com poucos elementos cênicos como um cartaz do grupo, duas flâmulas bordadas com o título do espetáculo e um pequeno



carrinho, que reúne e transporta todos os outros elementos cênicos. Durante o momento inicial, não há uma estrutura clara de posicionamento ou movimento dos atores (vide figuras 28-29). Nas figuras 28 e 29, é possível constatar a aproximação das personagens em relação às pessoas na praça e suas reações em relação ao convite explícito para assistir ao espetáculo.



Figura 28: Momento introdutório do espetáculo



Figura 29: Mendigo “jogador” apresenta-se a duas pessoas

Como grande parte dos passantes não se conscientiza desde o primeiro momento de que se trata de um espetáculo, como também alguns passantes não mostram interesse em tornarem-se espectadores, não há, nesta fase introdutória, qualquer ordem de posicionamento para os espectadores. Contudo, a partir do momento em que inicia o deslocamento, estrutura-se o posicionamento do espectador de forma confrontativa ou de

forma prosclênio estendido. No cenário principal, o público encontra-se em pé em frente à cena, mantendo-se na mesma posição até o final do espetáculo (vide figura 30).



Figura 30: Público durante o espetáculo

O RITO ABORDADO NO DESLOCAMENTO

É o deslocamento que propicia e intensifica o rito nesse espetáculo, passando ao espectador a sensação de pertencer a uma manifestação popular. O passante torna-se espectador, porque aceita o convite feito pelos atores e segue a movimentação do espetáculo, sentindo-se parte ativa do evento. A ritualização do espetáculo ganha intensidade através do deslocamento de cena e público, pois é a movimentação que aproxima o espectador ao momento cênico: ao caminhar com as personagens da rua como meretrizes, limpadores de rua, ex-escravos e mendigos, ele também tem a possibilidade de se sentir como um deles. Em um primeiro momento, cinco atores e três músicos iniciam sua atuação contatando as pessoas²⁶⁸ e convidando-as explicitamente a assistir o espetáculo (CF 2005: 05:40). As personagens movem-se simultaneamente pelo largo, enquanto recontam pequenas histórias de depoimentos de espectadores que colecionaram durante o período de produção, como a história de um mendigo que pensa ser um jogador de futebol (vide figura 29), uma mulher que perdeu sua filha, ou recitam poemas, cantam canções populares. Um músico toca uma viola e um rebolo, outro um pandeiro e o terceiro um surdo com prato (CF 2005: 00:01-06:47).

²⁶⁸ Nesse momento há uma proximidade entre atores e passantes, mas não é possível considerar essa interação como *participação*. Se há uma reação dos passantes, ainda não há uma consciência coletiva de que se trata de um espetáculo. Como são mini-cenas entre um ator e um pequeno grupo de passantes a interação é descomprometida e livre de vínculos, não envolvendo o passante, mas convidando-o a se tornar espectador.



Em seguida os atores reúnem-se em um círculo fechado, curvam-se para frente, como um grito de guerra de um time esportivo, e afinam as vozes. Então abrem a roda e desfilam, em forma de bloco de carnaval, em direção ao espaço cênico central, ao lado da igreja, cantando:

Pai e filho espírito santo, nas [na vsw] hora de deus amém, rodinha, e este é o primeiro verso que da minha boca vem. Se eu tivesse um companheiro pra cantá [para cantar vsw] comigo agora, nós discia [dissecamos vsw] a carne dele. Jogava o cangaço fora, casa de fazê [fazer vsw] farinha, roda di relar [ralar vsw] mandioca, amanhã por essas hora tem beiju de tapioca. Roda di relar [ralar vsw] mandioca, forno de torrâ [torrar vsw] farinha, amanhã por essas hora tem beiju da penerinha. Vamos, vamos companheiro, não me deixa eu cantá só [não deixa eu cantar só vsw] que sozinho eu faço bão [bem vsw] mais você faço melhó [com você eu faço melhor vsw] (CF 2005: 07:02-07:57).

A canção chama os passantes a envolverem-se no momento cênico, convidando-os a cantar: “não me deixa eu cantar só” e por ser um momento introdutório do rito, possui um efeito convidativo sobre os passantes, que decidem tornarem-se espectadores, seguindo o desfile até uma primeira estação, na frente de uma igreja. Da mesma forma, a linguagem caipira e rústica tem um efeito cativante e sedutor atraindo os passantes. Uma personagem sobe no alto da escadaria da igreja, seguida por duas outras segurando flâmulas bordadas com o título do espetáculo, e usando a escadaria como palco, explica que o presente espetáculo é popular e simples (CF 2005: 07:58-09:08). O deslocamento segue com a canção e acompanhamento musical dos atores e com paradas em algumas estações, até chegarem ao espaço com o cenário final ao lado da igreja Santa Cecília. Todas as cenas e canções que ocorrem durante o deslocamento expõem a cultura popular como base e essencial na vida das pessoas.

No cenário central, o público posiciona-se em frente à cena e o espetáculo inicia da mesma forma que o desfile (vide figura 31): os atores fecham uma roda e curvam-se, tocando os instrumentos mais forte, gritam e anunciam o início do espetáculo (CF 2005: 09:10-11:46).



Figura 31: Grupo chega ao cenário confrontativo

RITO ABORDADO NA TRAMA

O rito que se manifesta na trama principal desse espetáculo trata da transformação de homens livres ou semi-livres em escravos. Nas cenas secundárias manifestam-se as formas que o sistema encontra para subordinar as personagens. Por exemplo, os depoimentos de espectadores adaptados ao espetáculo apresentam personagens oprimidas, sem perspectivas de um futuro melhor: a mãe que busca a filha roubada por um juiz não reivindica seus direitos nem pede por revolução, aceitando o roubo e sua impotência como um estado normal (CF 2005: 21:59-22:58). O sistema no qual as personagens se movem é autoritário, dominante e sedutor e usa-se da cultura popular e da ignorância do explorado para impor sua tirania. Esse poder parece ser insaciável submetendo seus súditos a cada vez imposições maiores. Desta forma a personagem escravocrata anuncia de forma demagoga o fim da escravidão, mas na realidade transforma, os ex-escravos e os até então trabalhadores livres, em explorados, rebaixando-os a uma condição ainda pior que a de escravos (CF 2005: 16:24-17:32). No espetáculo as personagens não enxergam a possibilidade do livre arbítrio e estão totalmente à mercê do sistema.

O espectador, ao deslocar-se com o espetáculo por estações como num desfile festivo, é envolvido à cena e à ritualização de uma forma especial. Com o deslocamento, o espetáculo amplia suas fronteiras cênicas, aproximando-se de uma celebração e o espectador passa a colaborar ativamente com o momento cênico, comprometendo-se com a nova dimensão convencional²⁶⁹. Numa celebração os participantes possuem uma

²⁶⁹ A dimensão convencional é exortada na seção 1.2, p. 22.



posição mais ativa que meros espectadores de teatro, ainda não havendo sua participação. O espetáculo é um acúmulo de cenas, ainda que todas envolvam a mesma temática: a exploração do ser humano. O espetáculo trata da vida de pessoas dentro da cidade de São Paulo.

O tema da trama é o fim da escravidão. Contudo, a transformação que ocorre através da ritualização não é a esperada, de escravo em um homem livre, mas a de homens, que se encontram em posições limítrofes, como imigrantes ou feitores²⁷⁰ de escravos, em oprimidos, que depois da abolição da escravatura são também obrigados a viver sob condições escravas. Há um jogo entre passado e presente que acompanha todo o decorrer do espetáculo: assim há, intercaladas na trama, situações históricas como abolição da escravatura ou a morte da personagem bíblica Lázaro e, por outro lado, situações contemporâneas, como as encenações dos depoimentos dos espectadores. No momento em que a trama inicia, parte do público está sentada no chão, em frente à ação, os músicos, posicionados ao fundo da cena e os atores, em cena. Ao som de tambores, inicia a cena “Escravidão”: dois atores em pé, representando os opressores, empurram e pisam sobre outros dois ajoelhados, que representam os oprimidos. Enquanto uma juíza²⁷¹, defensora da escravidão, vai falando quais os parcos direitos do escravo, outro opressor posiciona uma escrava, como se ela estivesse acorrentada a um pelourinho²⁷² para ser castigada e amarra suas mãos. Enquanto a juíza fala, joga um escravo ao chão e descansa seu pé sobre ele. Nesse instante, a cena congela e a escrava, amarrada ao pelourinho imaginário sai de sua posição para fazer seu depoimento (CJ 2005: 11:48-12:56). Ao terminar o depoimento, aparece um ator narrador, que reconhece que o Brasil tem potencial para ser gigante, mas é um anão. Enquanto o ator narrador expõe a situação, os escravos estão em posição de quatro no chão e o juiz e seu ajudante montados neles como sobre cavalos (há um jogo em cena com a posição de coito). Ao escutarem que o Brasil é um país subdesenvolvido, todos os atores levantam e dançam freneticamente em cena, repetindo a palavra “subdesenvolvido” (CF 2005: 12:57-13:40).

Os atores voltam à posição anterior de julgamento. O opressor é representado por um feitor e, baseando-se em textos de Machado de Assis, conta, contracenando com um dos músicos, que se colocou na posição de escravo, como se deve tratá-los quando fogem (CF 2005: 13:50-15:03). Ao terminar sua parte, o feitor congela em cena, e o escravo fugido conta que um bom escravo aprende a lição com o primeiro erro, sem repeti-lo.

²⁷⁰ Feitor é o nome dado ao encarregado dos trabalhadores escravos (Houaiss 2001: 1322).

²⁷¹ Como símbolo de seu cargo, a atriz usa uma peruca branca como de juiz na corte.

²⁷² Pelourinho era uma coluna de pedra ou de madeira, colocada em praça ou lugar central e público, onde eram exibidos e castigados os escravos e criminosos a serem punidos (Houaiss 2001: 2173).

Durante essa cena, todos os atores ficam imobilizados, voltando a encenar somente depois que o escravo volta a sua posição de prisão (CF 2005: 15:05-15:42). Mais uma vez, entra em cena o ator narrador, explicando que mesmo tornando-se independente, o Brasil continua sendo subdesenvolvido. Todos atores dançam freneticamente e repetem a palavra “subdesenvolvido” (CF 2005: 15:45-16:09).

Um ator estende uma placa com o título: “Escravidão III. De end [the end vsw]”²⁷³ (CF 2005: 16:09-16:12), uma atriz anuncia a próxima cena e todos voltam à posição de julgamento. Agora há três escravos: duas atrizes e o músico, cabisbaixos, ajoelhados ao chão. O ator narrador anuncia o final da escravidão e relata alegremente, dançando concomitantemente com a juíza, que a libertação dos escravos não é tão cara como se teme, é só manter os empregados no mesmo sistema que o de escravidão dentro do sistema latifundiário. Dessa forma aumenta-se o espectro de oprimidos ao feitor, e a todos os imigrantes. O feitor, que estava em pé, ao lado do ator narrador, é obrigado a juntar-se aos escravos ao chão. A cena termina mais uma vez com a dança frenética e o coro com a palavra “subdesenvolvido” (CF 2005: 16:13-17:38).

Dentre os momentos irônicos, há o relato sobre a cerimônia da abolição da escravatura. O jogo de sedução do poder em oferecer a liberdade no papel, mas exigir a escravidão na prática fica evidente: uma ex-escrava relata como foi a expectativa no dia da leitura da carta de alforria. Enquanto ela conta os detalhes da cerimônia, os outros atores estão todos agachados, imóveis, e começam a cantar: “Eu vou abrir meu canguê, eu vou abrir meu canguá. Primeiro eu peço minha licença, prá [para vsw] rainha lá do mar, prá saudar a povaria [povoação vsw], eu vou abrir meu canguá” (CF 2005: 18:25). Essa cantiga é usada no candomblé de caboclos para chamar o orixá Exu, que representa a ordem. No Brasil, muitos acreditam que Exu é o escravo dos outros orixás (Buonfiglio 1995: 44). A canção então é mais uma forma de representar o aprisionamento do escravo. Todos dançam juntos em uma roda (CF 2005: 17:51-19:20). Completando a cena, entra no meio da roda um ex-escravo fazendo com que tudo pare: dança e música. O ex-escravo conta da falta de opções que os escravos libertados tinham, e da forma subumana como eram tratados. Todos iniciam uma dança e cantam, a canção: “oi num [não vsw] chora, num

²⁷³ O título “Escravidão III. De end” joga com vários níveis de linguagem. O fato de haver três momentos cênicos: escravidão I, II e III explicita a situação persistente da exploração. Mesmo depois do momento político da abolição da escravatura não muda a opressão dos ex-escravos. A frase “De end” [the end] joga, ao mesmo tempo, com a forte influência da cultura americana sobre a brasileira e com a opressão política e econômica que o Brasil sofre em relação aos Estados Unidos. Com a frase “De end” há um jogo entre as circunstâncias da abolição da escravatura, que no caso do Brasil foi imposta pela Inglaterra (Chiavenato 1980: 54-76). A frase em inglês pode ser interpretada como uma elucidação de que a decisão da abolição da escravatura não é/foi tomada por um brasileiro.



chora mamãe, oi num chora, num chora papai, a mãe-d'água me leva, a mãe-d'água me traz, mamãe tá chorando porque eu vou me encantá [encantar vsw], a mamãe é culpada da mãe-d'água me levá [levar vsw]" (CF 2005: 00:19:20-00:20:35). Essa canção popular é usada para acalmar o choro de criança, e aqui possui uma função irônica, pedindo que um ser humano, tratado de forma subumana pare de chorar. A cultura popular é usada nessa cena para mostrar e ironizar a opressão. Em seguida, uma personagem cita ironicamente as liberdades dos ex-escravos na atualidade (CF 2005: 23:07-23:40). Entra em cena uma personagem gritando com a flâmula do espetáculo e começa a cantar, como em um bloco de carnaval. A canção é um comentário irônico da triste herança que o fim da escravidão trouxe, ao invés de ganhar, os filhos carregam as suas próprias dívidas e as dos pais:

O meu pai quando morreu me deixô [deixou vsw] uma herancinha, me deixô um galo véio [velho vsw], me deixô uma galinha, me deixô uma nega véia, me deixô uma negrinha, me deixô um paió véio, me deixô uma taperinha [casa abandonada vsw], me deixô um mandiocal, meia quarta de farinha. Agora eu vô contá [contar vsw], que que deu da herancinha, o galo morreu de véio, deu pelota na galinha, varicela deu na nega, catapora na negrinha, ferrujo [ferrugem] comeu o facão, cupim picô a baina, pegô [pegou vsw] fogo lá sala e foi pará lá na cozinha. (CF 2005: 23:43-24:15).

O final do espetáculo é o momento com a ritualização mais evidente do espetáculo. Os atores encenam uma sessão de candomblé, dançando uma roda-de-coco, que tem origem afro-indígena. Essa dança ritual é praticada para afugentar a cuca, um monstro mitológico e imagem do mal na forma de dragão (Bispo 1991: 3). No espetáculo, os atores na roda-de-coco chamam a todos os espectadores a entrarem no barco da transformação.²⁷⁴ Os atores dançam e jogam farinha em volta do círculo demarcado com terra e cantam: “Ô canoeiro, que rema a canoa, é no tombo, é na proa, é nas ondas do mar, eu vou, eu vou, eu vou se tu quiser me levar” (CF 2005: 39:18-40:11). Dançam e cantam cada vez mais rápido, quando terminam jogam farinha ao alto, acende uma tocha com fogo (vide figura 32). (CF 2005: 40:12-40:24). Ao sair de cena cantam uma canção de despedida e, mais uma vez em desfile, afastam-se do público: “Oi vem chegando a madrugada e o sereno dela me molhou, adeus moço, o santo já me chamou, adeus, adeus, morena linda eu já vou” (CF 2005: 41:58). Já longe dos espectadores, pela última vez, formam um círculo, curvam-se, levantam os braços e param de cantar.

²⁷⁴ Apesar do convite ser explícito não há realmente uma intensão de que o espectador dance com a roda-de-coco, pois os atores não tomam nenhuma atitude para que haja participação.



Figura 32: Dança ritual roda-de-coco

ASPECTO LÚDICO

O aspecto lúdico, em um sentido circense e burlesco, desempenha uma função importante no espetáculo. O espetáculo faz uso do ludismo para aproximar o espectador, que não participa ativamente do espetáculo, à cena, através do jogo. São vários os momentos lúdicos. Em um instante do espetáculo, enquanto atores dançam e cantam, entra em cena uma atriz com uma vela chuva de prata, acesa na mão, criando burlescamente uma situação de pânico: todos gritam, outro ator passa com um extintor de incêndio, uma atriz traz um balde cheio de confete de papel e joga no público para apagar o fogo. O público reage gritando e rindo e descontra-se (CF 2005: 24:15-24:37).

Na cena seguinte, o sincretismo entre o candomblé e a religião católica causa uma situação lúdica, em que o poder é usado através do aspecto religioso de uma forma lúdica. Uma atriz, com um charuto na boca e com uma voz grossa, representando uma mãe-de-santo do candomblé, entra em cena e explica que, ao chegar em uma cidade nova, o indivíduo deve informar-se que santo é o seu protetor, tendo a obrigação de homenageá-lo também (CF 2005: 24:43-25:21). Outra atriz apresenta Santo Antônio e conta como é importante ter o santo certo na igreja certa. Enquanto ela narra, todos atores estão juntos, como fiéis dentro de uma igreja e seguram velas acesas na mão (CF 2005: 25:22-26:23).

Outro momento lúdico, que brinca com o uso da fé do homem como forma de manter o poder, mostra uma narração da história de Lázaro, do Novo Testamento. A história bíblica de Lázaro que, morto e já embalsamado em sua cripta, é ressuscitado por seu amigo Cristo, é representada de forma cômica, lembrando o teatro mambembe, popular e



religioso itinerante: uma atriz narradora chama um ator para representar Jesus e dois atores aparecem, ela recusa os dois e escolhe outro ator para representá-lo. Esse terceiro recusa-se, mas é obrigado a fazê-lo. A atriz narradora conta a história e os atores encenam com pantomimas. Lázaro, por sua vez, é interpretado por um dos atores que queria representar Cristo. Os encenadores de Lázaro e Cristo interpretam visivelmente de má vontade, tornando a cena cômica. Cristo, com uma peruca loura comprida e uma cruz na mão, está em uma peregrinação. A atriz narradora manda um mensageiro até Cristo para avisar da doença de Lázaro. Ao retornar, o mensageiro encontra Lázaro morto. Outro mensageiro é mandado até Jesus que, porém, por ser tão pequeno, não é visto por Jesus. Há um jogo lúdico nesse momento com o tamanho da atriz que representa o mensageiro, pois ela é claramente muito menor que os outros atores, o que causa risos no público. Por outro lado há um jogo com a dura realidade do pequeno homem brasileiro que não possui tamanho nem força para ser visto ou escutado política- ou socialmente. Então o mensageiro começa a cantar o refrão da canção popular dos anos setenta, *Jesus Cristo*²⁷⁵. Finalmente o mensageiro é visto por Cristo, que o acompanha até Lázaro. Um ator questiona de que lado Jesus estaria, se viesse à Terra no presente momento, e, insinuando que estaria do lado dos oprimidos, todos começam a dançar e cantar a canção de roda escrava de origem africana *Guerra no mar* (Meninos do Morumbi s.a.: s.p.): “Criola não tem sapato, criola, dança de pé no chão, criola” (CF 2005: 32:44-33:17). Enquanto todos dançam, dois atores homens aproximam-se, dançando e beijam-se na boca. Um terceiro ator interfere, gritando que beijos entre dois homens é um escândalo e que na sua época isso só acontecia às escondidas e beija outro ator. O público ri alto e as atrizes reagem gritando. A hipocrisia da sociedade é exposta nessa cena lúdica. O ator segue reclamando com um tom de voz irônico, sobre a extrema liberdade que o escravo possui hoje, como exemplo ele cita as passeatas *gays* e então agarra um ator ao seu lado e lhe dá um beijo na boca. A brincadeira irônica e exagerada sobre o “excesso de liberdade” que o povo usufrui, termina em carnaval. Todos dançam e cantam a marcha carnavalesca de domínio público, *Prá você gostar de mim* (De Carvalho 2003: s.p.), composta em 1930 e interpretada pela cantora carnavalesca Carmem Miranda. A cena vira carnaval e os atores jogam confetes e serpentinas em direção ao público (CF 2005: 33:15-35:22).

²⁷⁵ Canção de composição de Roberto Carlos e Erasmo Carlos, essa música tem um valor afetivo muito forte na sociedade brasileira (Siqueira 2009: 96). Esse refrão todos os atores cantam durante a busca pela cripta de Lázaro: “Jesus Cristo, Jesus Cristo, Jesus Cristo, Jesus Cristo, eu estou aqui” (CF 2005: 30:05-31:44).



FIGURINO

O espetáculo investe no figurino dos atores, acentuando a mensagem ritual, de que a alforria não trouxe a liberdade aos escravos, muito pelo contrário, o número de oprimidos vem aumentando continuamente desde então. Por isso todas as personagens, sejam elas escravos ou não, vestem o mesmo tipo de roupa. Suas vestimentas mesclam vestígios da escravidão, subemprego (como de limpadores de rua²⁷⁶ e mendicantes) com a cultura nordestina. Os atores têm os rostos pintados de carvão, indicando, por um lado, a pobreza e falta de recursos e, por outro, representando as pessoas de cor preta, que ainda são discriminadas por sua cor.

PRESENÇA DO ESPECTADOR NO TEXTO CÊNICO

Há a tentativa do grupo de incluir uma participação indireta do espectador no espetáculo, tangendo desta forma com o tipo IV. Em vários momentos da encenação, há a inclusão de depoimentos e canções colecionadas entre o público que participou de ensaios durante a produção do espetáculo. Nessas cenas os atores incorporam esses espectadores através de suas declarações, contudo o espectador do *hic et nunc* não possui nenhuma informação sobre o trabalho prévio do grupo nem tampouco sobre qualquer participação de espectadores em outro momento passado, não podendo então distinguir a representação de uma personagem da participação indireta de um espectador. Essas cenas são interpretadas pelo espectador dentro do mesmo nível de ficção que as outras cenas e por isso a tentativa do grupo de incluir a participação do espectador fracassa na percepção do espectador do *hic et nunc*.

Na percepção do ator, entretanto, a participação existe. Seguem alguns exemplos de depoimentos: uma atriz narra depoimentos de uma moradora de rua que conta de sua vida como dançarina de boate. Essa cena termina com uma canção infantil: “Se essa rua, se essa rua fosse minha, eu mandava eu mandava ladrilhar, com pedrinhas, com pedrinhas de brilhantes, para o meu, para o meu amor passar” (CJ 2005: 37:14-39:01). A canção popular, de domínio público, coloca o cantor na posição de uma pessoa impotente, porém sonhadora. Ao terminar a canção, a personagem conta que seu sonho é ter outra vida, porém não sabe qual, então, enquanto um ator demarca o chão, com areia/terra vermelha, um círculo de um terreiro, os outros atores vão sugerindo²⁷⁷ ao público o que fazer para mudar de vida (CF 2005: 35:29-39:20).

²⁷⁶ Os três músicos vestem macacões verdes que lembram o uniforme de limpadores de rua.

²⁷⁷ As sugestões provêm de contribuições de espectadores colecionadas durante o período de produção do espetáculo.



Em outro momento, uma atriz, no centro de um círculo formado pelos atores, assume o papel de uma menina de rua e conta que foi dada à adoção, que tem pouca escolaridade e que teve um filho aos onze anos de idade. Enquanto ela fala, os outros atores cantam baixinho, sentados no chão e então entra uma atriz trocando de lugar com a menina de rua como em uma luta de capoeira. Ela interpreta outra menina de rua e conta a história de sua vida na rua, fugida de casa ainda menina e seu fim na FEBEM (Fundação Estadual para o Bem Estar do Menor). Outra entra na roda contando sobre os muitos filhos que teve, os que perdeu pela vida. Conta de suas dores por haver perdido seus filhos (CF 2005: 20:36-23:05).

CONSIDERAÇÕES PARCIAIS

A ritualização do espetáculo *Reis de Fumaça* ocorre de uma forma inversa, o homem livre é sujeitado à escravidão. A transformação ocorre porque o sistema usa a cultura popular e a ignorância do povo como instrumento para impor seu poder. Dessa forma, o escravo, apesar de possuir sua liberdade no papel, continua sendo escravo e a classe trabalhadora transforma-se em classe escrava. O espetáculo apresenta personagens que se movem em um sistema opressor e oligárquico e não enxergam uma alternativa para sua situação.

O espectador é envolvido à ritualização através do deslocamento de cena, que, ao locomover-se com o espetáculo, passa a assumir um papel maior que o mero espectador dentro da dimensão convencional. O espetáculo transcende os limites do teatro e transforma-se em um desfile, uma celebração, algo entre uma festa popular como bumba-meu-boi e carnaval. Ele passa a ser um colaborador contribuindo com as transformações que ocorrem em cena. Elementos como jogo lúdico burlesco, música, dança ou figurino levam o espectador a reconhecer um sistema que domina e abusa da classe mais fraca. O espectador ideal deveria perguntar-se no final do espetáculo: “Eu contribuo para que a sociedade paulista/brasileira seja tão abusiva e opressora ou sou um explorado? O que posso fazer para mudar essa situação?”



4.3.2 *Homem Cavalo & Sociedade Anônima (Companhia Estável, 2008)*

INFORMAÇÕES GERAIS

*Homem Cavalo & Sociedade Anônima*²⁷⁸ estreou dia 4 de outubro de 2008, no Arsenal da Esperança, em São Paulo, onde cumpriu temporada até 30 de novembro de 2008. O espetáculo, *Homem Cavalo & Sociedade Anônima*, de aproximadamente uma hora e meia (CE 2008: 01:26:31), dialoga com a peça teatral modernista de Oswald de Andrade, *O homem e o cavalo*, escrita em 1934. Nessa peça irreverente, em que agem personagens históricas desde Cleópatra até Al Capone, Andrade abarca o tema de uma revolução, idealizando um mundo livre de injustiça e opressão (Andrade 1973: 123-231). *O homem e o cavalo* justifica uma revolução, ainda que requeira “o sacrifício de milhões de vidas” (Andrade 1973: 195). Somente a revolução pode gerar “homens novos” (ibidem: 185), capazes de transformar o sistema. O espetáculo *Homem cavalo & sociedade anônima* apresenta uma sociedade inflexível, porém não inabalável, pois o homem consegue libertar-se. O que causa sua derrota é o fato de transformar-se sozinho. É necessário uma revolução para quebrar as fronteiras do sistema. No espetáculo um homem transforma-se em cavalo para alcançar a liberdade. Esta transformação ocorre porque o sistema que o oprime não lhe oferece outra opção.

O espetáculo constitui-se de três momentos: um instante prévio do espetáculo, em que os espectadores que esperam em uma fila a admissão no teatro interagem com uma personagem sem realmente ter consciência do fato (CE 2008: 00:01-08:37), seguido por um deslocamento da posição inicial até um primeiro cenário onde ocorre uma parte do espetáculo (CE 2008: 08:38-10:28). O espaço abarca duas cenas: mundo das marcas (CE 2008: 10:29-14:02) e meninos de rua (CE 2008: 14:03-23:03). O terceiro momento acontece em um segundo cenário onde a encenação segue com os seguintes episódios: homem cavalo (CE 2008: 23:03-28:20), os marginalizados (CE 2008: 28:21-35:12), a viagem (CE 2008: 35:13-36:49), as classes (CE 2008: 36:50-56:42), a morte do homem (CE 2008: 01:56:43-01:01:30), o círculo vicioso (CE 2008: 01:01:31-01:25:40).

Homem cavalo & sociedade anônima é o resultado de uma pesquisa de mais de dois anos dentro de uma residência artística no Arsenal da Esperança, casa de acolhida, que abriga

²⁷⁸ Andressa Ferrarezi assinou a direção do espetáculo com assistência de Luciano Carvalho. Osvaldo Hortencio manteve a direção musical. Os atores Daniela Giampietro, Maria Carolina Dressler, Nei Gomes, Osvaldo Hortencio, Osvaldo Pinheiro e Sandra Santanna formaram o elenco do espetáculo, sendo que Andressa Ferrarezi, Daniela Giampietro Luciano Carvalho e Osvaldo Hortencio coordenaram o núcleo de dramaturgia e Maria Carolina Dressler fez a preparação corporal dos atores. Cenário e adereços foram responsabilidade de Luís Rossi e o figurino composição de Maria Carolina Dressler, Maria Eunice e Sandra Santanna.



1150 homens em situações de rua. Esta casa ampara trabalhadores que são obrigados a aceitar subempregos para sobreviver. O grupo levou o espetáculo a outros espaços, em São Paulo e na região, onde também encontravam-se trabalhadores na mesma situação. A Cia. Estável também promoveu debates com a participação dos acolhidos e do público em geral, tratando temas referentes à condição do subemprego. As contribuições dos participantes foram gravadas e as gravações incluídas no espetáculo. Um dos moradores do Arsenal afirma, em debate realizado após ensaio do espetáculo no âmbito do projeto *Território*, em 2008: “O nome da peça já fala, né? Homem cavalo & sociedade anônima. Daí que pergunto: qual dos dois nós somos?” (Território2 2008: s.p.). Com esse depoimento fica evidente a força crítica e transformativa que o espetáculo busca exercer sobre seus espectadores.

ESPAÇO CÊNICO E CENÁRIO

O espaço cênico encontra-se fora e dentro de um grande ginásio do Arsenal da Esperança. O momento cênico não é necessariamente reconhecido como tal pelos espectadores, pois se trata do espaço na parte externa do teatro, enquanto o público espera em fila para poder adentrar o ginásio. A parte interna é dividida para a encenação em dois cenários. Em um primeiro cenário, os espectadores estão em pé, dispostos em forma de proscênio estendido, sendo confrontados com a cena sem possibilidade de participação. Neste cenário ocorrem as duas primeiras cenas: uma introdutória e a cena dos meninos de rua. A decoração cênica neste espaço é parca, dispondo somente de uma caixa pichada ao fundo e de alguns elementos cênicos como um *banner* sobredimensional, a carroça para a cena introdutória, e, para a cena dos meninos de rua, um celular, uma garrafa de cachaça, colchões e sacos de lixo.

O segundo cenário dispõe de uma clara infraestrutura, representando um cruzamento entre duas ruas, com as demarcações de trânsito e, em cada esquina do cruzamento, arquibancadas para os espectadores, somando-se quatro, com refletores de luz em suas partes inferiores que, conforme a cena, mudam de cor, focalizando os sinais da rua (vide figura 33). Os espectadores estão imobilizados pelos assentos fixos nas arquibancadas e, com isso, afastados de uma participação. Apesar desse específico espetáculo²⁷⁹ ocorrer dentro de um espaço fechado, o espaço cênico representa a rua e há apresentações desta encenação na rua. Contudo a encenação é concebida de tal forma que a manifestação cênica, independente do espaço concreto, aberto ou fechado, é sempre a mesma.

²⁷⁹ A gravação utilizada como material de análise provém de um espetáculo dentro do Arsenal da Esperança.



Figura 33: Homem cavalo começa a trabalhar (CE 2008: 00:23:29)

O RITO ABORDADO NO DESLOCAMENTO

O deslocamento possui nesse espetáculo uma função ritual, pois é através dele que o espectador é envolvido à ação de uma forma ativa e envolvente. As personagens são moradores de abrigos municipais, crianças de rua, varredores de rua e bêbados, obrigados a viver à margem da sociedade. Eles acompanham os espectadores em um percurso que inicia na fila de espera, na rua até ao cenário principal que representa uma rua, passando por uma estação. O primeiro deslocamento do público ocorre, depois da longa espera fora do teatro: os espectadores entram no espaço cênico e deparam-se com uma atriz meio escondida atrás de um *banner*, que, ainda sob iluminação geral, lhes dá boas vindas introduzindo-os ao mundo do consumo (CE 2008: 08:40-10:31). Nos primeiros momentos, mesclam-se os ruídos dos espectadores com a fala da personagem, que prossegue inabalada até ganhar a atenção do público.

É também nesse espaço intermediário que ocorrem a apresentação do homem cavalo, o personagem a ser acompanhado em seu trajeto e sua transformação e a cena dos meninos de rua. Neste mesmo cenário, o espectador acompanha o destino das crianças de rua, e é convocado a deslocar-se até o terceiro cenário (CE 2008: 22:56-24:58), onde encontra o cenário de um cruzamento de ruas com arquibancadas para os espectadores localizadas nas quatro esquinas. O deslocamento de cena transporta o espectador à rua e o espaço cênico faz com que ele se mantenha lá. Como o espectador é rigorosamente controlado na sua movimentação, sofre-se a sensação de estar passando por um ritual de rebaixamento, como em um aprisionamento. Por exemplo, ao dar-se início à movimentação do segundo para o terceiro cenário, o público é guiado e controlado por jatos de água (CE 2008:



23:03-23:07). Chegando ao terceiro cenário, o público é guiado a sentar no espaço delimitado pelo grupo, não possuindo liberdade para escolher seu lugar (CE 2008: 23:58-24:50). É o deslocamento que libera o momento ritual; a acomodação do espectador determinada de forma autoritária por parte dos atores faz com que o espectador se sinta na mesma situação dos marginalizados e excluídos pela sociedade.

Em um momento posterior, já dentro do prédio e diante do segundo cenário, o espectador assiste a quatro atores, representando crianças de rua. Através da interação deles tornam-se claros os problemas diários dessas crianças sem moradia como álcool, sexo e violência. Entram em cena personagens que representam a higienização da prefeitura, vestindo capas de plástico amarelas e equipados com aparelhos de jato de água e, para fazerem sua limpeza, expulsam as crianças de rua e também os espectadores. Guiados pela afirmação: “tudo no lugar certo” (CE 2008: 23:07), todos, atores e espectadores, seguem cantando para o próximo cenário (CE 2008: 15:47-28:07). No momento da expulsão, todos se colocam na posição de moradores de rua.

O RITO ABORDADO NA TRAMA

O rito na trama ocorre com a personagem homem, que, durante o espetáculo, se transforma em cavalo. A personagem é incorporada por vários atores e atrizes, simbolizando assim a generalização e difusão do papel a todos. No início do espetáculo, o público é confrontado com a personagem que, já desde logo, indica sua futura transformação. Ele entra em cena sobre uma carroça usando freio, como o de um cavalo, quando está atrelado a uma carroça. A personagem começa a contar a história de um trabalhador que, ao iniciar um novo trabalho, é tratado por seu “senhor doutor patrão” (CE 2008: 12:43) com a arrogância, preponderância e superioridade como se trata um cavalo, sentindo-se humilhado, mas tendo que aceitar a situação por necessidade. A personagem fala de uma viagem que será empreendida (CE 2008: 12:03-13:59) e neste momento os espectadores devem aproximar-se, sentando em frente ao cenário enquanto todos os atores aparecem em cena cantando:

Um teto puido, adoro céu aberto, um dia de sereno e negro, o show não vai saber, um dia vai se acostumar, com medo de morrer, com medo de correr da polícia e do ladrão, o dia de deixar de ser esse talvez, o que você não vê e não ter paz, não ter mais onde ir (CE 2008: 14:00-15:13).

A canção contextualiza a situação de uma pessoa sem-teto, que é submissa ao sistema, e descrente de uma mudança. A expulsão das personagens e do espectador pelo serviço de higienização da cidade forçam todos a seguirem o itinerário de marginalização. O



espectador vai ser obrigado a sentar no terceiro cenário à beira da rua. Com os espectadores acomodados nas arquibancadas à beira da rua, reaparece o homem cavalo puxando a carroça, ao som de corneta de boi e um sino. Há luz parca sobre a cena. Dentro da carroça está o senhor doutor patrão que explica, em uma primeira pausa da viagem, diante de um latifúndio que seu sonho é ser também tão poderoso como os latifundiários estrangeiros.

Na cena seguinte, entra o homem cavalo, carregando o patrão dentro da carroça. Ele sonha com a liberdade, mas sabe que para um homem de sua classe, ela é inatingível. O homem cavalo para no centro de cena e revela seus questionamentos e pensamentos, mas não tem coragem de verbalizá-los por medo de represália e segue viagem, levando a carroça (CE 2008: 35:10-36:48). A sequência é anunciada novamente por sinos e cornetas, o homem cavalo está em uma rua lateral do cenário sobre a carroça e segue sonhando com a liberdade. Ele analisa a situação de injustiça em que se encontra: enquanto trabalha sem descanso, levando a carroça pelo caminho da viagem, o patrão dorme. Sozinho monta uma tenda para passarem a noite e, embora siga questionando esta situação de exploração em que se encontra, ele não reage, acabando por dormir de exaustão. Em seu sonho, ele ouve batuques (CE 2008: 00:46:04-00:48:38) que se revelam uma antecipação da transformação que está por acontecer.

O desejo de liberdade do homem cavalo realiza-se na cena seguinte: ele segue sonhando e no sonho passa por um ritual indígena, no qual ele vira cavalo. O rito é acompanhado por sinos e corneta e, sob luz azul, vão entrando em cena seis atores com instrumentos de percussão e uma sanfona, e dispõem-se ao redor da carroça que está no centro de cena, dançando em torno dela como em uma dança ritual. Todos cantam: “o que te empurra pro [para o vsw] trecho, não é meu bem, nem o desejo, o desejo livre de uma aventura, o que estás tramando e faz andar - é a falta” (CE 2008: 58:29-59:33). A canção esclarece o contexto da ritualização: não é por livre arbítrio, mas por ser a única forma de conquistar a liberdade que o rito ocorre. O homem vai transformando-se em cavalo, desce da carroça e sai de cena, seguido pelos músicos (CE 2008: 00:56:36-01:00:21).

A cena seguinte volta ao senhor patrão, dormindo na carroça. Ao acordar ele encontra um cavalo selvagem no lugar do trabalhador (CE 2008: 01:04:18-01:06:18). No fim da cena todos saem, ficando somente uma atriz, que conta sobre a sorte do cavalo, que antes era homem. Ela narra sobre a dificuldade que o cavalo encontra na hora de escolher o caminho e conta que o cavalo corre até chocar contra uma cerca de arame farpado. Nesse momento entram em cena atores com o *banner* de marcas sobredimensional e sitiam a atriz. Ela narra, então, que para encontrar a verdadeira liberdade, o cavalo teria que

derrubar a cerca. Ao aventurar-se no intento, morre (CE 2008: 01:16:03-01:18:16). O senhor doutor patrão fica sozinho, mas logo encontra outro homem cavalo disposto a assumir o lugar do seu antecessor (CE 2008: 01:19:14-01:24:32).

ELEMENTO NARRATIVO, MÍDIA, DANÇA E MÚSICA

O próprio homem cavalo, interpretado por vários atores, adquire no espetáculo um papel narrativo. Ele assume desde sua primeira aparição uma visão onisciente, acompanhando e preparando o espectador para o ritual. Também a música assume como elemento narrativo uma função imprescindível. Nos momentos das passagens de cenários, cada ator, cantando e tocando um instrumento, acompanha e controla o público, para que se movimente e se acomode no lugar certo. O verso repetido inúmeras vezes através da canção: “a cidade limpa, tudo, tudo no lugar certo” (CE 2008: 13:59-14:54) e mais tarde: “tudo, tudo, no lugar certo, a água fria, o estado forte, a cidade limpa” (CE 2008: 22:54-24:52), obriga a todos, atores e espectadores, a deslocar-se ao próximo cenário.

Também a dança em combinação com a música possui um componente narrativo, o que se pode observar na cena em que quatro atores com lenços nas mãos dançam uma coreografia popular gaúcha e, acompanhados por um quinto ator, tocando violão cantam:

Lá na minha casa, passa um riacho que vira rio, a água que nele corre, desagua no mar da vida, saudade correndo a saudade, do meu bem que já partiu, riacho cristalino, a água segue em frente, correndo feito o destino, lá no coração da gente, saudade morena saudade, do meu bem que tá ausente, molhando lá o meu rosto, eu renovo a esperança, a água do rio tem gosto, de você nessa andança, saudade clava, saudade mansa, rio doce, carrega minha amargura, essas águas vão embora, e só voltam feito chuva, meu bem ganhou estrada, um dia volta saudade pura (CE 2008: 31:18-33:04).

A canção trata da transformação da água, como uma passagem de um estado a outro. A água passa por várias transformações, porém permanece água. Como a água também o ser humano deve ser sempre tratado como tal. Essa mensagem acompanha todo o espetáculo, expondo como cidadãos são explorados e marginalizados pela sociedade, como por exemplo o homem cavalo, os meninos, limpadores ou moradores de rua. Outro momento em que a música possui, como elemento cênico, um significado esclarecedor é durante a cena em que um limpador de rua começa a varrer o chão e, fora de cena, os atores cantam a canção que pincela a situação de todos os oprimidos pela sociedade:



Maria batia a panela vazia, mexendo a comida que não existia. João reclamava um pedaço de chão, riscando o asfalto com um giz na mão, com um compasso ferrado no casco, sou cascalho barulho de uma multidão (CE 2008: 01:10:56-01:11:53).

Depois de terminar a canção que expõe a precariedade da situação do trabalhador, ele é demitido pelo patrão, que havia descoberto sua situação de morador de albergue. Os outros atores, também vestindo macacões, como sinal de protesto despem-se e levam os macacões ao centro da cena, repetindo a última canção (CE 2008: 01:10:56-01:16:00). O protesto pode ser visto por dois lados: um positivo, pois representa uma resistência coletiva com maior esperança de sucesso e um negativo, pois a probabilidade é de que todos percam sua subsistência.

ASPECTO LÚDICO

No momento de espera, antes da entrada do prédio, onde ocorre o espetáculo, há uma espécie de jogo entre um ator e os espectadores, que esperam diante do local com as portas fechadas. De dentro do local, sai um ator e começa a interagir²⁸⁰ com as pessoas que estão na fila, apresentando-se como morador de rua, retirante do nordeste, sem documentos. Ele pede às pessoas que lhe emprestem o RG²⁸¹ ou que lhe deixem pernoitar em suas casas. O público reage como em uma brincadeira, ri muito. Então aproxima-se outro ator, encenando o segurança do teatro expulsando-o da frente do prédio (CE 2008: 00:20-08:38). Esse momento lúdico é uma introdução ao tema do espetáculo, uma previsão do que o espectador vai assistir. É essa mesma personagem que substitui, no final do espetáculo, o homem cavalo, e por não ter os documentos elementares, nem moradia, segue sendo explorado pelo sistema.

Um episódio, que é composto em vários momentos do espetáculo, expõe a impotência e subordinação de trabalhadores da classe de homens cavalos de uma forma burlesca e irônica. Em cena, os trabalhadores estão preparando-se para a limpeza da cidade. O treinamento começa com uma corrida, seguindo uma sessão de alongamento, luta, dança, samba, e por último a distribuição de tarefas. O chefe motiva o grupo e, ao mesmo tempo, delega as ordens de forma despótica (CE 2008: 28:21-33:20).

A seguinte cena joga com o contraste entre os problemas da classe média e o tema do espetáculo, havendo um malabarismo entre o grotesco e o trágico. Encontram-se em cena

²⁸⁰ Há participação do espectador neste momento, mas, como esta participação ocorre sem a certeza de uma consciência coletiva de que o espetáculo já iniciou, nem tão pouco todos participam da ação, sendo percebida somente por poucos, desconsidera-se a participação como ritual.

²⁸¹ RG significa registro geral e é válido como documento essencial de cada cidadão brasileiro e considerado condição para poder encontrar um trabalho e uma moradia.



quatro atores que, falando intercaladamente ao telefone, expõem os problemas de pessoas da classe média: preservação do meio ambiente, um corte de cabelo, consulta com a psiquiatra, namoro. Aos poucos todas as personagens iniciam uma canção, pincelando o contraste entre as classes sociais:

Ai que bonita a sua cerca elétrica, sua sala américa, o parque sul e o jardim, eu quero um desse prá [para vsu] mim, o interfone antivizinho, o seguro mínimo, para pagar o cartão e vamo [vamos] evitar o portão e belo o ângulo dessa câmera, combina raio laser e imagem precisão, prá cortar no meio o ladrão (CE 2008: 33:21-45:33).

Outra cena que joga com a impossibilidade e imobilidade de mudança social, é encenada por uma moradora de rua que vive em uma lata de lixo, ao lado de um telefone público (vide figura 34). A moradora do lixo fala ao telefone, como se estivesse em uma sala de estar. A conversa telefônica é cômica, pois a moradora recebe um pedido de casamento, prepara-se com um véu e arranjo de flores. Quando está pronta para sair, recebe outra chamada com a notícia do cancelamento do casamento, volta, então para a lata de lixo (CE 2008: 50:35-55:46).



Figura 34: Sem-teto ao telefone (CE 2008: 51:51)

ILUMINAÇÃO

As diferentes cores usadas pela iluminação também incorporam diferentes significados. A luz vermelha é utilizada para indicar a participação de espectadores através de gravações.²⁸² Assim, cada momento em que há o emprego da gravação de um depoimento surge a iluminação vermelha (CE 2008: 25:09-26:03; 45:35-46:03; 01:00:21-

²⁸² A presença de espectadores no texto cênico será exortada na página seguinte.

01:01:31; 01:18:19-01:19:13 e 01:24:34-01:25:03). O efeito da simultaneidade do emprego da iluminação de cor azul, acompanhada do som de corneta de boi e sinos de vaca, comunica as cenas entre o senhor patrão e o homem cavalo (CE 2008: 26:08-28:23; 35:06-36:50; 46:04-48:34; 00:56:43-01:00:19; 01:04:20-01:06:06 e 01:15:56-01:18:18). A iluminação de cor branca acompanha todas as outras cenas.

OUTROS ELEMENTOS

Também outros elementos cênicos possuem uma função ritual: o emprego de um *banner* sobredimensional com aplicações de todos os tipos de marcas de produtos. Esse *banner* possui a função de fronteira e é utilizado duas vezes no espetáculo. A primeira vez, em um momento introdutório, no qual fica clara a separação entre o mundo de consumo, representado pela apresentadora, e o mundo dos excluídos, representado pelo homem cavalo. A atriz, meio escondida atrás do *banner*, dá a todos as boas vindas e explica como é importante fazer parte de uma sociedade de consumo. A parte visível do corpo da atriz transmite a impressão de luxo. O momento de choque entre o mundo de consumo e o mundo dos excluídos é acompanhado por uma música batucada que vai se intensificando acompanhada pelo som de um sino de vacas e uma corneta de boi. O *banner* passa a ser movido de forma circundante como em uma ciranda ritual. O homem cavalo, representando o mundo dos excluídos, nem se aproxima do *banner* (CE 2008: 08:41-12:17).

Por ser sobredimensional, ninguém consegue atravessar a fronteira do *banner*, nem no segundo momento de sua atuação no espetáculo: quando o homem cavalo, já transformado em animal se depara com o *banner* e, ao tentar atravessá-lo morre. O *banner* assume no espetáculo a função de fronteira do sistema, não permitindo uma transformação (CE 2008: 01:16:56-01:18:18). Também o figurino conduz ao estereótipo dos moradores de rua, pois quando representam essa classe, utilizam macacões cinzas, representando a subordinação e a invisibilidade a que eles são submetidos.

PRESENÇA DO ESPECTADOR NO TEXTO CÊNICO

A inclusão do público ao espetáculo através de depoimentos gravados é uma tentativa de participação do espectador na concepção do espetáculo que está presente em toda a encenação. Em determinadas cenas do momento cênico, ouve-se a gravação de depoimentos filosóficos de espectadores sobre a situação de oprimidos na sociedade brasileira. Depois dos atores e espectadores chegarem ao último cenário e os espectadores haverem encontrado seus lugares nas arquibancadas, um ator caminha em cena e joga sacos de lixo ao pé das arquibancadas. Ao mesmo tempo, ouve-se a gravação do



depoimento de um espectador, esclarecendo seu ponto de vista sobre o círculo vicioso do sistema em que vive:

Daí que fugiu no mundo e tem, realmente, feito com que o trabalhador venha a ser escravizado, e aquelas pessoas que tem o controle nas mãos, querem ter mais controle e aqueles que não tem condição nenhuma vem tendo menos condições, esse monopólio aí que, que tem arrebitado com nossa classe, não tem condições de ter uma visão melhor, mais aberta, a educação não tem prá todos, pessoas tem até sua cultura, e aí as pessoas vão sendo escravizadas pela falta de cultura, o povo é escravizado, é monopolizado de forma que tem que aceitar o trabalho com o salário de fome que eles tem dado (CE 2008: 25:07-26:06)

Outro depoimento é introduzido ao terminar a cena de contraste entre os problemas de classe média e de moradores de rua, reforçando a perspectiva dos oprimidos:

É questão de dominação do ser humano, eles se encontram numa redoma de vidro, e a gente não tem direito a nada, e nós não temos direito, direito nenhum, e é a realidade do mundo atual, não só aqui, mas no mundo inteiro (CE 2008: 45:34-46:00).

Depois da cena em que o homem se transforma em cavalo, no final do espetáculo, ouve-se mais um depoimento. O seguinte comentário surgiu depois de o espectador haver assistido o espetáculo, pois suas argumentações referem-se ao tema homem cavalo:

Passou mais tempo, fui conhecendo os albergues da vida [...] deixei de ser burro e passei a ser um número, tem certos albergues que o número representa fonte de lucro, [...] são número de valor, se você é de albergue ou não [...] se transformar numa exploração [...] muitas pessoas são exploradas, um trabalho de 800 reais eles quer [querem vsw] pagar 400 ou 300 e quando se trata de pessoa de albergue, eles quer pagar o menos possível (CE 2008: 01:00:22-01:01:31).

Depois da morte do homem cavalo, no final do espetáculo, ouve-se mais uma a gravação de um espectador:

O homem cavalo ou a sociedade anônima? Porque parece que somos uma sociedade anônima que saímos por aí atrás de emprego e temos que falar que não moramos aqui. Ou somos o homem cavalo, que saímos para trabalhar por pouco, por humilhação, pelas dificuldades que passa [passamos vsw]? Temos que acordar cedo passar por humilhação, falatório de patrão que fica jogando na cara, por pouco. Não por cinco laranjas nem três, mas até por menos que isso (CE 2008: 01:18:18-01:19:12).



O espetáculo termina com outra gravação de um espectador: “numa redoma de vidro, e não tem direito a nada, só tem um direito a não ter direito nenhum, não só aqui, mas no mundo inteiro” (CE 2008: 01:24:33-01:24:53). Mesmo a participação do espectador não sendo necessariamente interpretada como tal por parte dos espectadores *hic et nunc*, as gravações com as vozes autênticas dos espectadores possuem uma função de envolvimento do espectador ao momento cênico.

CONSIDERAÇÕES PARCIAIS

O rito que se manifesta na trama principal desse espetáculo trata da transformação de trabalhadores em animais. Também as cenas secundárias discutem a exploração desfreada da camada mais baixa da sociedade, que pensa em mudança e transformação, mas não pode se defender porque não tem direitos. O sistema no qual as personagens se movem é autoritário, dominante, exterminador e sem piedade. Esse poder parece ser insaciável submetendo seus súditos a cada vez imposições maiores, provocando a morte do explorado e substituindo um explorado por outro conforme convir (CE 2008: 01:19:40-01:23:54).

No espetáculo as personagens não enxergam a possibilidade do livre arbítrio e estão totalmente à mercê do sistema. O espectador, contudo é confrontado com a situação desumana e convocado a refletir ao deslocar-se com o espetáculo por estações como um cidadão marginalizado. Ele é envolvido à cena e à ritualização de uma forma especial. Com o deslocamento, o espetáculo amplia suas fronteiras cênicas, fazendo com que o espectador sinta-se na situação de um excluído. O espetáculo estende seus limites atingindo uma nova dimensão convencional e reivindicando um comprometimento por parte do espectador.

A transformação em *Homem cavalo & sociedade anônima*, ocorre como um ato de violência e sinal de submissão total do indivíduo ao sistema em que ele vive. Dessa forma o homem, apesar de ter pensamentos de liberdade não toma nenhuma atitude para mudar sua situação. O espetáculo apresenta personagens que estão submetidas a um sistema opressor e oligárquico e não enxergam uma alternativa para sua situação.

O espectador é levado à ritualização por meio do deslocamento de cena, que, ao locomover-se com o espetáculo, passa a assumir um papel de sujeito marginalizado. O espetáculo transcende os limites do teatro e transforma-se em um caminho traçado em direção à subordinação e à marginalidade. Ele passa a ser uma testemunha que presencia e vive a transformação de ser humano em animal. Apesar do jogo lúdico burlesco do espetáculo, o espectador é obrigado a sentir-se como uma parte da classe mais fraca. O



espectador ideal deveria perguntar-se no final do espetáculo: “Eu realmente não faço parte da sociedade opressora? O que posso fazer para mudar essa situação?”.

Há uma tentativa de introduzir ao espetáculo a participação do espectador durante o processo de produção do momento cênico, em um momento anterior ao espetáculo ou em um espetáculo anterior no momento cênico, explicitando o processo *work in progress*. Apesar de haver a introdução da participação ao espetáculo ela fracassa, pois o espectador *hic et nunc* não necessariamente entende uma gravação incluída no espetáculo como participação de um espectador em outro momento do processo de produção teatral.

4.3.3 Síntese: O rito como instrumento de manipulação

O público assume através do seu deslocamento com o espetáculo tipo II a função de testemunha da ritualização, sem tornar-se um membro ativo do momento ritual. Entretanto, pode-se dizer que o espectador do espetáculo *Homem cavalo & sociedade anônima* possui um maior envolvimento ao momento ritual, assumindo indiretamente um papel de marginal, que o espectador de *Reis de Fumaça*. O papel ativo da ritualização limita-se às personagens. Assim, no espetáculo *Reis de Fumaça*, o homem livre ou semi-livre transforma-se, apesar da abolição jurídica da escravatura, em escravo com carta de alforria. No espetáculo, *Homem cavalo & sociedade anônima*, o homem vira cavalo perdendo inclusive seu direito de ser tratado como ser humano ou até o direito à vida.

Nos espetáculos do tipo II os recursos cênicos como figurino ou cenário, devem ser planejados levando em conta os deslocamentos, portanto, minimalistas: observa-se, porém, que a música, dança, o jogo, o elemento lúdico e o elemento narrativo são diversificados e complexos para construir o rito e para dialogar com o espectador. As transformações ritualísticas que ocorrem com as personagens dos espetáculos do tipo II, são usadas e controladas pelo sistema como forma de estabilidade e garantia do poder. As personagens não possuem a possibilidade do livre arbítrio, ainda que, em alguns casos, permitam-se o pensamento de libertação. Não há uma saída para as figuras dos espetáculos, mas o espectador, que acompanha o momento cênico, podendo também ser envolvido no processo de trituração junto com as personagens oprimidas, tem a possibilidade de transformação. Ou seja, o espectador dos espetáculos do tipo II encontra-se, diferente do espectador dos espetáculos do tipo I, em uma posição intermediária entre observador passivo e colaborador. Com o deslocamento, o processo ritual do espetáculo ganha ênfase, criando um novo vínculo entre o espectador e o momento cênico. O comprometimento com o momento cênico passa a ser maior do que a mera participação em um espetáculo convencional.



A tentativa de introdução da participação do espectador ao espetáculo é, em comparação com o espetáculo *Reis de Fumaça*, no qual a participação de espectadores em momentos do *work in progress* se limita à representação dos atores, no espetáculo *Homem cavalo & sociedade anônima* mais explícita. Essa tentativa de inclusão do espectador no momento cênico aproxima os espetáculos do tipo II aos espetáculos do tipo IV de uma forma mais marcada do que os espetáculos do tipo I.

O rito no espetáculo do tipo II ajuda a denunciar o sistema hegemônico e convida indiretamente o espectador a iniciar uma transformação. O espectador ideal de um espetáculo do tipo II deveria sair da apresentação com pensamentos relacionados à transformação. O jogo dos espetáculos do tipo II entre o deslocamento de cena e as reações do indivíduo em relação a um sistema opressor parece evidente. Contudo é importante ressaltar mais uma vez que o tipo II é o menos representado dentro dessa tipologia, tendo apenas os dois espetáculos desta análise como exemplos.

4.4 Tipo III: Ritualização participativa sem deslocamento

4.4.1 *Corinthians, meu amor (Brava Companhia, 2012)*

INFORMAÇÕES GERAIS

*Corinthians, meu amor*²⁸³ é o último espetáculo da Brava Companhia e estreou em São Paulo na sede da companhia, Sacolão das Artes, em janeiro de 2012. O espetáculo, de aproximadamente 100 minutos (BC 2012: 01:43:12), é uma livre adaptação da peça teatral escrita por Idibal Almeida Pivetta, com pseudônimo de César Vieira, em 1966.²⁸⁴ Ao eleger tal peça, o grupo também se comunica com a história do teatro alternativo paulistano, pois Vieira escreve com um compromisso social afim de alcançar um público que se encontra afastado do teatro. O título, *Corinthians, meu amor*, revela a temática do espetáculo: a paixão do paulistano pelo futebol. O Esporte Club Corinthians é um clube

²⁸³ A direção do espetáculo é de Rafaela Carneiro. A cenografia foi elaborada por Joel e Sérgio Carozzi e Márcio Rodrigues. Elenco do espetáculo é composto por Cris Lima, Débora Torres, Henrique Alonso, Joel Carozzi, Luciana Gabriel, Marcio Rodrigues, Max Raimundo, Sérgio Carozzi e Ademir de Almeida. Fabio Rezende é o responsável pela dramaturgia.

²⁸⁴ Idibal Almeida Pivetta é um autor, diretor e advogado paulista, nascido em 1931. Por ser acirradamente censurado pela Ditadura Militar, o autor Pivetta obriga-se a assinar sua obra com o pseudônimo César Vieira, usado até hoje. Pivetta foi cofundador do grupo Teatro Popular União e Olho Vivo, um dos grupos pioneiros a utilizar o processo de criação coletiva. A companhia Teatro Popular União e Olho Vivo nasce em 1972 do Centro Acadêmico XI de Agosto da Faculdade de Direito do Largo São Francisco da Universidade de São Paulo e entende seu trabalho como teatro político de resistência. As encenações do grupo inspiram-se na cultura popular como o carnaval, o bumba-meu-boi, o circo, o futebol e a literatura de cordel (Cacciaglia 1986: 142-143).



de futebol paulista, fundado em 1910. O clube é o segundo mais popular em todo o Brasil, contando com aproximadamente trinta milhões de torcedores. O texto da peça teatral relaciona o futebol com a política, discutindo o papel do futebol como ópio e válvula de escape em relação ao posicionamento e atitude política do indivíduo. Ademais, o título estabelece uma comunicação com a canção *Meu amor é o timão*, do compositor Adoniran Barbosa, que compôs a canção-hino do fã-clube. O título do espetáculo encontra-se no refrão da canção: “Corintia, Corintia/Meu Amor é o timão” (Barbosa 2003b: s.p.).²⁸⁵

O espetáculo possui a estrutura de uma partida de futebol, concebido em dois tempos (dois atos) com uma pausa de quinze minutos. Os dois atos não respeitam exatamente as regras de tempo do jogo de 45 minutos, pois aos 56 minutos, ao som de samba, é anunciado o final do primeiro tempo do espetáculo e o segundo ato dura aproximadamente 43 minutos. Durante a pausa é servida bebida, cerveja e água, aos espectadores. Para avisar a pausa e chamar os espectadores de volta à cena, uma personagem apita como o juiz de uma partida de futebol. O espectador ajuda a compor o espetáculo participando dele ativamente em vários momentos. *Corinthians, meu amor* consiste em oito cenas: samba introdutório (BC 2012: 00:09-07:01), revolução e carnaval (BC 2012: 07:02-24:28), mãe-de-santo (BC 2012: 24:29-36:34), o timão e o torcedor (BC 2012: 36:34-56:44), o povo dança (BC 2012: 00:56:45-01:12:50), a santa (BC 2012: 01:12:51-01:21:55), a partida de futebol (BC 2012: 01:21:56-01:40:25) e Jesus Cristo (BC 2012: 01:40:26-01:42:34).

O espetáculo *Corinthians, meu amor* surgiu da pesquisa do grupo embasada em uma visão crítica sobre a relação do futebol com a política, sendo usado por ela como manobra ideológica (Resende 2011: 11). Em sua análise, “Futebol, religião e política - diálogos teatrais com ‘Corinthians, meu amor’”, o cientista político Alex Hilsenbeck encontra na encenação a “dialética necessária para perceber contradições e potencialidades” (Hilsenbeck 2013: s.p.) entre o futebol a história e o posicionamento do paulistano em relação a ambos. Nesta montagem, a Brava Companhia aproveita-se de elementos da cultura popular como roda de samba, candomblé, missa católica e o próprio futebol para compor o espetáculo, transformando esse momento cênico em uma festa ao envolver o espectador na cena e buscar sua interação, evidenciando o aspecto lúdico. Hilsenbeck reconhece essa composição ritualística como característica do teatro

²⁸⁵ Há dezenas de canções que homenageiam o Corinthians, entre outras: *Corintia* de Gilberto Gil, *Amor Branco e Preto* de Rita Lee e Arnaldo Baptista, *Corinthians do Meu Coração* de Toquinho e *Corintia, Meu Amor é o Timão* de Adoniran Barbosa.

contemporâneo paulistano: “Dessa maneira, mesclam-se rituais, sejam religiosos, futebolísticos ou de carnavais (simbolizado pelo bar e gênero musical), que se somam a uma tendência contemporânea de certa cena teatral paulistana de produzir uma estética de enfrentamento, que busca fomentar uma cultura subversiva e de resistência” (Hilsenbeck 2013: s.p.).

ESPAÇO CÊNICO E CENÁRIO

O espetáculo ocorre em um espaço amplo, como um ginásio, em que há a possibilidade de movimentação tanto dos atores como dos espectadores. Uma parte dos espectadores encontra-se dentro do cenário, em um espaço ambiental, e outra parte em arquibancadas em volta da cena, formando um espaço arena. Essa mescla de espaços cênicos, sendo um espaço mais abrangente (espaço ambiental) e outro mais excludente (espaço arena) em relação ao espectador é característica do tipo III, pois, apesar de conceber um espetáculo mais próximo do rito, aproximando o espectador através de sua participação, ainda mantém a estrutura de um espetáculo tradicional, não conseguindo incluir todo público à cena.

O espetáculo inicia dentro de um cenário em forma de um boteco, com o balcão ao fundo e mesas distribuídas em cena com bancos em volta. Há caixas de cerveja espalhadas por todo o cenário, que vai transformando-se conforme o espetáculo evolui: ora é o boteco do Olho Vivo (vide figura 35), ora é um templo religioso, seja ele uma igreja ou um terreiro de candomblé, um gongá, ou um campo de futebol.



Figura 35: O boteco do Olho Vivo

Os espectadores que se encontram em cena contribuem na composição do cenário, formando a freguesia de um bar, tornando-se fieis que comungam em uma missa católica, ou participantes em uma sessão de candomblé ou mesmo transformando-se em torcedores



de uma partida de futebol, conforme a situação requeira. Como frequentadores do bar, os espectadores são servidos com comida (BC 2012: 01:40-01:43) e bebida e cantam junto com as personagens do espetáculo; como fieis, são convocados a comungar ou a receber uma bênção e como torcedores a vibrar com o jogo. Nota-se nesse espetáculo a tentativa de inclusão do público que se encontra nas arquibancadas, por exemplo, ao oferecer-lhes comida e bebida.

O RITO ABORDADO NA PARTICIPAÇÃO

A participação no espetáculo ocorre de forma diferenciada causando duas perspectivas: para o grupo de espectadores que se encontra em cena, num espaço ambiental, sua participação é ininterrupta. O grupo espectadores que está acomodado em arquibancadas laterais em relação ao cenário (BC 2012: 05:23) participa do espetáculo de uma forma mais abstinente. Para esse grupo a participação é pontual, reservada às cenas concretas, como por exemplo quando eles são convocados a cantar com o grupo teatral ou participar da cena dando opiniões. Outro momento participativo é quando esse grupo também é servido de comida e bebida, e outro é quando ambos os grupos de espectadores se unem no jogo final e tornam-se torcedores da partida de futebol.

O ritual de transformação do espectador em torcedor inicia com a convocação de um espectador do espaço ambiental ao gongá: Elisinha afirma que este espectador quer passar de um lado ao outro²⁸⁶ e para isso deve ser introduzido ao rito. Atrás do espectador está Mara, controlando os movimentos de sua cabeça para que ele dê as respostas certas. Então, numa primeira etapa, Elisinha pergunta-lhe se ele realmente quer fazer parte do “outro lado”, se ele tem consciência da ação. Enquanto Elisinha faz as perguntas, Mara conduz o movimento da cabeça confirmando (BC 2012: 27:36, 27:43, 27:52), como se ele estivesse assentindo nas perguntas (BC 2012: 27:17-27:57). Inicia, então, a segunda etapa: Elisinha traça um risco no chão e convida o espectador a passar para o outro lado, que é conduzido por Mara (BC 2012: 27:58-28:19). A terceira fase do rito é a consumação do batismo: Marcito recebe o espectador do “outro lado” e, porque agora o ‘novo’ espectador deve desapegar-se de todos os bens materiais, faz uma revista corporal tirando sua carteira. Depois tapa o nariz do espectador e vira sua cabeça para trás como se estivesse mergulhando em água e então molha o espectador com uma pistola de brinquedo que espirra água (BC 2012: 28:20-28:41). O rito de passagem se consuma nesse momento. Ao definir a seguinte cena ritual como: “momento mais importante do espetáculo” (BC 2012: 32:14-32:16), Mara chama todos a comungarem. A comunhão em

²⁸⁶ Deduz-se que “um lado” significa o grupo de pessoas que não fazem parte da ação *hic et nunc*. O elenco faz parte do “outro lado”.



cena, entretanto, está mais próxima de um ritual antropofágico do que de um ritual cristão: o motivo de comungar o corpo e o suor dos jogadores é ganhar o jogo como nos rituais tupinambás era ganhar a guerra.²⁸⁷ Ao serem convocados e levados por Mara e outras personagens até o gongá, onde comem o corpo dos jogadores simbolicamente através de um pedaço de pão e bebem o seu suor dos jogos através de um gole de cerveja, enquanto Marcito toca um samba canção, estes espectadores também se transformam em torcedores (BC 2012: 32:11-33:45).

O samba do “inferno colorido” (BC 2012: 34:22), que expõe a situação precária do pobre mantido na favela sob estratégia política, é cantado por todas as personagens com a participação do espectador:²⁸⁸ no momento de desvendar quem mantém o pobre na favela, as personagens convocam o espectador para contribuir com ideias. Estes citam latifúndio, partidos políticos (PSDB), patrão, televisão e outros (BC 2012: 35:49, 36:03, 36:16, 36:26) (BC 2012: 34:23-36:34).

O RITO ABORDADO NA TRAMA

O espetáculo *Corinthians, meu amor* gira em torno da transformação das personagens e dos espectadores. Como o torcedor é definido no contexto do espetáculo como um lutador, conseqüentemente as personagens e os espectadores transformam-se em lutadores. Por exemplo um espectador é literalmente batizado em cena passagem com banho de água, e vários espectadores vão ao gongá²⁸⁹ para receberem a bênção e tornarem-se torcedores. Da mesma forma a personagem Gabriela torna-se uma torcedora do Corinthians e a personagem Mara transforma-se em santa torcedora²⁹⁰.

O sistema em que as personagens e o espectador participante se movem é exposto como poderoso, despótico e sedutor aproveitando-se dos estereótipos das paixões do homem brasileiro: futebol, samba e televisão, para manter o *status quo*. Por exemplo, as cenas “concurso de sobrevivente de dança” transmitido por um programa televisivo, as transmissões de partidas de futebol por meio de um rádio e a cena “partida de futebol entre ricos e pobres” são apresentadas de uma forma lúdica, servindo como ópio amortecendo as reações e impedindo uma ação revolucionária das personagens. No entanto, apesar da repressão por parte do sistema, é a personagem que tem suficiente força para passar pelo rito. O espetáculo não expõe os resultados que o rito de

²⁸⁷ Para maiores informações sobre rituais tupinambás veja nota de rodapé 80.

²⁸⁸ Os espectadores de ambos os grupos participam desta cena. Alguns espectadores que se encontram em cena também participam tocando instrumentos de percussão.

²⁸⁹ Para a definição de gongá veja nota de rodapé 252.

²⁹⁰ O rito santificação será exortado na p. 202.



transformação pode atingir, somente indica o potencial de poder que o povo pode ter quando há uma transformação. Contudo fica claro que não pode haver transformação sem perdas e quem realmente se decide por mudanças, obriga-se a sair de uma posição passiva.

O clima de carnaval e comemoração criado no espetáculo e a situação da cena manifestar-se em um boteco²⁹¹ com espectadores, envolvem o público e facilitam a participação em cena. A dimensão convencional é estimulada no espectador que se sente comprometido a agir conforme a convenção. Os elementos cênicos como a iluminação, música, vídeo, elemento narrativo e figurino são usados em justaposição para compor o rito no espetáculo.

A trama inicia com a exposição do contraste entre transformação do espectador e interferências que o sistema usa deliberadamente para impedir a transformação. Em cena ocorre um comício, no qual duas personagens, Olho Vivo, o dono do boteco, e Mara, a política, expõem a situação do trabalhador explorado e despejado de sua casa. Ao expor a situação, Mara envolve o espectador à situação, igualando-o ao trabalhador explorado (BC 2012: 08:13-11:12). Quando ela começa a convocar o público à revolução, entra em cena um bloco de torcida organizada, tocando instrumentos de percussão e cantando o hino do Corinthians, impedindo que o público possa escutar a continuação de seu comício. O bloco segue cantando até que o comerciante Olho Vivo grite reivindicando consideração com o problema e causando uma reação de alvoroço nos participantes do bloco (BC 2012: 11:10-13:27). Então um de seus membros reage anunciando que haverá uma partida de futebol e causando a distração de todos com uma grande comemoração.

A redefinição do torcedor como lutador é iniciada pela personagem Gabriela, jornalista e estudante de mestrado que, ao comparar o amor dos nova iorquinos pelo Harlem, dos argentinos por Che Guevara e dos paulistas pelo time de futebol Corinthians, eleva o torcedor corintiano ao nível de um revolucionário. A personagem Olho Vivo acrescenta que o futebol tem uma política de igualdade que a cidade de São Paulo nunca teve (BC 2012: 13:30-16:21). O dono do boteco apresenta as personagens do espetáculo em um jogo entre realidade e ficção, comentando que são personagens e explicando sua função no espetáculo (BC 2012: 18:17-18:53): Marcito, o *playboy* do bairro, o Seminarista bêbado, Atilio de Jesus o operário, a torcedora Elisinha, Mara, a política revolucionária, Gabriela, a jornalista acadêmica, Eronides, o homem da palavra e o Palhaço (BC 2012: 16:16-18:17). Todas as personagens em cena seguem a contextualização entre sistema

²⁹¹ Boteco é um tipo de bar de bairro que serve, entre outros, também como ponto de encontro para torcedores fanáticos por futebol (Houaiss 2001: 497).



autoritário e poder da transformação, cantando um samba que trata do poder revolucionário que o povo tem, podendo mudar uma sociedade:

Abre o olho/que o olho é vivo/ele enxerga, ele vê, pode apostar/o povo é forte
reunido/ele grita/pode ouvir, pode lutar/a vida é cheia de malícia/pobre sempre é
notícia na página policial/na TV pobre sempre é bandido/é tratado como lixo/é
pancada, coisa e tal/

Abre o olho.../mais dia ou menos dia/os dois times entretanto/e vão se enfrentar/o
jogo vai ter que mudar/de um lado aqueles poucos com tanto/do outro aqueles muitos
sem nada/hoje é empate/amanhã é goleada/

Abre o olho... (BC 2012: 19:05-21:24)

A canção mostra a situação contrastante da sociedade entre ricos: “de um lado aqueles poucos com tudo” e pobres: “do outro aqueles muitos sem nada” e cria um paralelo entre a revolução que o povo deve iniciar com uma partida de futebol: “o jogo vai ter que mudar” e convida todos a se organizarem para uma possível mudança. Ao acabar a canção, Mara volta a querer mobilizar o público presente, porém no momento em que começa sua fala, inicia-se a transmissão de uma partida de futebol e todos concentram sua atenção no jogo, desprezando o comício (BC 2012: 21:43-23:46).

O torcedor de futebol é contextualizado como um adepto que age por convicção, através da seguinte cena que equivale a paixão pelo futebol à religião. A transformação do futebol em religião é iniciada pela personagem operário, Atílio de Jesus. Ao entrar em cena apresentando o dono do boteco Olho Vivo com o cartaz: “O Corinthians não é um time, é uma religião.”, dá-se início ao momento solene da ritualização (BC 2012: 23:16-24:03). O momento segue com a chegada de Elisinha, vestindo fios de conta de candomblé ao som de batuques com ritmo de candomblé e assumindo assim o papel de mãe-de-santo. Elisinha transforma o boteco Olho Vivo num gongá e, em companhia de Lara, dança uma coreografia introdutória de uma simpatia para obter seu grande desejo de transformar seu time em campeão. Para realizá-la, deve queimar com uma tocha que leva na mão a foto de um jogador do time de futebol rival do Clube Atlético Boca Juniors²⁹², a fâmula do time e uma figura de um sapo. Sua simpatia é, contudo, interrompida por Olho Vivo. Elisinha resolve queimar o governador de São Paulo,

²⁹² O time Clube Atlético Boca Juniors foi escolhido como alvo da simpatia pelo motivo de ter sido o adversário do Corinthians na Copa Libertadores de America do ano de 2012. Como o Corinthians levava 34 anos sem ganhar o título, o espetáculo joga com a magia/religião ao crer que somente com uma simpatia é possível atingir a vitória.



Geraldo Alckmin, que havia entrado em cena representado por sua máscara, mas quando o faz, o fogo já havia apagado (BC 2012: 24:04-26:24).

A transformação de Gabriela em torcedora inicia com uma consulta ao oráculo: Mara, como oráculo, encontra-se no gongá segurando um quadro negro a sua frente. Elisinha pergunta ao oráculo se há alguma pessoa presente que não seja corinthiana e Mara escreve a letra G no quadro. Revela-se que Gabi não é corinthiana: Elisinha decide que Gabi deve passar pelo ritual de passagem corinthiano. No gongá, as personagens Elisinha, Marcito, o Palhaço e Eronides colocam-se em círculo em torno de Gabi e dançam uma coreografia de iniciação com batuques em ritmo de candomblé. Ao terminarem a coreografia, Gabi inicia a sua dança de consumação como corinthiana (BC 2012: 30:10-32:10).

Na seguinte cena, ocorre o rito da santificação, no qual todas as personagens em cena cantam a canção religiosa: “O povo é criador do santo, santo tido em seu honor. E o santo tido está louvando, o povo criador” (BC 2012: 01:13:12-01:13:58). Enquanto cantam, preparam a santa torcedora: Elisinha coloca Mara num pedestal e a veste com um manto e um véu brancos. Elas retiram os espectadores do cenário, abrindo espaço para a movimentação do pedestal com a santa torcedora, que circula de um lado ao outro no espaço cênico central. As outras personagens estão sentadas ou ajoelhadas no chão como devotas ao redor da santa torcedora. A cena ocorre na penumbra, uma das personagens foca luz de uma lanterna na santa torcedora, que expõe seus milagres como ajuda ao sucesso do Corinthians. Marcito reage fazendo a primeira oferenda à santa torcedora. O Seminarista, que assume o papel de administrador, confisca o dinheiro doado para investir numa rodada de cerveja para todos. Então as personagens aproximam-se da santa torcedora para que lhes conceda seus pedidos. O Seminarista intervém, decidindo que uma personagem deve rogar por todos. Atílio, o operário, é o pedinte escolhido e intercede para que o Corinthians ganhe a partida do domingo seguinte (BC 2012: 01:13:12-01:21:38). Tanto a transformação de Gabriela como a de Mara mostram a importância e o potencial que cada um desempenha no seu meio.

A última cena, a partida de futebol (vide figura 36), é avisada num jogo entre realidade e ficção²⁹³ e duplamente: uma vez pela personagem Olho Vivo, ao explicar que o

²⁹³ Em vários momentos do espetáculo é anunciado o fim da cena ou a cena seguinte. Por exemplo no início do momento cênico, uma atriz pede licença ao público para começar o espetáculo fazendo com o grupo uma oração. Na oração o grupo menciona o espetáculo e o público num jogo entre realidade e ficção (BC 2012: 03:39-04:41). O término do primeiro tempo/ato também é explicado de uma forma direta: Olho Vivo instrui o público que vai chamá-lo para voltar ao segundo tempo/ato com três apitadas



espetáculo está chegando ao fim e falar explicitamente da última cena como: “a partida final” (BC 2012: 01:21:56-01:23:01). O segundo anúncio é feito pelo Palhaço que, pela primeira vez, assume o papel de palhaço ao entrar em cena como se estivesse num picadeiro de circo e apresentar a partida de futebol como último espetáculo. Entram as outras personagens como um bloco de carnaval tocando samba e cantando.



Figura 36: Partida de futebol: ricos vs. pobres

Durante a atuação do bloco carnavalesco, uma personagem demarca um campo de futebol no chão com um giz, outra coloca caixas de cerveja para delimitar o gol. Desfaz-se o bloco carnavalesco e tomam lugar no campo os times adversários: de um lado os ricos, vestindo uniformes aristocráticos de tenistas, de outro, os pobres sem camisa²⁹⁴. O juiz, vestido como policial de tropa de choque da polícia militar, toma o partido dos ricos, impedindo qualquer ataque ou defesa dos pobres.

A partida acaba com uma batalha entre ricos e pobres e o resultado final é a perda do jogo e da vida para os pobres com uma morte exemplar: Atílio é atingido pela bola e morre. As personagens saem de cena cantando um samba da saudade e deixam Atílio morto no chão (vide figura 37). Entra então Jesus Cristo, com uma cruz na mão, sobe no alto de uma arquibancada e ordena por três vezes, num jogo lúdico, que Atílio levante, sempre tentando sintonizar a pequena cruz que segura na mão com a iluminação: sem sucesso sai de cena (BC 2012: 01:23:02-01:42:35). O último momento cênico é lúdico e aponta para a mensagem de que nenhum milagre pode mudar a situação.

(BC 2012: 55:59-56:33). Ao apitar o público de volta, agradece por haverem ficado e ressalta a importância do público (BC 2012: 00:59:45-01:00:10).

²⁹⁴ A expressão *descamisados* popularizou-se com Evita Perón, da Argentina, mas também é bastante usado no Brasil como sinônimo de pobre e impotente (Freire 1997: 17-18).



Figura 37: Saída das personagens de cena depois da morte de Atilio

ELEMENTO NARRATIVO, MÚSICA E MÍDIA

O ator como elemento narrativo não se manifesta tão claramente como nos espetáculos do tipo I, contudo, algumas personagens como Elisinha, Olho Vivo e Mara assumem a narração em determinados momentos. Por exemplo, a transformação do espectador em torcedor é controlada e guiada por Elisinha, que vai transmitindo as etapas da ritualização (BC 2012: 27:17-28:41). Algumas vezes transmissões, efetuadas pelos próprios atores em *off*, assumem o papel narrativo como na locução da partida de futebol, na qual Olho Vivo e Eronides acompanham e conduzem toda a ação através de um megafone desde uma das arquibancadas ou atrás do cenário (BC 2012: 01:23:02-01:42:35).

A música assume uma posição saliente no espetáculo, iniciando com a presença de todos os participantes (atores e espectadores) em cena, sentados em volta das mesas do Boteco do Olho Vivo, cantando o samba de domínio público, *Canto das Três Raças* (Cesar Pinheiro 2003: s.p.), de autoria dos músicos Paulo Cesar Pinheiro e Mauro Duarte, com uma roda de samba, incluindo de forma natural a todos presentes (BC 2012: 00:01-03:39). A roda de samba, com atores tocando os instrumentos: cavaquinho, violão, pandeiro, surdo, tamborim, tantã e outros pequenos instrumentos de percussão, tem a função de iniciar o processo de ritualização, por incluir e envolver o espectador ao criar uma nova situação, muito mais comprometedora que um mero espetáculo teatral, exigindo do espectador uma nova postura em relação ao seu comportamento social. A própria letra do samba introduz o caráter transformador do momento cênico: a primeira estrofe da canção sugere a ignorância do brasileiro a respeito do conhecimento da própria história e expondo o povo brasileiro como explorado e preso pelo sistema, iniciando a listagem pelo povo indígena:

Ninguém ouviu
Um soluçar de dor
No canto do Brasil



Um lamento triste
Sempre ecoou
Desde que o índio guerreiro
Foi pro cativo
E de lá cantou

A segunda estrofe aborda a situação desvantajada do homem preto que, desde sua chegada ao Brasil, somente encontrando liberdade fora do sistema, como em Quilombo dos Palmares vem sendo oprimido desde o princípio da história brasileira.²⁹⁵

Negro entoou
Um canto de revolta pelos ares
No Quilombo dos Palmares
Onde se refugiou
Fora a luta dos Inconfidentes
Pela quebra das correntes
Nada adiantou

A terceira estrofe trata das muitas tentativas de resistência do povo brasileiro e de sua derrota:

E de guerra em paz
De paz em guerra
Todo o povo dessa terra
Quando pode cantar
Canta de dor

A última estrofe remete todo trabalhador brasileiro à condição de escravo, mantendo-se preso e subordinado ao sistema, independente de sua procedência.

E ecoa noite e dia
É ensurdecido
Ai, mas que agonia
O canto do trabalhador
Esse canto que devia
Ser um canto de alegria
Soa apenas
Como um soluço de dor (Cesar Pinheiro 2003: s.p.)

²⁹⁵ Julio José Chiavenato escreve que desde o século XVI há resistência dos escravos no Brasil, que, ao fugir, criavam Quilombos. Palmares é o Quilombo mais conhecido. Mesmo depois da abolição da escravatura o homem preto permanece à margem da sociedade. (Chiavenato 1980: 158-160).



Ao terminar a canção, os atores abraçam-se num círculo e intercedem em uma espécie de reza para que se crie no espetáculo entre todos um espírito rebelde capaz de causar uma transformação (CB 2012: 03:32-04:41). Dá-se início uma canção-hino sobre o time de futebol Corinthians: as personagens tocam os instrumentos, uma personagem acena com uma bandeira do Corinthians e cantam ao circular em por entre os espectadores (BC 2012: 04:48-07:01). A canção trata do amor do torcedor pelo futebol, e da união que há entre os torcedores, independente de sua cor criando um paralelo entre as cores que formam a bandeira do time de futebol: branca e preta, às cores da pele do torcedor. A canção é interrompida pela transmissão de rádio que ocupa uma função narrativa, informando detalhes sobre o espetáculo, como nome do título da peça teatral, sobre o autor (Cesar Vieira) e sobre a responsabilidade que o espectador tem de participar do espetáculo até o último momento. A narração é efetuada com o mesmo ritmo e entonação de uma partida de futebol, e todas as personagens ficam imóveis com toda atenção voltada à narração. Ao anunciar que agora o espetáculo começa, a gravação grita como quando um time faz um gol e todos dançam e pulam como torcedores festejando um gol e, correndo, saem de cena. Vê-se aqui uma tentativa em expandir os limites do momento cênico ao transmitir a impressão de que somente nesse instante o espetáculo vai começar, tendo em vista que ele já iniciou há sete minutos (BC 2012: 07:02-08:09).²⁹⁶

A seguinte cena utiliza-se da influência da mídia/televisão sobre o brasileiro ao combinar a transmissão de uma partida de futebol a projeções críticas sobre a situação social contrastante no Brasil, de forma lúdica. A personagem Palhaço, que está embriagada, entra em cena carregando um aparelho televisivo. Instala a televisão na parte superior da arquibancada lateral. Nos primeiros momentos, é transmitido o início de uma partida de futebol, entretanto, a cada momento há falhas na transmissão e entre as falhas são transmitidas intercaladamente cenas publicitárias e documentárias mostrando situações familiares utópicas, cenas sobre violência policial, cenas de sermão religioso, depoimentos de vítimas de violência²⁹⁷. A cena termina com uma troca frenética de imagens até parar na transmissão da partida de futebol. Então todas as personagens vibram iniciando um samba (CB 2012: 48:09-55:49).

Outra cena com teor narrativo que envolve o papel da televisão sobre a formação de consciência crítica e conseqüentemente sobre a transformação do cidadão, é quando Gabriela organiza o boteco do Olho Vivo como cenário para a final de um concurso de

²⁹⁶ É questionável a efetividade desse intento de transposição do momento cênico, pois o espectador entende-se no espetáculo desde o momento em que está sentado, pronto para assistir o espetáculo, não percebendo necessariamente diferenças estruturais.

²⁹⁷ Essas são temáticas recorrentes nas programações da televisão brasileira.

dança de resistência carnavalesca com transmissão de um programa televisivo. O finalista do concurso não será um ganhador, mas um “sobrevivente” (BC 2012: 01:08:26), deixando clara a situação em que os participantes se encontram. Há aqui um jogo com a ambiguidade do verbo dançar, que pode significar mover-se acompanhando o ritmo de uma música, mas também sair-se mal em algum evento, ser preso, perder a oportunidade de fazer algo desejado ou até ser morto. Também há um jogo de conscientização, pois no momento em que Gabriela explica o motivo de haver escolhido o boteco como cenário, ela diz: “E o meu diretor, ele precisava de um lugar pra gravar um concurso de dança. Um lugar assim [...] na periferia, com gente assim tipo vocês” (BC 2012: 01:05:34-01:34:45), provocando o espectador a colocar-se na posição do explorado.

Aparece no boteco então o diretor e inicia a transmissão do programa mostrando um vídeo de propriedade narrativa com os candidatos que há três dias vinham “dançando” em protestos. Os candidatos são os próprios atores vestidos com fantasias carnavalescas em cenas dentro de ônibus, em protestos na frente do Ministério da Cultura, na frente da Prefeitura e a caminho da periferia na cidade de São Paulo. O vídeo mostra a seleção dos candidatos que vão morrendo durante os protestos e termina com os últimos quatro finalistas na frente do teatro Sacolão das Artes. Entram em cena então os finalistas: Jesus Cristo, uma Indígena, uma Baiana e um torcedor Corintiano. Jesus Cristo e a Indígena caem mortos ainda a caminho do centro do cenário. O Corintiano e a Baiana conseguem chegar ao centro, porém ambos caem, não ganhando ninguém (BC 2012: 01:05:20).

ASPECTO LÚDICO

Explicitamente, é difícil separar, nesta análise, o aspecto lúdico das ações porque esse aspecto acompanha ininterruptamente todo o espetáculo. Para reconquistar a atenção do espectador, ao iniciar o “segundo tempo” do espetáculo, Marcito, ao lado da cena numa arquibancada, apresenta-se, num jogo entre realidade e ficção, como ator, fala de sua personagem Marcito e pede a atenção de todos para a sua composição: ao som de música mecânica, canta sobre a paixão do paulista pelo futebol, enquanto duas personagens, Seminarista e Palhaço, que ele chama pelos nomes dos atores, Ademir e Sérgio, dançam uma coreografia de *striptease*. A cena torna-se lúdica pela discrepância entre a música mecânica, a dança disrítmica das personagens/atores e a reação de repulsa dos atores quando um se aproxima muito do outro. A cena acaba abruptamente conquistando o delírio e muito aplauso da plateia (BC 2012: 56:53-59:45). A seguir Olho Vivo, para chamar a atenção do público outra vez para a cena, apita por três vezes dizendo: “Que bom que vocês ficaram! Que bom que não foram embora! O que seria de nós sem vocês?”



O que seria de nós sem nós?” (BC 2012: 00:59:46-01:00:13). Esse momento conquista também risos, atenção e envolvimento do espectador.

FIGURINO

O figurino caracteriza as personagens de tal forma no espetáculo, que no momento em que os atores trocam de figurino, claramente trocam de personagem. É uma forma simples de comunicação, porém eficiente para evitar ambiguidades, onde elas não são desejadas. Por exemplo, quando o ator usa uma calça e peruca de palhaço, ele é a personagem Palhaço, quando o ator troca de roupa, ele passa a ser outra personagem: na cena em que ele representa o diretor do programa de televisão, ele veste um terno e óculos de sol (BC 2012: 01:06:23-01:08:16). Também a cena da partida de futebol mostra a força simbólica do figurino: os atores que representavam até então Gabriela e Marcito entram em cena vestindo roupa de tenistas e são apresentados como sociedade anônima, enquanto os três jogadores pobres que seguem com a mesma roupa seguem sendo Atilio, Palhaço e Mara (BC 2012: 01:28:23-01:29:04).

CONSIDERAÇÕES PARCIAIS

O rito que ocorre nesse espetáculo é o de transformação de um ser sem time/meta em um torcedor/lutador. O rito ocorre tanto entre as personagens como também entre os espectadores. A ritualização é introduzida pelos elementos narrativos como a presença de um ator narrador e através da música. As canções introduzem, acompanham, comentam e ironizam o momento cênico. A mídia, o elemento lúdico e o figurino são usados como elementos sublinhando o momento ritualístico.

A participação do espectador é esperada, porém também controlada. Por isso, durante o batismo do espectador, a personagem Mara controla a movimentação e responde pelo espectador (BC 2012: 27:18-28:42). Da mesma forma, no momento da comunhão, os espectadores são levados pelas personagens ao gongá e têm sua ação limitada. A concepção da participação do espectador no espetáculo baseia-se no conceito da dimensão convencional, transportando o espectador a situações sociais que exigem um determinado comportamento, partindo do ponto de que o espectador se comporte como a situação social exigiria (Goffman ¹³2013: 35-48). O espetáculo não consegue abranger a participação de todos os espectadores dividindo o grupo em dois: um participante, dentro do espaço ambiental e outro distanciado num espaço confrontativo. As participações explícitas em cena são individuais. O ponto crucial do espetáculo é criar um vínculo de dimensão convencional do espectador mais além do vínculo teatro-espectador criando um envolvimento no espectador e, com isso, um novo caminho para uma transformação.



4.4.2 *O santo guerreiro e o herói desajustado (Companhia São Jorge de Variedades, 2007)*

INFORMAÇÕES GERAIS

*O Santo Guerreiro e o Herói Desajustado*²⁹⁸, quinto espetáculo da Companhia São Jorge de Variedades, estreou na Praça da República, em São Paulo, no ano de 2007 e possui aproximadamente 90 minutos de duração (SJV 2007: 01:36:46). O título do espetáculo, *O Santo Guerreiro e o Herói Desajustado*, une o protagonista desajustado da obra prima, paródia de romances de cavalaria de Miguel de Cervantes y Saavedra, *Dom Quixote de la Mancha*, ao santo guerreiro, figura do candomblé brasileiro, Ogum, e ao mesmo tempo santo da religião católica, São Jorge.²⁹⁹ Ambos heróis são cavaleiros e protetores e ambos lutam contra o invencível para defender os mais fracos.

A personagem Dom Quixote sai do livro de Cervantes e atravessa o Oceano Atlântico chegando à cidade de São Paulo que, nesse espetáculo, se torna a sua amada Dulcineia. No decorrer da trama, a protegida de Dom Quixote, a cidade de São Paulo, vai se revelando cheia de moradores de rua, motobóis, camelôs, cheiradores de cola, madames com *poodles* e também poluída e desmoralizada. O honrado fidalgo solitário Quixote entra em constante conflito com a realidade, recusando-se a reconhecer o mundo em que se encontra. Somente o encontro e a fusão com Ogum é que permite a Quixote uma saída. O espetáculo é constituído de seis cenas: a entrada (SJV 2007: 00:09-05:58), apresentação de Dom Quixote (SJV 2007: 05:59-21:36), escolha dos escudeiros (SJV 2007: 21:37-28:47), apresentação dos blocos de Dulcineia (SJV 2007: 28:47-58:54), decepção de Dom Quixote (SJV 2007: 00:58:55-01:15:52) e encontro com Ogum/São Jorge (SJV 2007: 01:15:53-01:36:46).

A produção do espetáculo tem como fio condutor a concepção coletiva e participação do espectador. A Companhia São Jorge de Variedades quer por em prática a seguinte frase do teatrólogo Amir Haddad³⁰⁰: “O Teatro está Morto Viva o Teatro.” (Faria 2008a: 12), no sentido de que é necessário recriar o teatro na sua forma mais autêntica, como uma

²⁹⁸ Rogério Tarifa assume a direção e dramaturgia do espetáculo. A direção musical faz Georgette Fadel. Os atores, Alexandre Krug, André Ribolli, Fernanda Machado, Isabel Soares, Jonathan Silva, Jordana Dolores, Josy Mattos, Lílian de Lima, Luciana Cunha, Luciana Gabriel, Luís Marmora, Marcelo Reis, Nina Blauth, Paula Klein, Rodrigo Ramos, Rogério Tarifa, Vanessa Oliveira, Vanessa Paião e Walter Machado compõem o elenco do espetáculo.

²⁹⁹ Dentro do sincretismo brasileiro o orixá do candomblé, Ogum, corresponde na religião católica ao santo São Jorge (Buonfiglio 1995: 62).

³⁰⁰ Amir Haddad foi um dos co-fundadores do Grupo Oficina. Em 1965 Haddad afasta-se do Teatro Oficina e assume no Rio de Janeiro a direção do Teatro da Universidade Católica do Rio. O diretor enfoca seu interesse no teatro popular e, em 1980, cria o grupo de teatro Tá na Rua.



celebração para que ele volte a ser uma arte do povo. Por isso o espetáculo foi concebido como uma grande parada de carnaval a ser apresentado na rua. Parte da concepção de *O Santo Guerreiro e o Herói Desajustado* foi convidar, para cada apresentação, um coletivo teatral, que a companhia São Jorge considera ilhas de resistência em São Paulo, para colaborar da ação cênica. Alguns dos grupos convidados foram: Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, Brava Companhia, Companhia do Feijão, Tablado de Arruar e Companhia Estável de Teatro (Faria 2008a: 13). A gravação do espetáculo, que faz parte do *corpus* deste trabalho, conta com a colaboração em cena do grupo de teatro paulista Brava Companhia e com a colaboração do terreiro de candomblé de São Paulo Axé Ilê Obá.

ESPAÇO CÊNICO E CENÁRIO

Esse espetáculo possui dois espaços cênicos: um primeiro no qual o cenário, em forma de arena, é constante e a posição do espectador é variável: ora ele é convidado a entrar no cenário ora mantém-se separado da cena. O segundo espaço é uma transformação da arena em cena ambiental no momento do encontro entre Dom Quixote e Ogum/São Jorge. Dessa forma o espaço cênico dessa encenação corresponde ao padrão de estrutura cênica do tipo III, que joga com dois espaços reservados ao espectador: um dentro e outro fora do cenário. O lugar escolhido para o presente espetáculo é a Praça da República, no centro de São Paulo.

O cenário é composto por uma bateria de escola de samba e vários instrumentos musicais, situados em um canto fixo do cenário e chocalhos e pandeiros caseiros, uma bateria de latões e uma guitarra amplificada que os atores usam ininterruptamente em cena. Duas estruturas de ferro móveis acompanham a cena, sendo usadas ora como navio, ora como carros alegóricos de escolas de samba, ora como tribuna. Dependendo do momento, as estruturas também podem ser adornadas com panos velhos, plástico ou lona, assumindo um novo significado.

O RITO ABORDADO NA PARTICIPAÇÃO

A participação no espetáculo é, até o momento da última cena, parca, individual e controlada pelos atores. A escolha do escudeiro é feita por convocação de Dom Quixote: ele pede que um espectador se prontifique (vide figura 38), (SJV 2007: 23:33-24:38). Quixote segue à procura de mais um escudeiro ajudante e aparece a personagem Sancho Pança, que aceita tornar-se escudeiro porque lhe prometem uma ilha: ele acompanha o grupo levando seu burro, o urso (outra atriz). (SJV 2007: 24:40-26:23). No caminho, Dom Quixote previne que terão que passar por muitos problemas até conquistarem a ilha, o que causa revolta dos escudeiros (SJV 2007: 21:23-28:39).



Figura 38: Sancho Pança montado no burro e espectador como escudeiro (SJV 2007: 27:21)

Ao final do espetáculo, logo depois de Dom Quixote haver decidido atuar novamente, entra em cena uma roda de candomblé em formação ritual com coreografia sincronizada: todos os atores levantam, põem suas fantasias carnavalescas e começam a dançar ao som da música de candomblé. Nesse momento consuma-se a transformação de Dom Quixote, das outras personagens e também do espectador, que dançam e cantam juntos (SJV 2007: 01:16:00-01:24:43).

A música torna-se solene, atores e espectadores param em volta do tapete vermelho estendido sobre o chão: sobre o tapete estão Dom Quixote e Sancho Pança. Neste momento Sancho Pança despe o cavaleiro até ele manter somente um fio de contas³⁰¹ de candomblé e todos os atores fazem o mesmo, mantendo uma camiseta de São Jorge. Pança termina o ritual dando a Quixote uma folha da planta Espada de São Jorge e lhe coloca um capacete e uma capa de Ogum. Atores e espectadores cantam os versos que unem e materializam a transformação: “Finca São Jorge essa espada no meu peito, sou Dom Quixote de la Mancha no mundo inteiro, azul e branco, arco-íris de guerreiro, mata o dragão e dá meu nome verdadeiro. Tu es bem forte, ó tão nobre cavaleiro, tens o teu nome conhecido no mundo inteiro, sigo contigo sonhadores e guerreiros, nós somos jorges e quixotes brasileiros” (SJV 2007: 01:24:44-01:28:04). Com o verso “nós somos jorges e quixotes brasileiros” atores e espectadores estão incluídos na transformação.

Com o rito consumado todos cantam: “Acorda povo, vem cirandar, é São Jorge e Dom Quixote, que hoje veio visitar, guardo no peito a lua cheia de esperança, o arco-íris no céu do meu país, eu sou Quixote sonhador, São Jorge guerreiro eu sou, oi dá licença que

³⁰¹ Fio de contas é o colar de miçangas típico de candomblé, usado nos terreiros.

hoje eu quero é ser feliz” (SJV 2007: 01:28:05-01:36:45). Todos marcham em bloco cantando e sambando pela praça até se dispersarem.

O RITO ABORDADO NA TRAMA

Nesse espetáculo, o rito gira em torno da transformação paralela de Dom Quixote e dos espectadores em guerreiros lutadores como Ogum/São Jorge através de uma grande festa de carnaval. A cidade de São Paulo, representada sempre por um coletivo de atores, assume no espetáculo ora um lado humano como Dulcineia, e ora uma função metonímica representando os paulistanos e envolvendo, dessa forma, os espectadores do espetáculo. O sistema em que as personagens se movem é autoritário, porém não totalmente inflexível. Não é o sistema que proíbe ou possibilita a transformação, e sim o livre arbítrio das personagens. O encontro com Ogum ocorre porque Dom Quixote e Sancho Pança fazem a escolha.

O espetáculo é uma grande festa de carnaval, na qual o espectador é envolvido e convocado a participar. Os elementos cênicos como dança, música, figurino, e aspecto lúdico são usados em justaposição em prol de concretizar a grande festa de ritualização. O diretor Rogério Tarifa e o ator Marcelo Reis definem o espetáculo como uma grande celebração: “Havia uma necessidade de festejar, de ir prá rua, revelar o que ainda pulsa vivo na nossa metrópole e navegar contra a corrente” (apud Faria 2008a: 3). Por se tratar de uma forte aproximação ao carnaval, o espectador é envolvido de uma maneira lúdica, sentindo-se convidado a participar ativamente, seja dançando, cantando ou participando de outra forma. Por ocorrer numa praça, isto é, em um espaço aberto, o espetáculo também reúne o passante que espontaneamente para e resolve tornar-se espectador. Os espectadores também têm a liberdade de escolher de onde querem assistir a encenação: em pé, sentados ao chão, em bancos públicos ou na grama ao redor da cena.



Figura 39: Dom Quixote pronto para viajar (SJV 2007: 21:34)

A trama começa com a apresentação das personagens: com a ajuda da ação dos narradores Dom Quixote passa a ser de fidalgo a um cavaleiro andante. Depois de ter sido narrada e encenada a transformação, as personagens cantam um baião que resume a história de Dom Quixote: “vendeu as suas terras, os seus bens abandonou, é Dom quixote que nessa casa chegou, se alimentou de livro, de livro se alimentou, tem quem diz que é um louco, tem quem diz que é um sonhador” (SJV 2007: 00:18:30). Com a canção a personagem Quixote ganha a conotação “sonhador”, que pode assumir a atitude de mudar. Num próximo momento a personagem passa pelo ritual de cavaleiro, é vestido com sua armadura, sua espada, capacete ao som de um samba que consuma o rito: “Que cavaleiro é esse que carrega sua lança, o salve, o salve, cavaleiro de la Mancha, a sua cavalaria destemida sempre avança” (SJV 2007: 00:21:39). A figura 39 mostra Dom Quixote transformado em cavaleiro.

Outra personagem a ser apresentada é Dulcineia. Os narradores apresentam-na com a canção: “Dulcineia eterno amor” (SJV 2007: 29:18-29:30:12). Uma voz ao microfone apresenta a amada do cavaleiro através de uma foto sobredimensional da silhueta da cidade com lábios vermelhos e em frente à foto todas as atrizes dançam uma coreografia sensual (SJV 2007: 30:13-30:49). O encontro entre Dom Quixote e Dulcineia São Paulo é encenado por todas as personagens que entram no grande navio, a estrutura de ferro em cena, em rumo a São Paulo, posicionando-se como marinheiros. Enquanto o narrador conta ao microfone o desenrolar da viagem e a chegada da trupe em São Paulo, todos cantam: “São Paulo é que é terra prá gente viver, olha a luz, a fumaça o cigarro e o café” (SJV 2007: 30:50-32:34). Dom Quixote é bem recebido por sua amada “de braços e pernas abertos” (SJV 2007: 34:07-34:11), as atrizes deitam-se em fila no chão e, de pernas escanchadas, abanando bandeirinhas entre as pernas. Entregam-lhe também a chave da cidade (SJV 2007: 33:41-36:33). A recepção de Quixote transforma-se em apresentação carnavalesca, na qual Dulcineia/São Paulo expõe sua verdadeira face. A apresentação manifesta-se em alas como em um desfile de carnaval. A música de domínio público em combinação com o desfile canarvalesco envolvem o espectador.

A primeira ala chama-se, ‘Moradores de rua’, e enquanto os atores transformam-se em moradores de rua, colocando seus casacos sobre cabeças, pedindo dinheiro aos espectadores e fingindo estarem bêbados, cantam um samba que mostra a situação de um morador de rua a partir de sua perspectiva: *O orvalho vem caindo*³⁰². Ao final da canção

³⁰² Segue parte da letra da canção, *O Orvalho Vem Caindo* de autoria de Noel Rosa: “Tenho passado tão mal, a minha cama é uma folha de jornal. Meu cortinado é um vasto céu de anil, e o meu despertador é o



caem ao chão e dormem. Quixote, interpreta a situação dos moradores de rua como positiva considerando-os cavaleiros. Convida a todos moradores a juntarem-se a ele, mas Sancho Pança adverte que essas pessoas estão na rua, porque não tem onde morar e não por causas nobres como um cavaleiro (SJV 2007: 36:34-38:29).

Dá-se continuação ao desfile, agora com a exposição do problema dos moradores de rua: o sonho com a casa própria. Todos continuam o carnaval cantando o samba de domínio público, *Saudosa maloca*³⁰³, que conta como três amigos pobres perdem sua moradia e são obrigados a dormir sob o relento. A canção, composta em uma linguagem inculta, possui alto grau de popularidade e poder de envolvimento (SJV 2007: 38:30-39:13). Sancho Pança, influenciado pela cena, conta que comprou uma casa por meio de um financiamento e que levará trinta anos pagando-a. Quixote intervém, relevando que um escudeiro, como um cavaleiro, não pode ter uma casa, pois tem a obrigação de estar sempre pronto para novas aventuras. Então Pança pede compaixão do espectador, que deve cantar com ele: “Ai que dó, ai que dó, do escudeiro Sancho Pança” (SJV 2007: 40:23-40:34).

A próxima ala, ‘Transporte público’, é anunciada por uma atriz narradora e o desfile segue com o samba, *Bagulho no bumba*³⁰⁴, que expressa a indignação do povo sobre as condições dos transportes públicos. Todos os atores, inclusive Dom Quixote e Sancho Pança, acumulam-se em cena, como se estivessem amontoados em um ônibus coletivo e sambam juntos. Ao acabar a canção o fidalgo e seu escudeiro pulam para fora do ônibus assombrados com a situação, comparam o ônibus a um monstro e presumem que os que andam de ônibus devem estar pagando uma promessa (SJV 2007: 40:47-42:23).

A nova ala carnavalesca anunciada pela narradora é a dos ‘Motobóis’. Alguns atores colocam capacetes, um sobe em um monociclo e passam a correr em cena como

guarda civil. [...] A minha sopa não tem osso e nem tem sal, se um dia passo bem, dois e três passo mal” (Rosa 2003: s.p.).

³⁰³ Segue parte da letra da canção, *Saudosa Maloca* de autoria de Adoniran Barbosa: “Foi aqui, seu moço, que eu, Mato Grosso e o Joca ‘construímo’ nossa maloca [casa pobre]. Mas, um dia, ‘nóis’ nem pode se ‘alembra’, veio os ‘home’ co’as ‘ferramenta’, o dono ‘mandô derrubá’. ‘Peguemo’ todas nossas ‘coisa’ e ‘fomo’ pro meio da rua ‘apreciá’ a demolição. Que tristeza que ‘nóis sentia’, cada ‘táuba’ que caía, doía no coração. [...] E hoje ‘nóis pega as páia’, na grama do jardim e prá ‘isquecê’, ‘nóis’ ‘cantemo’ assim: saudosa maloca, maloca querida, dim dim donde ‘nóis’ ‘passemo’ os dias feliz de nossas vida” (Barbosa 2003a: s.p.).

³⁰⁴ Segue parte da letra da canção, *Bagulho no Bumba* com autoria de Os Virgulóides: “Nessa bumba eu não ando mais, acharam um bagulho no banco de trás. O motorista se levantou, falou que o bagulho era do cobrador e o cobrador, muito invocado, falou que o bagulho é de quem tá sentado. É, é, é, eu acho que o bagulho é de quem tá de pé. Todo mundo foi revistado, polícia não achou nenhum culpado, olharam em bolsa e sapato, neguinho ficou até pelado” (Virgulóides 2003: s.p.).



motobóis, cantando *Rua Augusta*³⁰⁵, uma canção dos anos sessenta que aborda a paixão do pobre por automóveis. O jogo lúdico em cena do contraste da canção com a situação dos motobóis, que usam o a motocicleta como meio de sobrevivência cria uma situação irônica. Ao final da cena caem todos motobóis mortos ao chão, sobrevivendo Quixote, Sancho Pança e uma atriz. Ela acrescenta; “são mais de trezentos motobóis que morrem a cada ...” (SJV 2007: 43:34-43:37), mas antes de terminar a frase, cai morta também (SJV 2007: 42:24-43:50).

Ao lamentar o triste destino dos motobóis, os heróis Dom Quixote e Sancho Pança são confrontados com a próxima ala: ‘Meninos de rua’. Nesse bloco, os atores representam meninos de rua, cheirando cola³⁰⁶ e cantam: “Olha os meninos lá, cheirando cola lá, lá, lá” (SJV 2007: 44:02-45:49). Ao ver seu escudeiro, Sancho Pança, delirar com o efeito da cola, achando que chegou à ilha prometida, Dom Quixote constata que se trata de uma poção maligna, porém, antes de salvar as crianças de rua, é assaltado pela próxima ala: ‘Madames e cachorros’. As atrizes transformam-se em madames que vão levando rolos de papel higiênico como se fossem cachorros para passear e atrás delas atores, interpretando empregados, vão juntando o papel. Todos cantam o *Rock da Cachorra*³⁰⁷, uma canção que ironiza a predileção dos ricos por cachorros em um país como o Brasil que permite a existência de tanta pobreza. O jogo lúdico de combinação entre a música reivindicando uma atitude mais humana e o momento cênico, no qual o cachorro é mais valorizado que o homem, levam Dom Quixote a reconhecer o horror da situação escravocrata que domina São Paulo (SJV 2007: 45:47-47:42).

Antes de que o cavaleiro Quixote possa continuar com seu questionamento ele é interrompido pela próxima ala, ‘Mercado’, no qual os atores, que representam vendedores ambulantes, vestindo cartazes de venda, oferecem como mercadoria, religião, drogas, cirurgia plástica, filhos e cantam: “É baratinho, bonitinho e tá novinho, tem xupeta, mamadeira, tem até enceradeira, tem sapato ou geladeira, tem de tudo nessa

³⁰⁵ Segue parte da letra da canção, *Rua Augusta* de autoria de Hervé Cordovil: “Entre na Rua Augusta a 120 por hora, [...] fiz curva em duas rodas sem usar a buzina, parei a quatro dedos da vitrine. [...] Meu carro não tem breque, não tem luz, não tem buzina, tem 3 carburadores, todos os 3 envenenados, só para na subida, quando acaba a gasolina, só passa se tiver sinal fechado Toquei a 130 com destino a cidade, no Anhangabaú botei mais velocidade, com três pneus carecas derrapando na raia, subi a Galeria Prestes Maia, tremendão” (Cordovil 2009: s.p.).

³⁰⁶ Cola de sapateiro ou somente cola é uma droga psicoativa usada por meninos de rua por ser de baixo custo de aquisição. A cola é originalmente produzida para ser usada como adesivo para couros e borrachas.

³⁰⁷ Segue parte da letra da música, *Rock da Cachorra*, composição de Leo Jaime: “Troque seu cachorro por uma criança pobre, sem parente, sem carinho, sem rango, sem cobre. Deixe na história de sua vida uma notícia nobre. Tem muita gente por aí que tá querendo levar uma vida de cão. Eu conheço um garotinho que queria ter nascido pastor-alemão” (Jaime 2003: s.p.).



feira” (SJV 2007: 48:15-49:11). Enquanto cantam os atores vão oferecendo seus produtos aos espectadores: trabalho infantil, cirurgia plástica, drogas, religião, o CD da banda, elementos cênicos como bacia, até então usada como capacete por Dom Quixote. Este protesta contra a venda de seu capacete tomando de volta do espectador, que havia comprado (SJV 2007: 47:45-53:38).

O desfile carnavalesco termina e Dom Quixote enxerga que sua Dulcineia está doente, porém busca a culpa da sua doença em uma força maior, em dragões. Os atores, utilizando os cartazes da cena anterior, criam uma coreografia que parece os movimentos de um dragão. Outras atrizes, vestidas com fantasias de bahianas, rodopiam em sincronia como se fossem moinhos de vento. Uma atriz incorpora Dulcineia, vestida como mãe-de-santo/moradora de rua. Dom Quixote, em meio a essa constelação, luta contra o dragão que ele vê até não ter mais forças e cair ao chão. A canção iniciada nesse momento aborda que para vencer o sistema que oprime, é necessário que cada um tome uma atitude e indica também que a união entre Dom Quixote e São Jorge é inevitável, pois o santo é o revolucionário que vê a realidade como ela é:

Fé nos olhos, pá no peito, massacra os rios, massacra as árvores, massacra os prédios, massacra os carros, massacra o povo, tritura e mistura no suor dos que trabalham, São Paulo, nesse mar que não se acaba, me ensina a olhar, tuas veias irrigam a nossa existência, um só eu e você, um só corpo, Brasil, um só corpo, terra, dom quixote e são jorge, ferradura a cavalo, massacra o chão, massacra a flor, massacra o pão, massacra a música, a tinto e o grão, o santo guerreiro e o herói desajustado (SJV 2007: 00:59:25-01:01:45).

Dulcineia abraça um espectador que entra em cena falando uma língua irreconhecível, abraça todos os atores em cena. Toma a espada de Quixote e brinca com ela, somente devolvendo à personagem, depois que esta pede explicitamente. Não se sabe se esse espectador é um ator convidado, porém sua intervenção não parece ser improvisada. Este jogo lúdico de sua entrada em cena interrompendo o momento cênico com a tomada da espada de Dom Quixote é um momento de reflexão, onde o espectador pode questionar o motivo da luta do cavaleiro. Então vai aos instrumentos, pega um rebolo e começa a tocar e Dulcineia canta. Ao terminar a canção Dulcineia pergunta a Dom Quixote se ele luta contra o mesmo inimigo que ela (SJV 2007: 01:01:50-01:05:07).

Dom Quixote luta, então, contra os moinhos de vento por achar que são gigantes (SJV 2007: 01:05:08-01:06:53). Sancho Pança, no alto de uma árvore, suplica a seu amo que mude e finalmente reconheça a realidade. Porém há um jogo entre realidade e fantasia, pois os moinhos de vento estão representados por atrizes. Paralelamente um coro canta o



samba-canção: *O mundo é um moinho*³⁰⁸, que trata dos conselhos que um pai dá a sua filha, avisando que a vida é dura. Esse pai compara a vida a um moinho que tritura as pessoas como trigo. A fala de Sancho e a canção contrastam-se, mas ao mesmo tempo completam-se clamando a transformação de Dom Quixote. Esta dança com uma atriz ‘moinho de vento’ enquanto as outras atrizes ‘moinhos de ventos’ chamam espectadores para dançar. Este momento joga com a transformação de Dom Quixote que parece ver melhor a realidade que seu escudeiro (vide figura 40) (SJV 2007: 01:06:54-01:10:10).



Figura 40: Dom Quixote luta contra os moinhos de vento (SJV 2007: 01:06:09)

No momento crucial da transformação de Dom Quixote, que busca em vão sua Dulcineia em campos verdes, rios de águas límpidas, resolve desistir de sua vida de cavaleiro andante, renunciando seu papel e jogando-se ao chão. Sancho Pança, o fiel escudeiro, não permite que Quixote desista, ajudando-o a levantar (SJV 2007: 01:10:11-01:13:16). Nessa cena surge um espectador³⁰⁹ que acaba por convencer Dom Quixote a não desistir de sua meta (SJV 2007: 01:13:17-01:15:44).

ELEMENTO NARRATIVO, DANÇA E MÚSICA

O elemento narrativo e a música acompanhada da dança são componentes elementares para a construção do rito: a estrutura do desfile carnavalesco surge com a justaposição da figura de um ator narrador e da música acompanhada da coreografia. O espetáculo inicia com uma marcha em bloco com todo o elenco seguido por carros alegóricos. O bloco

³⁰⁸ Segue parte da letra da canção, *O Mundo é Um Moinho* de autoria de Cartola: “Ainda é cedo, amor, mal começaste a conhecer a vida, já anuncias a hora de partida, sem saber mesmo o rumo que irás tomar. [...] Ouça-me bem, amor, preste atenção, o mundo é um moinho, vai triturar teus sonhos, tão mesquinho, vai reduzir as ilusões a pó. Preste atenção, querida, de cada amor tu herdarás só o cinismo, quando notares estás à beira do abismo, abismo que cavaste com os teus pés” (Cartola 2003: s.p.).

³⁰⁹ A situação é ambivalente, pois o espectador parece ser um morador de rua, que interfere sem manipulação da produção do espetáculo.

parte de um dos pequenos caminhos que desembocam no cenário, e, levando sombrinhas como em um bloco de frevo, tocando instrumentos como em um desfile de escola de samba, vestindo uniforme como se fossem para a guerra, cantam repetindo a seguinte estrofe em espanhol: “mi caballo está cansado, ya no puede cavalgar, y se perdió una pata, por culpa de una yegua” (SJV 2007: 00:16-03:30). Quando todos chegam ao centro da arena, caem exaustos ao chão, parando abruptamente com a canção, sentam-se e cantam *O Mar*³¹⁰. A canção de domínio público, aproxima o público da cena e ao mesmo tempo revela que a viagem de Dom Quixote inicia com o mar, da Espanha ao Brasil (SJV 2007: 03:31-05:58). Ao final da canção, um ator-narrador, movimentando-se como uma marionete, atualiza a história de Dom Quixote situando-a, no momento do espetáculo, em São Paulo e mais especificadamente na Praça da República. Na sequência, todos cantam e sambam: “Oi viva o sol, oi viva lua, oi dá licença, tô chegando nessa rua, oi passa o tempo, o tempo passa, oi dá licença, tô chegando nessa praça” (SJV 2007: 05:59-09:53).

Enquanto vão cantando e sambando, entram dois atores vestidos com roupas carnavalescas sobre pernas de pau, carregando bandeiras: outros atores vão vestindo fantasias e estabelecendo uma formação carnavalescas (vide figura 41).³¹¹ Ao terminar a canção a porta-bandeiras e o mestre-sala encontram-se na frente do bloco.



Figura 41: Chegada do bloco carnavalesco (SJV 2007: 00:07:37)

O elemento narrativo está presente durante todo o espetáculo através de uma figura que é revezada por vários atores. Já no primeiro contato com o público, um ator-narrador conta que os espectadores vão escutar a história de Dom Quixote e, então, entra um carro

³¹⁰ Segue a uma parte da letra da canção, *O Mar* (Dorival Caymmi): “O mar quando quebra na praia, é bonito, é bonito. O pescador quando sai, nunca sabe se volta, nem sabe se fica. Quanta gente perdeu seus maridos seus filhos nas ondas do mar” (Caymmi 2003: s.p.).

³¹¹ Alguns atores distribuem leques de papel entre os espectadores contra o calor.



alegórico acompanhando o *show* e, simultaneamente começa o samba enredo, que anuncia a fábula do espetáculo (SJV 2007: 09:54-10:13):

Acorda meu povo, vem aprender a sonhar, Dom Quixote apaixonado no mundo civilizado, vive sempre a penar. Vem, vamos festejar o teatro se levanta, é Dom Quixote e Sancho Pança, é São Jorge e seu cavalo vem nos visitar. Hoje eu acordei de um sonho tão bonito, de fundo colorido, de gente alegre a brincar. Meu deus quanta satisfação, a cidade sem miséria, o povo bem tratado, uma revolução (SJV 2007: 10:14-12:36).

O jogo contraditório entre as expressões “acorda meu povo” - “vem aprender a sonhar” é um convite para que o espectador acredite na mudança e viva uma transformação. Mais adiante fica clara que tipo de transformação deve ocorrer: “a cidade sem miséria, o povo bem tratado, uma revolução”. O momento cênico é ritual: enquanto todos cantam, há uma verdadeira evolução de coreografia carnavalesca e o espectador é convidado a participar dessa celebração, reage, porém, nesse momento inicial do espetáculo de uma forma reservada.

ASPECTO LÚDICO

O aspecto lúdico acompanha todo o espetáculo com a função de incentivar o espectador à participação e aproximá-lo ao rito. Após haver apresentado Dom Quixote ao público, a atriz narradora apresenta o seu cavalo, Rocinante, representado por um ator muito magro e alto, que passa a sensação de fragilidade. Cada vez que alguém tenta montá-lo ele cai ao chão (SJV 2007: 21:23-23:32).

CORPO

Um jogo entre realidade e ficção, no qual Dom Quixote tem a oportunidade de comercializar seu livro (vide figura 42), enfoca as personagens Sancho Pança e Dom Quixote como figuras de uma história que estão à mercê de um narrador, que procura dominar de forma totalitária a situação. A figura dentro da história somente consegue libertar-se com o livre arbítrio. Assim, quando Dom Quixote lê as aventuras de Sancho Pança de seu livro, este é obrigado a interpretá-la de acordo com a leitura de Dom Quixote: quando a narração é positiva, como a aquisição da ilha, Sancho Pança atua de boa vontade, porém quando ela é negativa, como o episódio em que Sancho Pança sofre com uma diarreia, o escudeiro é obrigado a atuar contra sua vontade. Ao inverter o narrador, Dom Quixote é obrigado a encenar suas aventuras inverossímeis, enquanto Sancho Pança escolhe a aventura que quiser. Ambas as figuras estão presas à perspectiva e ao arbítrio do narrador e são obrigadas a agirem de acordo com a disposição da



narração. Nesse momento, uma atriz assume a narração prendendo ambas as figuras, Dom Quixote e Sancho Pança, na própria imagem ao tirar uma foto da última aventura da dupla. Somente com esforço eles conseguem se libertar da estrutura que os prende (SJV 2007: 58:42-59:34).



Figura 42: Dom Quixote e seu livro (SJV 2007: 00:55:27)

FIGURINO E ELEMENTOS CÊNICOS

O figurino para este espetáculo assume uma importância especial, pois se trata de um espetáculo festivo, aproximando-se muito do carnaval. O figurino possui alto valor ritual, pois situa as personagens em primeiro plano como trabalhadores operários ao vestirem macacões azuis. No final do espetáculo, as personagens expõem a transformação ritual ao tirarem os macacões e mostrarem as camisetas com uma figura de Ogum que vestiam embaixo. Também os elementos cênicos possuem alto valor ritual, pois são eles que acompanham e explicitam a transformação durante todo o espetáculo. Por exemplo, as alas do desfile carnavalesco são compostas somente por elementos cênicos como cartazes, papel higiênico ou bacias; ou a transformação de Dom Quixote em Ogum, no final do espetáculo que ocorre por meio de um capacete, uma folha de planta e uma capa. A importância do figurino para o espetáculo é confirmada pelo próprio diretor, Rogério Tarifa, que afirma em entrevista: “Nem sei estimar ao certo o custo para produzir porque quase todos os acessórios já eram dos próprios atores ou foram reciclados por nós mesmos” (Khoury 2007: s.p.).

CONSIDERAÇÕES PARCIAIS

O rito como celebração, que ocorre nesse espetáculo, é o de transformação de Dom Quixote e todos os participantes do espetáculo em São Jorge/Ogum. A ritualização é introduzida pelos elementos narrativos como o elemento lúdico, a música, e através da presença ininterrupta de um ator narrador. As canções introduzem, acompanham,

comentam e ironizam o momento cênico. O emprego do figurino e dos elementos cênicos ajuda na construção do momento cênico carnavalesco ao criar uma atmosfera festiva e sublinha o momento da transformação. A redatora da revista literária *Bacante*, Juliene Codognotto, reconhece, ao assistir o espetáculo, o poder ritual transformativo que ele possui interpretando e comentando da seguinte forma:

O grupo delinea um perfil muito típico, construindo uma linda metáfora em que a doçura e a esperança infinitas do fidalgo que enlouquece de tanto ler se misturam com a força e a coragem de São Jorge resultando no paulistano. Assim, os sonhadores também são guerreiros, que sonham, mas não se conformam. Têm suas ilusões, sim, mas administram-nas lado a lado com a luta cotidiana (Codognotto 2008: s.p.).

A participação do espectador ocorre em grande parte através do contexto carnavalesco do espetáculo, do qual o espectador canta e dança junto com as personagens mesmo estando em seus lugares. A participação ativa em cena é esperada e controlada. Por isso, durante a escolha do escudeiro, cada ação do espectador em cena está sob o controle da atriz que interpreta Sancho Pança e de outros que estão por perto dele (SJV 2007: 26:01-28:45). O único momento de participação com maior liberdade é o da transformação de Dom Quixote: personagens e espectadores dançam e cantam em um momento de forte teor ritual. A concepção da participação do espectador no espetáculo baseia-se no conceito da dimensão convencional, transportando o espectador à situação de carnaval e candomblé que libera o espectador de um compromisso social, abrindo espaço suficiente para que ele se sinta convidado a participar da transformação ao final do espetáculo (Goffman¹³2013: 35-48). O espetáculo pretende criar um vínculo de dimensão convencional no espectador mais além do vínculo teatro-espectador conquistando um novo caminho para uma transformação.

4.4.3 *Hysteria (Grupo XIX de Teatro, 2001)*

INFORMAÇÕES GERAIS

*Hysteria*³¹², primeiro espetáculo do Grupo XIX de Teatro, estreou em 2001 na sede do grupo, na Vila Maria Zélia, na cidade de São Paulo. O espetáculo, de aproximadamente 80 minutos (GXIX 2001: 01:22:33), recebeu seu nome de um grupo de estudantes da Escola de Arte Dramática da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São

³¹² Luiz Fernando Marques é o responsável pela direção e dramaturgia do espetáculo. As atrizes Janaína Leite, Raissa Gregori, Juliana Sanches, Sara Antunes e Gisela Millás compõem o elenco do espetáculo.



Paulo. *Hysteria foi* concebido para ser encenado em um velho hospital psiquiátrico³¹³. Trata-se de um espetáculo essencialmente feminino sendo o termo *hysteria*, segundo o grupo, historicamente diagnosticado como uma doença feminina (Houaiss 2001: 1542).³¹⁴ O espetáculo é constituído por um único ato, a admissão das novas pacientes do hospital psiquiátrico e ocorre num mesmo lugar e num mesmo momento. É possível distinguir as seguintes sete cenas: entrada dos homens (GXIX 2001: 00:02-01:01), internação das mulheres (GXIX 2001: 01:02-08:25), apresentação das pacientes (GXIX 2001: 08:26-28:17), exames preliminares (GXIX 2001: 28:18-32:33), celebração (GXIX 2001: 32:34-59:30), repressão (GXIX 2001: 00:59:31-01:16:37), liberdade (GXIX 2001: 01:16:38-01:22:23).

Há, no espetáculo, quatro perfis de mulheres histéricas: Clara, uma jovem analfabeta abandonada no hospício, M. J., de 29 anos, branca, brasileira, casada, diagnosticada como histero-epiléptica e submetida a cirurgia de curetagem³¹⁵, Maria Tourino, mulher dócil, boa esposa com cinco filhos, Hercília, mulher avanguardista, visionária, culta que sofre por viver no tempo errado e por não aceitar os valores da sociedade e Nini, a enfermeira, que sofre em silêncio e reprime as demais histéricas e a si mesma (Marques 2006: 9-17). Também as espectadoras que se transformarão em pacientes são exclusivamente mulheres. Dentro deste contexto fica evidente a escolha do público feminino para participar do espetáculo: a correlação entre mulher e histeria, uma visão crítica sobre a posição da mulher dentro da sociedade. Na presença de espectadores homens, as mulheres, espectadoras e atrizes, expõem sua fragilidade mas também sua solidez.

A proposta do grupo é abordar o papel e a condição da mulher no final do século XIX³¹⁶ tendo como exemplo o trabalho do psiquiatra francês Dr. Charcot, que apresentava suas

³¹³ Essa ideia não foi concretizada, ocorrendo a estreia na sede do grupo, Vila Maria Zélia.

³¹⁴ De acordo com o dicionário Houaiss, *hysteria* é uma doença nervosa que, supostamente, se originava no útero cujos sintomas se baseiam em convulsões, caracterizada por falta de controle sobre atos e emoções, ansiedade, sentido mórbido de autoconsciência, exagero do efeito de impressões sensoriais e por simulação de diversas doenças (Houaiss 2001: 1542).

³¹⁵ Curetagem é uma operação que consiste em esvaziar o interior de uma cavidade natural ou patológica com o auxílio de uma cureta (Houaiss 2001: 893).

³¹⁶ Um texto com os dez mandamentos da mulher, publicado pelo *Jornal do Comércio* em 1888, elucidam o posicionamento da mulher na sociedade brasileira do final do século XIX: 1. Amai a vosso marido sobre todas as coisas. 2. Não lhes jureis falso. 3. Preparai-lhe dias de festa. 4. Amai-o mais do que a vosso pai e vossa mãe. 5. Não o atormenteis com exigências, caprichos e amuos. 6. Não o enganeis. 7. Não lhe subtraiais dinheiro, nem gasteis este com futilidades. 8. Não resmungueis, nem finjais ataques nervosos. 9. Não desejeis mais do que um próximo, e que este seja o teu marido. 10. Não exijais luxo e não vos detenhai diante das vitrines. Estes dez mandamentos devem ser lidos pelas mulheres doze vezes por dia, e depois ser bem guardados na caixinha de toilette (Marques 2006: 18).

pacientes históricas nos palcos do Teatro Municipal de Paris para toda a alta sociedade de sua época e criar um paralelo com a atualidade. O fio condutor da pesquisa do grupo é entender a condição feminina. A elaboração do texto ocorreu de forma coletiva, de uma detalhada pesquisa baseada em anotações íntimas, depoimentos históricos orais, em notícias de jornais, em boletins de ocorrência da polícia, relatos médicos de casos psiquiátricos e estudos antropológicos. Mas o texto também surgiu a partir de uma abertura ao público feminino, em um *work in progress*, em que contribuições das mulheres espectadoras eram incluídas ao espetáculo (Marques 2006: 57-70).

ESPAÇO CÊNICO E CENÁRIO

O cenário, dentro de uma sala de um casarão histórico na Vila Maria Zélia, disposto em forma de espaço ambiental, é uma suposta sala de aseios de um hospício psiquiátrico. Há dois espaços delimitados aos espectadores: as mulheres, sentadas em bancos em cena, e os homens, em arquibancadas em frente à cena. Dependendo da perspectiva, há dois tipos de espectadores: um espectador que assiste ao espetáculo desde uma posição totalmente passiva em um espaço cênico confrontativo, composto por homens, e um espectador participante, que assiste ao espetáculo em um espaço cênico ambiental, composto por mulheres. Esse controle do público faz parte da concepção do espetáculo, que busca em primeira linha a transformação da mulher. Para o espectador masculino, então, o público feminino faz parte do cenário e, quando participam do espetáculo, são para o espectador da arquibancada parte do espetáculo.

O cenário é parco: além das atrizes, há somente bancos de madeira, que delimitam o espaço da arena. A iluminação é natural quando as janelas estão abertas, o espaço está claro e quando elas estão fechadas, há penumbra. Além disso, há em cena um livro e cartas.

O RITO ABORDADO NA PARTICIPAÇÃO

Em consequência à estruturação, ocorre uma participação diferenciada: desde fora da sala do espetáculo, homens e mulheres são separados em grupos. Os homens são convocados a entrar por primeiro no espaço cênico, acomodando-se nas arquibancadas. Ao entrarem, as portas são novamente fechadas (GXIX 2001: 00:34-01:05). As janelas estão abertas e as atrizes já estão em cena: os homens são obrigados a passar por elas ao se dirigirem aos seus lugares. Além de Nini, a enfermeira, que está limpando os bancos, há mais quatro personagens em cena: Maria Tourinho, sentada sobre um banco, Clara, sentada ao chão, dispondo bilhetes ao seu redor, MJ, perto de uma janela e Hercília, voltada à parede, de costas ao público (GXIX 2001: 01:06-01:40). Somente depois dos homens terem se acomodado, Nini abre as portas e chama as mulheres, que são convocadas a sentarem



sobre os bancos ao redor da arena. As mulheres recebem instruções exatas para sua acomodação. Ao entrar a última espectadora, Nini fecha as portas e janelas, deixando o ambiente penumbroso (GXIX 2001: 01:41-03:33).

A enfermeira Nini apresenta no início do espetáculo as regras às novas pacientes-espectadoras: todas devem depositar seus pertences debaixo dos bancos, não podem colocar os pés sobre os bancos, estão proibidas de abrir as janelas e não tem a permissão de tocar nas portas, expondo claramente em que contexto as novas pacientes se encontram. Nini contextualiza a situação, explicando que as ordens provêm de um “Dr. Mendes”. No decorrer do espetáculo, é requerida participação ativa: Nini exige as respostas das espectadoras com perguntas, em um primeiro momento dirigidas ao público feminino geral, e depois direcionadas a uma espectadora específica (GXIX 2001: 03:34-04:35).

Outra forma de criar um vínculo ao espetáculo é o jogo com o envolvimento das espectadoras na contagem das pacientes. Ao terminar a contagem, a enfermeira inclui todas as mulheres em cena e na arena e contextualiza o momento: 58 pacientes, no dia 13 de setembro de 1897 (GXIX 2001: 06:12-08:21). Há um jogo constante entre a autoridade da enfermeira Nini e as pacientes: Nini procura por um caderno de anotações e pede que todas as pacientes o procurem. Uma paciente-espectadora encontra-o e devolve-o à enfermeira, mostrando sua submissão (GXIX 2001: 06:20-06:55). Parte do processo de participação é o exame de higiene feito pela enfermeira em várias pacientes, atrizes e espectadoras, em que procura piolhos nas suas cabeças (GXIX 2001: 10:42-14:51). Esse exame de higiene³¹⁷ é retomado durante todo o espetáculo. A enfermeira Nini escolhe uma paciente-espectadora, pergunta seu nome e a chama para fazer os exames preliminares (GXIX 2001: 25:32-32:31).

As espectadoras são tratadas como pacientes também pelas próprias atrizes-pacientes. Há uma forte interação entre as personagens e as espectadoras: a personagem Maria Tourinho escolhe entre as espectadoras uma aliada, que lhe acompanhará no decorrer do espetáculo. É através do contato recíproco entre Maria Tourinho e a espectadora que sua história é contada (GXIX 2001: 08:25-09:58). Ambas trocam informações pessoais como nomes, estado civil, número de filhos (GXIX 2001: 15:00-16:01). Maria conta à amiga espectadora como foi o primeiro encontro com seu marido, da opressão de seu pai e de sua obediência (GXIX 2001: 20:31-22:18). Maria pergunta a sua amiga espectadora como era seu vestido de noiva e como foi o casamento: depois conta do seu casamento e

³¹⁷ A enfermeira vai passando de cabeça em cabeça, acariciando/inspecionando os cabelos das espectadoras.

seus sonhos (GXIX 2001: 23:00-25:31). A personagem segue perguntando sobre os filhos de sua amiga e fala dos seus (GXIX 2001: 40:30-42:24); elas se tornam cada vez mais íntimas: trocam informações, em segredo, sobre suas preferências sexuais. A personagem, então, está apta para confessar e abrir sua alma a todas as pacientes: conta do prazer da amamentação e da situação de abandono e descaso que vivia em seu casamento (GXIX 2001: 01:01:19-01:12:47). No centro da arena, grita histericamente e prossegue sua confissão: sentiu-se obrigada a matar o marido por causa do descaso de como tratava os próprios filhos (GXIX 2001: 01:15:26-01:16:26). A libertação de Maria ocorre quando ela sai de cena e do hospital (GXIX 2001: 01:17:40-01:18:49).

Outra personagem, Clara, analfabeta, aproxima-se no início do espetáculo de uma espectadora, pedindo-lhe ajuda para escrever um bilhete (GXIX 2001: 09:59-11:07). Clara distribui seus bilhetes e pede a várias espectadoras que leiam sua coleção de bilhetes (GXIX 2001:14:53-19:21). Durante o espetáculo, Clara pede a uma espectadora que arrume seu cabelo (GXIX 2001: 53:43-55:10). Também Clara encontra sua liberdade ao sair do hospital (GXIX 2001: 01:17:11-01:17:30). Hercília, uma mulher culta e esclarecida, que luta pela independência das mulheres, aproxima-se de uma espectadora e pergunta a ela se se masturba. Abraça a espectadora e conta de um baile de máscaras e de momentos sexuais com seu marido (GXIX 2001: 01:03:14-01:05:27). Também Hercília conquista sua transformação ao levantar e sair do hospital (GXIX 2001: 01:16:53-01:17:11).

MJ, sentada sobre o banco no início do espetáculo, levanta e pergunta a uma espectadora que horas são e explica que ela está curada e hoje vai embora. Ela está somente esperando seu marido vir buscá-la e acrescenta que também a espectadora um dia ficará curada e seu marido também virá buscá-la (GXIX 2001: 04:36-06:10). Porque MJ acredita estar deixando o hospital, pede para rezar com todas as pacientes (GXIX de Teatro 2006: 32:35-40:17). Coloca, junto com Clara, no centro de cena um banco, ajoelham-se como se estivessem em uma igreja e rezam. Maria vai ao centro de cena, onde está o banco, com sua amiga espectadora. Nini aproxima-se também e chama outras espectadoras. Agora formam um círculo no centro de cena. Enquanto a enfermeira Nini intercede pela cura “destas senhoras histéricas” (GXIX de Teatro 2006: 36:43), Hercília intercede pela liberdade das mulheres (GXIX 2001: 36:53-37:10), MJ pede sexo a todas as mulheres³¹⁸ (GXIX 2001: 37:25-38:06). Maria reza por seus filhos. As espectadoras-pacientes também são convocadas a rezar (vide figura 43), uma espectadora intercede por

³¹⁸ Esse momento também é lúdico, pois MJ usa a palavra arcaica “coito” pedindo que Deus conceda “coito” a todas as mulheres, às feias, às gordas, às velhas. Todos nesse momento riem muito.



felicidade (GXIX 2001: 34:29-34:37), outra pede entusiasmo e disposição (GXIX 2001: 35:31-35:37).



Figura 43: Momento de oração – espectadora orando (GXIX 2001: 00:34:33)

O RITO ABORDADO NA TRAMA

A transformação, neste espetáculo, ocorre com as personagens, que encontram forças para sair do hospital que as prende e com as espectadoras que, ao entrar em cena, passam a ser pacientes do hospital psiquiátrico. O sistema, representado pelo hospital em que as personagens e as espectadoras participantes se movem, é apresentado como poderoso, despótico e opressor não abrindo espaço para qualquer pensamento livre. Por exemplo, Hercília é presa e calada pela representante da opressão, Nini, ao expor sua forma livre de pensar (GXIX 2001: 52:19-53:42). No entanto, apesar da repressão por parte do sistema, é a personagem que tem suficiente força para passar pelo rito e alcançar a transformação. O espetáculo não expõe os resultados que o rito de transformação pode atingir, somente indica o potencial de poder que o indivíduo pode ter quando há uma transformação. Apesar do momento cênico criar uma situação opressiva, há um favorecimento da participação: a internação das espectadoras, que se encontram em meio à cena, envolve-as como novas pacientes em um hospital conduz à participação. A dimensão convencional é fortemente estimulada nas espectadoras, que por estarem, ao mesmo tempo, em cena e num hospital e por estarem sendo observadas pelo público masculino, que se encontra fora de cena, sentem-se comprometidas a agir conforme a convenção. Exceto pelo figurino e pela música, não há emprego de outros elementos cênicos.

A trama do espetáculo resume-se ao rito de admissão das espectadoras como novas pacientes de um hospital psiquiátrico. As espectadoras juntam-se com as atrizes que já são pacientes internadas do hospital e passam pelo rito de internação. Ao entrarem e sentarem-se nos bancos em cena, passam a se subordinar às ordens de Nini, a enfermeira. Durante o espetáculo, as personagens vão esclarecendo os motivos de estarem em um



hospital psiquiátrico, com a diagnose de histeria: uma paciente por haver matado o marido, outra por ser intelectual, outra por gostar de sexo e outra ainda por não ter outro lugar para onde ir. Nenhum dos motivos explica as estadias em um hospício, tampouco as novas pacientes podem protestar sua internação.

ELEMENTO NARRATIVO DANÇA E MÚSICA

A presença de uma personagem enfermeira, Nini, que dirige e comanda o espetáculo, assumindo assim em parte a introdução do momento ritual, substitui o emprego de um elemento narrativo do espetáculo (GXIX 2001: 01:50-04:35). O emprego de dança e música também é muito parco no espetáculo: no momento cênico em que Hercília, Clara e MJ vão ao centro de cena e juntas recitam textos sobre mulheres, sua sensualidade, sexo e liberdade, pode-se interpretar como movimentos coreográficos como em uma dança (GXIX 2001: 43:10-46:10). Também a cena em que Maria vai ao centro com sua amiga e ali recita um poema, que ela compõe livremente, a partir das informações que obteve de sua amiga, pode ser considerado uma canção. (GXIX 2001: 46:11-48:40). Clara, da mesma forma, recita um poema sobre a mulher clamando por mudanças (GXIX 2001: 48:42-50:03).

Há uma coreografia da libertação que se inicia com a ida de Clara até a janela, quebrando uma das regras impostas pela enfermeira. Ouve-se uma canção religiosa³¹⁹: primeiro cantada somente por uma atriz e, aos poucos, por um coro. Então todas as atrizes-pacientes começam a dançar no centro da arena (vide figura 44), chamam cada vez mais espectadoras para dançar com elas, a dança vai ficando cada vez mais frenética até que a enfermeira grita e manda todas voltarem aos seus lugares (GXIX 2001: 55:35-59:21). Essa tentativa de liberdade fracassa.

A cena de histeria das atrizes-pacientes é construída em forma coreográfica: o momento se inicia com um jogo e termina em gritos histéricos. MJ inicia um jogo de pintar as janelas com datas de nascimento das espectadoras. Todas pacientes correm em cena em uma coreografia, perguntando pelas datas, enquanto Hercília as escreve. O ritmo do jogo/dança vai aumentando até Clara e Hercília gritarem histericamente, para depois acalmarem-se (GXIX 2001: 01:07:30-01:12:08).

³¹⁹A canção é cantada em missas católicas, porém há grande proximidade com o candomblé. Segue a letra: “Nessa casa tem 4 cantos, cada canto tem um flor. Nessa casa não entra maldade, nessa casa só entra o amor. O céu é lindo, mas o mar também é. Na cachoeira à beira mar, eu vou levar essas mirongas lá pro fundo do mar” (Jerônimo 2011: s.p.).



Figura 44: As pacientes (atrizes e espectadoras) dançam (GXIX 2001: 58:06)

A liberdade das pacientes estava todo o tempo em suas mãos: tudo o que elas precisavam fazer era abrir as portas. Somente no final do espetáculo, elas logram conquistá-la: as pacientes resolvem abrir as portas e janela (GXIX 2001: 01:16:27-01:17:06). Por primeiro sai Hercília, seguida por Clara, mais tarde MJ. Por fim também Maria mostra determinação e deixa o manicômio pela porta, porém, antes de sair, revela a sua amiga espectadora que está apaixonada por ela. Em cena fica somente Nini, que conta da necessidade que tem de cuidar dos outros (GXIX 2001: 01:17:07-01:18:54). Maria volta depois de pouco tempo e propõe casamento a sua amiga, levando-a para fora de cena (GXIX 2001: 01:20:00-01:20:28). Resta agora somente Nini, que antes de sair, revela: “a mulher foi feita para sentir, e sentir é quase uma histeria” (GXIX 2001: 01:20:57). Ficam em cena somente as espectadoras (GXIX 2001: 01:20:58-01:22:30).

ASPECTO LÚDICO

O ludismo acompanhado de ironia desempenha um papel de fio condutor entre espetáculo e envolvimento do espectador. É através do aspecto lúdico quase onipresente que ocorre a participação: ao Clara aproximar-se de uma espectadora, mostrando-lhe um desenho e entregando-lhe um papel, pergunta se sabe escrever e pede-lhe que escreva um bilhete para Jesus. Pede também que escreva seu nome para que Jesus não se confunda pensando que o desenho tenha sido feito pela pessoa errada (GXIX 2001: 09:59-11:07). A seguir Clara mostra sua coleção de bilhetes e os distribui entre as espectadoras, pedindo que elas os leiam. Os bilhetes são datados e as espectadoras devem também calcular a idade das pessoas que os escreveram. O jogo lúdico ganha importância, pois Clara, que é analfabeta, brinca com a dificuldade que as espectadoras têm em fazer contas (GXIX 2001: 14:53-19:21). Esse jogo ocorre em vários momentos cênicos nos quais as personagens usam da ironia para incluir as espectadoras à cena: Nini avisa uma espectadora que o fato de não conhecer o Dr. Mendes é um sinal de uma longa estadia no hospital (GXIX 2001: 03:31-03:54); Maria, ao constatar que a espectadora ao seu lado

não havia revelado todo o seu nome, indica que essa conduta é normal no hospital (GXIX 2001: 14:59-15:27). O momento dos exames preliminares também é banhado em jogo lúdico: a enfermeira escolhe uma espectadora, pergunta seu nome e a chama para o centro de cena. Pergunta por dados pessoais, como altura, peso, características, sempre brincando com as respostas que a espectadora³²⁰ dá. Ao final do exame a enfermeira leva a escolhida de volta ao seu lugar (GXIX 2001: 25:32-32:31).

Antes de começar com o exame preliminar, a enfermeira Nini sai em busca do seu caderno, que havia sido escondido antes. Clara, ao esconder o caderno, busca a cumplicidade das espectadoras, escondendo-no entre elas. Um sentimento de jogo, mas também de solidariedade, surge no momento em que a enfermeira enfrenta em vão todas as pacientes em busca de seu caderno (GXIX 2001: 26:15-28:19).

Outro momento lúdico é a revelação de MJ: ela conta que está internada porque gosta de sexo (GXIX 2001: 22:10-22:59). MJ revela seus encontros e fantasias sexuais com o médico do hospital (GXIX 2001: 50:50-52:14), ex-escravos, marinheiros (GXIX 2001: 01:00:05-01:01:18), de uma forma lúdica, provocando riso dos espectadores. Esse momento lúdico é, no entanto, interrompido pela enfermeira Nini, que se aproxima de MJ querendo fazer-lhe um curativo em consequência de sua operação no útero³²¹, mas MJ despista a enfermeira com a ideia do jogo da janela e a ajuda das espectadoras ao seu lado (GXIX 2001: 01:06:16-01:07:30).

FIGURINO

O figurino assume um papel de contextualização histórica e, ao mesmo tempo uma função de distanciamento através do contraste entre a situação histórico-social das personagens, situadas no século XIX, e a situação das espectadoras, vestidas contemporaneamente. As atrizes utilizam vestidos longos, como de costume no século XIX, porém, atuam entre espectadoras que vestem roupas contemporâneas, contrastando com o figurino. Apesar da situação de contraste entre personagens e espectadoras, criada pelo figurino, surge uma identificação entre as mulheres pela situação de desigualdade e preconceito na sociedade brasileira que as mulheres se encontravam e ainda se encontram e da coragem que é necessária, independente da época em que se vive, para tomar uma atitude de mudança.

³²⁰ Apesar da espectadora dessa encenação ser muito tímida, e, ao ser levada ao centro de cena, treme visivelmente, a interação das duas é bastante cômica. Por exemplo, quando a enfermeira pergunta por seu peso ela responde que na frente de tantos homens não pode revelar uma informação tão comprometedora.

³²¹ A operação do útero de MJ representa a tentativa de curá-la da histeria, pois sendo o útero a origem da histeria, sua extração deveria significar a cura da paciente.



CONSIDERAÇÕES PARCIAIS

Em *Hysteria* ocorrem dois ritos distintos: um de aprisionamento das espectadoras que se transformam em pacientes de um hospital psiquiátrico, e o outro de libertação das pacientes-personagens. Dessa forma, o rito ocorre tanto entre as personagens como também entre as espectadoras. A participação desempenha o papel de fio condutor da ritualização. A trama, junto ao aspecto lúdico, ao figurino, à música e à dança estão subordinados à participação, servindo somente de caminho para se obter a transformação. Por isso a trama do espetáculo é simples e sem muitos níveis de abstração. Interessante é a insignificância do elemento exclusivamente narrativo, que no caso específico desse espetáculo, consegue ser executado exclusivamente pela enfermeira.

A concepção da participação do espectador no espetáculo baseia-se no conceito da dimensão convencional, transportando o espectador à situação social de submissão, que exige um comportamento obediente (Goffman ¹³2013: 19-23). O ponto crucial do espetáculo é criar um vínculo de dimensão convencional da espectadora, transformando-a em paciente para depois quebrá-lo de forma abrupta com a libertação das personagens. As espectadoras permanecem pacientes: esse contraste cria um momento crítico e abre com isso um novo caminho para uma transformação.

Como absolutamente toda plateia feminina é convidada a interagir de forma ativa com falas próprias, em sua grande maioria com respostas momentâneas às questões feitas pelas atrizes, e reações às provocações, cada apresentação torna-se única. Trata-se de um espetáculo feminino e não feminista, no qual ocorre um processo de sensibilização, abrindo espaço para mudanças. Por outro lado, o público masculino desempenha um papel passivo de observador neste espetáculo, não podendo participar em nenhum momento.

4.4.4 Síntese: O espectador como colaborador do rito

Os espetáculos aqui estudados apresentam duas combinações de espaços: uma composição entre os tipos arena e ambiental como em *O santo guerreiro e o herói desajustado* ou outra intercalando espaço arena ou ambiental com espaço contrastivo como em *Hysteria* e *Corinthians, meu amor*. Esses espaços podem existir concomitantemente, como em *Hysteria* ou *Corinthians, meu amor*, ou sucessivamente como em *O santo guerreiro e o herói desajustado*. As ritualizações dos espetáculos aqui estudados são transformações de caráter inovatório, como transformação de espectador em paciente, em *Hysteria*, de espectador em São Jorge/Ogum, em *O santo guerreiro e o herói desajustado*, ou de espectador em torcedor/lutador, em *Corinthians meu amor*. A

ritualização desses espetáculos ocorre dentro da fábula e a participação ativa no momento cênico é uma estratégia cênica para conquistar a inclusão do espectador ao rito sem o seu deslocamento. Parte do público assume a função de membro da ritualização através da participação com o espetáculo tipo III, tornando-se parte vital do momento ritual.

A ritualização sem deslocamento participativa não se mostra extremamente produtiva nesse estudo. Além dos três espetáculos estudados, podem ser considerados desse tipo as seguintes encenações: *A Brava*, da Brava Companhia, *Arrufos* do Grupo XIX de Teatro ou os espetáculos *A Festa* (2013), *O Espelho* (2013) e *Pausa para respirar* (2010), do OPOVOEMPÉ. Este último espetáculo dá-se na rua, e passantes são convocados a sentarem em um banco, tirarem o sapato, colocando os pés descalços sobre a grama, ou responderem a uma série de perguntas em relação a sua postura diante da vida, passando dessa forma por uma transformação de limpeza da alma.

Os espetáculos do tipo III usam recursos cênicos como figurino, cenário música, dança, jogo, elemento lúdico e elemento narrativo, porém não há uma linha clara de elementos típicos para esse tipo, podendo um espetáculo, por exemplo, ser totalmente conduzido pela música, como *O santo guerreiro e o heroi desajustado*, e outro praticamente abdicar dela como, por exemplo, *Hysteria*. O que caracteriza o rito nos espetáculos deste tipo é a forte contextualização do rito como fenômeno social: no espetáculo *Corinthians, meu amor* destaca-se o jogo de futebol, na encenação *O santo guerreiro e o heroi desajustado* o carnaval e no momento cênico *Hysteria* o hospital psiquiátrico. A par disso o rito depende da participação e do jogo com o espectador.

As três análises do tipo III mostram personagens que possuem a força do livre arbítrio e conseguem sua transformação. Além das personagens, também os espectadores passam por transformações em cena. Ou seja, o espectador dos espetáculos do tipo III encontra-se, diferente do espectador dos espetáculos do tipo I e II, por definição em uma posição de colaborador no processo ritual. Com a participação, o espectador torna-se parte do ritual do espetáculo. Não fica definido que consequências as transformações têm, mas há uma mudança.

Com a participação no espetáculo cria-se uma nova situação com maior compromisso e envolvimento social do espectador exigindo um comportamento mais comprometedor do participante. A possibilidade que se abre com os espetáculos do tipo III encontra-se num nível de engajamento muito maior que um espetáculo de teatro convencional. O rito convoca diretamente o espectador a iniciar uma transformação. O espectador ideal de um espetáculo do tipo III que vive o processo ritual deveria sair da apresentação transformado.



4.5 Tipo IV: Ritualização participativa com deslocamento

4.5.1 *As bastianas (Companhia São Jorge de Variedades, 2003)*

INFORMAÇÕES GERAIS

A quarta montagem do grupo Cia. São Jorge de Variedades, *As Bastianas*³²², estreou em 2003, em um albergue para desabrigados, *Oficina Boracea*, em São Paulo. O espetáculo é baseado no livro *Bastianas*, do escritor cearense Gero Camilo, que trata da identidade brasileira, através da perspectiva da religiosidade e da cultura popular. A encenação, de aproximadamente 100 minutos de duração (SJV 2003: 01:40:44), é composta por onze cenas fragmentadas: chegada do público na vila (SJV 2003: 01:20-19:07), nascimento da menina sem nome (SJV 2003: 19:08-29:30), aprisionamento da menina (SJV 2003: 29:30-35:34), chegada dos missionários (SJV 2003: 35:34-37:39), ida do irmão (SJV 2003: 37:40-40:17), passagem (SJV 2003: 40:18-45:19), homenagem ao cantor anônimo (SJV 2003: 00:45:20-01:04:32), simpatias (SJV 2003: 01:04:32-01:29:01), retorno do irmão (SJV 2003: 01:29:02-01:34:42) e batismo da menina (SJV 2003: 01:34:42-01:40:41).

Com a primeira edição do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, em 2002, o projeto *Boracea*, da Cia. São Jorge, houve uma mudança substancial na forma de concepção do grupo. Toda a criação e produção de *As Bastianas* aconteceu em convivência com os moradores do abrigo para carentes: *Albergue Municipal Canindé - Núcleo de Cidadania* e a estreia se deu no então ainda não inaugurado asilo *Oficina Boracea*. O membro do grupo, ator Marcelo Reis, expõe no fanzine do grupo as consequências do trabalho de produção do espetáculo da seguinte forma:

No Canindé convivem homens, mulheres, crianças, deficientes físicos, deficientes mentais que vêm das ruas, que a sociedade não identifica mais como igual, [...] Conviver com isso, para nós, foi muito importante. [...] Discutimos muito, em muitas reuniões sobre nosso papel ali dentro. Sobre o que é levar pessoas de fora para ali. Sobre o que é espaço público e espaço privado. Embora o albergue seja um espaço público, é também a casa de pessoas. A que tipo de exposição colocamos essas

³²² Direção do espetáculo possui Luís Mármora com assistência de Rogério Tarifa. O elenco é composto por Ana Cristina Petta, Carlota Joaquina, Georgette Fadel, Mariana Senne, Patrícia Gifford, Paula Klein, Alexandre Krug, Marcelo Reis, Rogério Tarifa e Walter Machado. A direção musical é de Tata Fernandes e o figurino é obra de Claudia Schapira, integrante do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos.

peças quando invadimos e convidamos outros a invadir sua casa? Que ética seguir?
(Reis 2003c: 2).

O resultado desse processo coletivo foi uma encenação itinerante, que incorporou o espaço e a participação do espectador. Por ter seu fundamento na realidade que atinge os frequentadores dos alberges, a temática do espetáculo manteve uma constante comunicação com a situação de pessoas desabrigadas. O espetáculo *As Bastianas* também circulou pelas unidades da FEBEM (Fundação Estadual para o Bem Estar do Menor), pela antiga vila de operários, por terreiros de candomblé, por universidades, propondo um diálogo aberto com o público, a fim de gerar a reciprocidade de relações.

ESPAÇO CÊNICO E CENÁRIO

O espetáculo dá-se em um abrigo vazio, com longos corredores, sem luz do dia e com vários cenários dentro do espaço cênico. O diretor, Luis Mármora, descreve o espaço da seguinte forma:

Uma antiga oficina de ônibus e caminhões. Um futuro abrigo municipal para habitantes em situação de rua. [...] Abrigo que atenderá aproximadamente 500 moradores de rua. [...] Oficina Boraceia Galpão principal salão multiuso, salões, cozinha, refeitório, passeios, passeios de garagem, quatinhos, capela, ar livre, máquinas, árvores... A imensidão desértica do lugar nos impressiona. Os moradores ainda não vieram. O projeto está atrasado. A reforma também. (Mármora 2003a: 8)

O espetáculo aproveita o espaço sobredimensional e sem decorações do abrigo ainda inacabado como espaço cênico: paredes altas, sem decorações ou pinturas e largos corredores. O primeiro cenário está localizado na entrada do abrigo sem nenhuma decoração e é formado por um espaço ambiental onde as personagens circulam entre os espectadores com uma carroça como único elemento cênico. O segundo cenário é um corredor no qual cena e espectadores estão posicionados de forma confrontativa: de um lado estão as atrizes e do outro os espectadores. Nesse espaço as atrizes ocupam as aberturas em diferentes níveis e espaços da estrutura arquitetônica (vide figura 45). O terceiro cenário é composto por uma arena delimitada por bancos para os espectadores: também neste cenário há poucos elementos cênicos. O quarto cenário é composto pelo caminho em forma de procissão, no qual atores e espectadores seguem a carroça. Parte deste caminho é uma cena-quadro, na qual dois atores representam um momento solene de candomblé. O próximo cenário é outro corredor com bancos dispostos ao longo deste, formando uma rua. No centro encontra-se mais uma vez a carroça. O sexto espaço é a passagem sob luz parca de vela. O sétimo espaço é em forma de semi-arena. No centro está mais uma vez a carroça. O oitavo e último cenário é formado com a ajuda das



personagens e dos espectadores, que estendem um grande pano, construindo assim o mar. Já a própria formação dos cenários vai incluindo o espectador e conduzindo a sua crescente participação: no início do espetáculo o espectador está dentro da ação, e no final ele constroi a cena.



Figura 45: Personagens na abertura inacabada da parte superior do prédio (SJV 2003: 06:52)

O RITO ABORDADO NA PARTICIPAÇÃO E NO DESLOCAMENTO

A participação e deslocamento acompanham o espetáculo do início ao fim e, por existirem simultaneamente, envolvem todo o público ao momento ritual. No início do espetáculo as personagens entram em cena, no local em que os espectadores estavam aguardando, vendendo bolo, conversando e interagindo diretamente com os espectadores. Apesar da chegada dos atores ocorrer de forma descontraída, como uma recepção entre amigos, o espectador entende que o espetáculo teve início e, ao comprar um pedaço de bolo, o espectador passa a participar ativamente do espetáculo. Na seguinte cena do corredor, enquanto algumas personagens convocam uma espectadora a atuar no espetáculo, outra segue contando a história da vila e, ao contar sobre a inauguração, pede ao público para repetir a frase com o pronome nós, fazendo com que se sintam incluídos à ação: “foi assim que nós inauguramos o bairro” (SJV 2003: 08:54-09:32). Voltam a cantar, uma personagem toca pandeiro, e levam o público para a próxima cena, passando por uma porta: o próximo cenário é uma arena. Há pouca luz. Bastiana ajuda a todos a encontrar um lugar para sentar (SJV 2003: 09:33-11:43).

A moradora que acaba de parir narra sobre as mulheres jovens que decidem casar para ganhar um quarto, conquistando assim maior liberdade. Então é explicado o rito do casamento, que se consuma ao dar-se uma volta pela arena. Enquanto a moradora explica como o rito decorre, as outras circulam pela arena, flertando com os homens espectadores

e convocando-os a caminhar em volta do círculo. Estes aceitam e caminham com elas, consumando o casamento e dando início à fase dos filhos (SJV 2003: 20:47-23:00).

As moradoras acendem outra vez o fogo da vazilha no centro da arena, dá-se continuação ao rito de candomblé. Bastiana segue contando sobre o processo de esquecimento da menina por conta de seu anonimato: os amigos e até os familiares vão esquecendo que a menina existe. Chama todos para que dêem seu testemunho (SJV 2003: 29:35-30:47).



Figura 46: Momento de reflexão (SJV 2003: 31:53)

Uma moradora, com um bastão na mão dança e as outras moradoras à margem da arena, junto aos espectadores, cantam em coro tocando pandeiros: “quem tem coração pra ouvir eu sei que vai compreender” (SJV 2003: 33:00-33:11). A cada pausa da canção a moradora dançarina aponta o bastão para um espectador e espera até que ele contribua com uma mensagem. A luz da cena é vermelha, que transmite calor, intimidade (vide figura 46). A primeira a contribuir com um poema é uma atriz-moradora, seguida por um espectador que diz: “Tudo muito bonito, tudo muito animado. Viva essas moças lindas e viva o sato festejando” (SJV 2003: 33:52-34:03). Outro espectador expressa: “Hoje eu casei”³²³ (SJV 2003: 34:15-34:24). Uma espectadora declama um poema: “Felicidade é sofrimento, sofrimento é felicidade, ou seja, sofro por não te ter mas sou feliz por te amar” (SJV 2003: 34:42-35:01). Essa contribuição do espectador cria um elo de cumplicidade especial entre espetáculo e público. O último depoimento dessa sessão faz uma atriz-moradora, que convida a todos a descobrir o que transforma as pessoas. Nesse momento Bastiana anuncia a chegada de um grupo de missionários de candomblé (SJV 2003: 30:48-35:36).

³²³ O espectador joga com o momento do rito do casamento que ele encenou no espetáculo.



A cena seguinte justapõe deslocamento e narração de uma transformação. Enquanto os espectadores seguem por um corredor escuro entre dois espaços cênicos, com iluminação centrada na carroça que leva a menina sem nome antecedendo a procissão (SJV 2003: 39:02-40:27), uma moradora em cima da carroça conta, ao som de flauta, a história da transformação de uma menina que descobre o sexo transformando-se em mulher (SJV 2003: 40:22-43:37). Ao passar por uma porta, a carroça segue mais rápido e o público depara-se com uma cena-fotografia de sessão de vodum³²⁴ sob luz vermelha: um ator e uma atriz evocam a proteção dos voduns, cantando em uma língua africana, ele vestido em branco, parado no centro da cena segurando uma lamparina em cada mão, os braços abertos, ela passando de um lado ao outro da cena, com um véu sobre o rosto, com uma mão equilibrando uma lamparina sobre a cabeça, na outra um ramo de flores (SJV 2003: 43:38-45:19).

A próxima cena usa-se do ludismo para conquistar a participação do espectador: em um corredor com assentos as suas margens, uma moradora canta, em ritmo popular, contando a história de um cantor anônimo:

Eu catei essa pedra sabão, no sentido de nois vivê [nós nos vemos vsw] eu debaixo da tua janela tu em cima do meu querer. Tive paseando na quermesse, não pude deixar de comentar com o peixeiro. Tu es minha concha bela, algas são teus cabelos, se nosso açude sangrar, se nosso poço der goteio [tiver vazamento vsw], minha sede pede ajuda entre as ilhas de teus beijos. Abre a janela, venha ouvir minha reza, é um pedinte que quer ver tua face, é um mendigo que a lua rege (SJV 2003: 45:25-47:08).

Enquanto a moradora canta, as outras vão seguindo a carroça com a menina sem nome por um corredor. Os espectadores chegam num altar ao fim do corredor, sobre o qual Bastiana se encontra. As moradoras acomodam-se ao redor do altar como se estivessem lamentando a morte do cantor, ainda antes dele morrer. Bastiana interpreta o cantor anônimo, que morre com seu coração arrancado por um poderoso latifundiário. Isso acontece por haver cantado serenata a uma virgem. A morte do cantor é lúdica, pois Bastiana leva muito tempo para morrer e apesar de lhe haverem arrancado o coração do corpo, esse não para de cantar. A cena também é mística: justaposto ao canto das moradoras, a cena fica escura e o coração que a narradora segura nas mãos pisca uma luz vermelha. O latifundiário assassino sente-se inseguro e coloca a culpa na filha. Decide então prendê-la, porém esta foge antes (SJV 2003: 45:20-53:31). A pessoa a interpretar a filha que foge é uma espectadora convocada pelas atrizes. Ela entra em cena e atua ora

³²⁴ Os voduns ou vodus são divindades pertencentes ao panteão jeje, equivalentes aos orixás iorubas (Houaiss 2001: 2878).

sob orientação das atrizes, ora autenticamente (vide figura 47) (SJV 2003: 53:32-57:20).³²⁵



Figura 47: Atriz e espectadora atuando (SJV 2003: 55:18)

Um momento de jogo entre ficção e realidade surge ao Bastiana pedir uma contribuição de dinheiro aos espectadores. As moradoras e espectadores cantam o verso: “O maravilha, o amor dos otro chega e o meu não quer chegar, quando ele aparecer, meu coração vai pará” (SJV 2003: 00:57:21-01:01:08). Enquanto as moradoras estão cantando, Bastiana pega seu chapéu e passa pelos espectadores pedindo dinheiro, explicando que como o espetáculo é de rua, é costume o público contribuir (SJV 2003: 00:57:56-01:00:24).

A transformação sempre volta a ser abordada: Bastiana narra mais uma vez sobre a menina sem nome e sua transformação fisiológica em mulher, anônima e despercebida pelo outros. A menina sem nome pede ao público, antes de seguirem viagem, que se aproxime da carroça e, caminhando em meio aos espectadores e interagindo diretamente com eles convoca todos a criarem coragem para se transformar. O público segue mais uma vez a carroça pelo caminho, que é bastante escuro, iluminado somente por uma lamparina muito fraca deslocando-se à próxima cena (SJV 2003: 01:01:10-01:05:22).

³²⁵ O momento em que a espectadora fala com o coração pulsante é orientado por uma atriz, mas a cena em que a espectadora devolve o coração ao corpo do cantor é autêntico e sem influência das atrizes.



Figura 48: Bastianas executando a simpatia de Santo Antônio (SJV 2003: 01:20:40)

As transformações que acompanham a próxima cena são lúdicas e convocam mais uma vez a participação do espectador. Todos chegam na próxima arena com luz parca. As cinco moradoras, também sentadas em círculo, preparam a simpatia para um casamento rápido feita com Santo Antônio (vide figura 48).³²⁶ No centro do círculo há um vaso, ao redor deste vaso um círculo de terra. Cantando: “meu querido Santo Antônio, feito de nó de pinho, me arranja um casamento com um moço bonitinho, fortinho...” (SJV 2003: 01:06:56-01:08:24), as atrizes maltratam a estátua de S. Antônio e descrevem o tipo de homem que desejam. Amarram o santo, matando e enterrando a estatua de ponta-cabeça em um vaso e cantam: “Santo Antônio meu querido, meu santo de carne e osso, se tu não me das marido, eu não te tiro do poço” (SJV 2003: 01:09:40-01:09:52). Segue a simpatia da roda da fortuna do amor: cinco espectadoras são convocadas a participar da simpatia junto com as moradoras e cada uma escolhe uma pedra, que representa o homem que elas amam. Iniciam uma dança em círculo e cantam: “Santo Antônio é protetor, protetor do meu amor, santo antônio é protetor da barquinha de noé” (SJV 2003: 01:13:30-01:13:47), jogam as pedras ao ar e a moradora que está guiando a simpatia faz a interpretação, dependendo do lugar no qual as pedras caíram, relacionando o a distância das pedras do santo com a possibilidade de casamento. Depois da interpretação espectadoras e moradoras cantam mais uma vez: “Santo Antônio é quem abre os caminho, santo antônio é quem abre os congá, me cura dessa canga meu santo antônio, não deixa o congá virá” (SJV 2003: 01:20:20-01:21:01) e as espectadoras voltam aos seus lugares.

³²⁶ As simpatias formam parte da cultura popular sendo praticadas por grande parte da população. Por exemplo, o livro *Simpatias de Santo Antônio Casamenteiro*, ensina mais de 350 simpatias para casamento baseadas em Santo Antônio (Souza ⁵2004: 1-191).

Agora elas passam a próxima simpatia para definir como será o relacionamento amoroso. Deve-se deixar água benta descansar por três dias e então entornar a água em uma bacia da forma que você quiser o amor. Cada uma das moradoras despeja a água de uma forma distinta: uma lentamente, outra em golpes e outra ainda de uma vez. Recolhem a água da bacia com a mão em forma de concha e olham bem para a água. Depois de haverem deixado a água escorrer das mãos, devem passar a mão na parte do corpo, onde desejam ser beijadas. As cinco escondem-se detrás de um pilar e voltam sorridentes (SJV 2003:01:21:02-01:24:20).

Bastiana como narradora anuncia a aparição de Antônio na vida das moças. Ela escolhe um espectador para representar Antônio, descreve sua aparência física as roupas que veste. As moradoras colocam-se defrente a Antônio e cantam-lhe uma serenata em forma de samba canção: “Infinito meu, agora que a lua assola, eu amanheço a noite em tua hora, rogo a deus, que me dê saber beber, que me dê saber banhar, na fonte que ainda agora, jorra de ti pensar, pastor de mil rebanhos, na luada serei teu, paz a joana, meu infinito meu” (SJV 2003: 01:24:50-01:25:58). Durante a serenata duas moradoras aproximam-se de Antônio levam-no pela mão até a carroça, sentam-no e colocam-se ao seu redor fazendo-lhe carinho.³²⁷ Ao fim da canção uma moradora faz uma jura de amor ao amado, mas é interrompida pela narradora Bastiana que anuncia a partida de Antônio. As moradoras decidem preparar uma despedida a Antônio: uma toca flauta outra dá-lhe uma taça de vinho e as outras lhe acariciam enquanto Bastiana narra detalhes da despedida (SJV 2003: 01:21:21-01:29:00).



Figura 49: A menina no topo da duna (SJV 2003: 01:30:28)

³²⁷ O espectador visivelmente gosta da situação, mas ao mesmo tempo está constrangido por ser observado. Essa situação cria um jogo lúdico e causa risos do público.



A volta da peregrinação de Genésio e os missionários é outro convite ao deslocamento, que se aproximam da cena como numa procissão tocando instrumentos de candomblé e convidando os espectadores à movimentação (SJV 2003: 01:29:01-01:30:10). É estendido diante dos espectadores ainda sentados um imenso véu branco: os espectadores são convocados a segurar o véu e com isso a movimentar-se em direção à próxima cena. Em frente à procissão estão Genésio e os missionários e a menina sobre a carroça, de onde se estende o véu, parece estar no topo de uma duna de areia (vide figura 49).



Figura 50: Genésio transforma-se em mensageiro (SJV 2003: 01:32:24)

A iluminação é parca com um foco na menina e alguns focos de luz no teto, dando a impressão de estrelas no céu. A menina sem nome, narra o destino da aldeia, que fora soterrada por areia e que Genésio, agora homem, transforma-se em mensageiro do amor. Enquanto a transformação é narrada, os mensageiros e Genésio encenam a ritualização (vide figura 50) (SJV 2003: 01:30:11-01:33:32). A menina segue a narração, contando que Genésio retorna a sua aldeia natal, soterrada na areia e avista a menina no topo da duna. O público assiste a cena narrada. Caminhando sobre o imenso véu, Genésio aproxima-se dela e entrega-lhe uma dália, batizando-a finalmente de Dália com o nome da flor. Há um jogo lúdico com o batismo da menina, pois durante todo o espetáculo as personagens estavam em busca de um nome de santo para a menina, mas, por fim, ela é batizada com um nome profano. Ademais a menina é batizada por seu irmão sem cerimônias tradicionais como água ou presença de testemunhas, secularizando a ação do batismo. Depois da menina haver recebido o nome, as moradoras cantam: “olerê olará batismo da flor acabou de chegar, nome de flor, Dália, nome de flor” (SJV 01:37:05-01:38:03). A música evoca aqui a esperada libertação da menina-mulher. Enquanto

cantam, as moradoras vão recolhendo o véu. O espetáculo termina com uma canção em homenagem ao batizado de Dália (SJV 2003: 01:33:33-01:40:44).

ELEMENTO NARRATIVO, DANÇA E MÚSICA

O elemento narrativo possui um papel decisivo no espetáculo. Desde o início a música acompanha a ação: enquanto o público espera, em pé, na entrada do espaço, encostado nas paredes de um corredor, luz geral acesa, ouve-se desde longe uma canção e seis personagens aproximam-se, puxando uma carroça (SJV 2003: 00:22-01:10). A personagem Bastiana, vende bolos de sol ao público. Ela repete o seguinte verso: “Bolo de girasol banhado no mel negro, traz amor, saberoria e sossego” (SJV 2003: 01:11-04:16). Enquanto Bastiana vende, quatro personagens conversam com os espectadores e uma quinta toca flauta. Bastiana convida o público a conhecer a aldeia (SJV 2003: 04:18-04:58). Todas as moradoras da aldeia abrem juntas as portas de ferro e iniciam a procissão por um corredor, seguidas pelo público, cantando. Depois de uns passos param, ainda no corredor, as luzes gerais apagam-se, abre-se luz branca focada nas moradoras da aldeia de um lado do corredor, os espectadores, do outro lado, ficam no escuro (SJV 2003: 04:59-05:25). Uma moradora toca flauta, duas outras em pé, duas no limiar de uma abertura na elevação, no andar acima descrevem a vida pobre e simples na aldeia (vide figura 45) (SJV 2003: 05:26-06:10). A música evoca aqui o envolvimento do espectador e introduz o momento ritual ao mesmo tempo.

Também o elemento narrativo situa o espectador no contexto da trama. Uma personagem que está em uma parte superior da construção, narra como surgiu o bairro, onde vivem, da dificuldade que tiveram para comprar sua pequena casa³²⁸, muito pequena para a grande família e sobre o crescimento da vila. Outra relata sobre a situação da vizinhança (SJV 2003: 06:11-08:51). Esse momento pode-se entender como construção de ilusão, pois a personagem explica aos espectadores que eles devem ver a cena da trama com olhos imaginários, pois o cenário que os olhos fisiológicos vêem é parco e sem elementos materiais, construindo um jogo entre realidade e ficção.

Ao abrir sua casa ao público, Bastiana inicia o rito, acendendo fogo em uma vasilha de metal, que está no centro do círculo, e evocando Ewá, a orixá da transformação, com o verso: “Casa de Ewá³²⁹ não tem parede, sua casa é o mundo” (SJV 2003: 12:39-13:27). Enquanto Bastiana canta, quatro moradoras entram na arena, dançando uma coreografia

³²⁸ Ela usa o termo *oca* para casa.

³²⁹ Ewá é um orixá feminino brasileiro. Segundo o candomblé, Ewá é virgem, bela e iluminada. Apesar desta beleza e do assédio dos orixás masculinos, nunca quis se casar, sendo uma moça quieta e isolada, voltada para o conhecimento dos segredos das transformações (Buonfiglio 1995: 39).



sincronizada e cantando com Bastiana: “Casa de Ewá não tem parede, sua casa é o mundo. Liberdade é sua casa” (SJV 2003: 13:28-14:50) e tocando os instrumentos de candomblé: agogô, atabaque e espadas. Ao terminar a canção uma moradora filosofa sobre as dificuldades do relacionamento humano na sociedade atual. Outra personagem conecta a expressão “gente” com o resto do mundo, considerando que todos os seres humanos estão conectados. Outra ainda enfoca a solidão (SJV 2003: 16:35-19:09). Este momento cênico busca a contextualização temática nas relações humanas. Então, uma moradora, a partir de outra elevação, no andar acima, anuncia o início do trabalho de parto, desce correndo de volta à cena, entra na dança de ciranda e dá à luz a um cordão. Ao som de batuque, canta com outras três moradoras a canção do nascimento: “o marco soou o canto, canto de cegonha, dia de lua piada, rastro curto de nuvem ribeirinha d’água nos campos, soou soou” (SJV 2003: 19:10-20:46). O cordão pode ser interpretado como elo que une a todos, mas também como corrente que prende as pessoas ao sistema em que elas vivem.

A moradora mãe anuncia, ao som de flauta, que os bebês que nascem a partir dos casamentos, devem receber ao serem batizados, nomes de santo. A moradora que deu à luz decide então batizar a criança³³⁰ recém-nascida, porém, como ela é a número 101, não se encontra um nome adequado (SJV 2003: 23:01-25:10). Os outros três irmãos também não sabem sugerir. Procura-se o livro de nomes, mas não é possível encontrar. Bastiana, que entra em cena, avisa que havia queimado o livro de nomes (SJV 2003: 25:11-26:57). A mãe da menina segue a busca incansável pedindo intercessão de videntes, interpretadas pelas personagens, porém elas tampouco podem ajudar. Então, uma atriz acha por bem prender a criança, até que encontrem o nome adequado para ela (SJV 2003: 26:58-29:35).

De longe aproxima-se a procissão de missionários, que acompanhará Genésio, o irmão da menina sem nome, na sua busca por um nome de batismo. Os missionários estão vestidos de branco como pais de santo do candomblé e tocam os instrumentos musicais típicos do candomblé: berimbau, sanfona, agogô, xequerê. Com sua canção chamam oxalá: “Oxalá, oxalá ilumina, ouve lá alaiê ogô, ileiê alá, êbabá ilê agô, ilê ilê agá” (SJV 2003: 36:03-36:38). Um dos missionários usa pernas de pau. As atrizes ajoelham-se diante dos missionários. O espectador assiste essa cena de forma confrontativa, a partir da arena. Uma moradora volta à arena e explica a cena narrando que depois de nove anos, passou uma missão pela aldeia e um voluntário poderia acompanhar a missão para finalmente encontrar um nome de santo à menina. O irmão caçula da menina, Genésio³³¹, oferece-se,

³³⁰ Uma atriz faz o papel de bebê.

³³¹ A atriz que interpreta Genésio era até agora uma personagem moradora.

despede-se e inicia sua viagem com os missionários para voltar muitos anos mais tarde com o nome da menina (SJV 2003: 35:35-39:02). Essa aparição dos missionários evoca mais uma vez o candomblé como meio de conquistar a transformação: Genésio recebe a permissão para seguir o cortejo e voltará no final do espetáculo transformado, com o poder de ajudar sua irmã. As canções introduzem, acompanham, comentam e ironizam o momento cênico.

ASPECTO LÚDICO

O ludismo é constante e central no momento cênico. Um exemplo relevante é a cena do banho de Bastiana: Depois de todos acomodarem-se no terceiro cenário, Bastiana entra na arena e comenta que vendeu todos os bolos de sol, entregando sua bolsa a uma espectadora para que ciude dela³³² enquanto vai lavar seus cabelos no açude, porém, ao tirar o chapéu, constata-se que a atriz é completamente calva, o que causa muitos risos (SJV 2003: 11:44-12:38). O aspecto cômico abarca vários níveis de aproximação entre cena e espectador, entre eles: a cumplicidade, no momento em que uma espectadora é transformada em ajudante e de intimidade ao descontrair o momento cênico.

FIGURINO E ELEMENTOS CÊNICOS

O figurino do espetáculo é bastante requintado, cheio de detalhes e lúdico: as seis atrizes usam vestidos que ora lembram ciganas, ora participantes de uma sessão de candomblé. O figurino também ajuda a criar o ambiente religioso, como os missionários que aparecem em cena vestidos com roupa de candomblé ou a vestimenta dos dois atores na cena-fotografia de vodum. A carroça como elemento cênico assume no espetáculo a função de meio para a transformação, pois é sempre ela que inicia e orienta o deslocamento. O espetáculo também faz uso dos elementos fogo, terra e água para iniciar os ritos: por exemplo o banho de Bastiana e o fogo de Ewá, as simpatias de Santo Antônio com terra e água ou a dança ou a cena com fogo do testemunho dos espectadores. Os instrumentos musicais, sendo todos de cunho religioso usados dentro do culto do candomblé, focalizam o momento ritual no espetáculo. O emprego do figurino e dos elementos cênicos têm a função ritualística e sublinham o momento da transformação.

³³² Essa é a cena em que Bastiana vai abrir sua casa aos espectadores através do rito de Ewá. Para maiores informações vide nota de rodapé 329.



CONSIDERAÇÕES PARCIAIS

O rito gira em torno da transformação da mulher, através de um longo itinerário contendo um processo de batismo que se estende por todo o espetáculo. Além do rito de batismo da personagem “menina sem nome” em “mulher com nome”, o espetáculo está repleto de pequenas ritualizações de transformação, sejam elas de candomblé com a purificação da mulher, católicas com a transformação do nascimento, casamento e morte, pagãs ou de cultura popular com a transformação da mulher solitária em mulher acompanhada. Os espectadores são incluídos ao sistema em que as personagens se movem e, para que haja alguma mudança, é necessário que o público torne-se ativo em cena. Por isso eles assumem na ação dramática a posição de coautores, pois é por meio de sua movimentação e participação autônoma que a transformação se faz possível.

O espetáculo, que é composto como uma viagem de peregrinação, uma jornada a um lugar santo, de devoção, leva o espectador a acompanhar o espetáculo de uma estação a outra, estendendo seus limites dramáticos e requerendo a participação ativa do espectador. O diretor do grupo teatral Teatro de Narradores de São Paulo, José Fernando de Azevedo, expõe sua visão sobre a movimentação do espetáculo. Ele ve a encenação como uma viagem que libera energias para novas descobertas, abrindo espaço para mudanças: “esboço de fala dos que dela voltaram [quer dizer dos espectadores vsw], numa tentativa de interrogação sobre o sentido da viagem. Esse já um insuspeitado ajustamento entre a matéria e sua expressão, na forma mesma de uma descoberta” (Azevedo 2005: 20). O espetáculo é uma viagem repleta de momentos religiosos como sessões de candomblé, batismos, casamentos, nascimento, morte, enterros e simpatias. Os elementos cênicos como dança, música, figurino e aspecto lúdico são usados em justaposição com o intuito de concretizar a grande procissão ritualística.

As Bastianas assume, ao incorporar à cena momentos como batismo, simpatias, enterro e casamento um teor religioso, comprometendo desta forma o espectador de forma mais intensa ao momento cênico. O comprometimento do espectador abarca, desta forma, a dimensão convencional, abarcando um maior envolvimento do espectador e fazendo com que ele se sinta convocado a participar ativamente, seja dançando, cantando participando das simpatias ou atuando em cena.

O espetáculo itinerante resume uma história fragmentada do nascimento e crescimento até a idade adulta de uma menina sem nome, que vive em uma vila fictícia. O fato da menina não ter nome pode ser visto como uma metáfora aos “sem nome” que vivem à margem da sociedade e vivem em abrigos como esse onde o presente espetáculo ocorre. A ação resume-se ao longo processo para encontrar um nome para a menina, condição



para que possa ser batizada. As moradoras da vila acompanham o trajeto da menina sem nome. Poucas personagens possuem nome: as moradoras, chamadas Bastianas³³³ e um dos irmãos da menina sem nome, Genésio, que sai da vila em busca de um nome para sua irmã.

Algumas atrizes possuem papéis fixos: a menina é sempre representada pela mesma atriz, como também Genésio e a mãe da menina. Além desses papéis fixos, todas as atrizes assumem outros papéis durante o espetáculo, conforme for necessário.

O rito nesse espetáculo acompanha a viagem e transformação de uma menina sem nome em uma mulher com o nome Dália através do batismo. A ritualização é introduzida pelo elemento lúdico, a música, a dança e através do sincretismo religioso.

Papel do deslocamento do espetáculo e da participação do espectador é definitivo para a intensidade do rito. Todo o público participa do momento ritual através dos passeios e da estruturação do espetáculo. Há momentos de participação individual, como no caso da espectadora que representa a amada do cantor, porém há momentos de participação coletiva, como na cena em que todos seguram o véu. O deslocamento em forma de procissão transmite o significado de solenidade e intensifica o aspecto ritual do espetáculo ressaltando o lado religioso. A participação ativa em cena do espectador que canta, dança e atua junto com as personagens é esperada mas nem sempre controlada. Por exemplo a escolha dos participantes na cena do testemunho está sob o controle da atriz, porém a ordem da contribuição dos espectadores está sob o livre arbítrio de cada um. Também as regras do jogo das pedras no rito de Santo Antônio são ditadas pelas atrizes, porém a reação de cada espectadora é individual e relativamente livre.

O momento da transformação da menina em Dália, por ser o mais importante do espetáculo, conta com a participação dos espectadores que seguram o véu como base do cenário. A coreografia final da ação cênica ritual é um trabalho colaborativo e a canção de homenagem a Dália é cantada por todos: personagens e espectadores participam igualmente da cena. O espetáculo pretende criar um vínculo de dimensão convencional no espectador mais além do vínculo teatro-espectador conquistando um novo caminho para uma transformação.

³³³ O nome Bastiana é usado em alusão ao romance homônimo de Gero Camilo.



4.5.2 *Quem não sabe mais quem é, o que é e onde está, precisa se mexer (Companhia São Jorge de Variedades, 2009)*

INFORMAÇÕES GERAIS

A sexta encenação da Companhia São Jorge de Variedades, *Quem não sabe mais quem é, o que é e onde está, precisa se mexer (Quem)*,³³⁴ estreou na Casa de São Jorge, em 2009, e tem a duração de aproximadamente setenta e cinco minutos (SJV 2009: 01:16:10). A montagem é uma mescla das peças teatrais, *A Missão* e *HamletMachina*, do dramaturgo alemão Heiner Müller, como também partes selecionadas de entrevistas e depoimentos do dramaturgo. Além disso, encontram-se no texto de *Quem*, passagens de Rosa Luxemburgo, Juliano Garcia Peçanha e do filme brasileiro *O Bandido da Luz Vermelha*, de 1968 e dirigido por Rogério Sganzerla e, por fim, contribuições e depoimentos de moradores do bairro e dos próprios atores. A palavra, através do texto, assume um papel central no espetáculo, gerando indagações e não certezas com a intenção de desestabilizar convicções. A diretora, Georgette Fadel, explica porque o grupo decidiu trabalhar com o dramaturgo Heiner Müller:

Heiner Müller coloca nos textos o amargo de revoluções como o marxismo, o idealismo francês ou a luta de classes, explicitando a complexidade de nossos vícios e o contemporâneo de nossas frustrações, em textos muitas vezes jogados ao público como uma metralhadora. [...] Os textos de Müller recontam a história de personagens teatrais arquetípos com Hamlet e Medeia. Buscamos criar, de maneira metafórica, em um apartamento, nossos mecanismos cotidianos, seus aspectos positivos e negativos e tentamos revelar alguns mitos e forças que permeiam nossa rebeldia, tédio e esperança de um mundo melhor (Fadel 2012: s.p.).

A partir dos textos de Heiner Müller, a companhia organizou encontros periódicos chamados *Roda de Prosa* com participação de especialistas do teatro como: Celso Frateschi, Iná Camargo Costa, José Fernando de Azevedo, Lenerson Polonini e o grupo de teatro Oi Nóis Aqui Traveis para discutir a obra e estéticas de encenações do autor.³³⁵ Por conseguinte houve encontros com os moradores do bairro Barra Funda, através do projeto *Sopa e Cachaça*, em que o grupo intercambiou conhecimentos colecionando depoimentos e incluindo no texto cênico. Em seguida, os atores criaram improvisações sobre o assunto.

³³⁴ Direção do espetáculo conduz Georgette Fadel, tendo Paula Klein como sua assistente. O elenco é composto por Marcelo Reis, Mariana Senne e Patrícia Gifford. Direção musical é de Luiz Gayotto e de arte de Rogério Tarifa. Preparação corporal executou Érika Moura.

³³⁵ Fragmentos dos encontros *Roda de Prosa* estão registrados no fanzine do grupo (Faria 2009: 4-21).



O espetáculo é composto por três momentos: passeio, aparelho e celebração no botequim. O passeio consiste numa caminhada de aproximadamente um quilômetro pelo bairro Barra Funda com as estações: teatro São Pedro, escola e posto de saúde. Aparelho possui as sete cenas: chegada ao aparelho (SJV 2009: 14:58-21:08), os revolucionários (SJV 2009: 21:09-27:42), homem máquina (SJV 2009: 27:43-29:25), Rosa Luxemburgo (SJV 2009: 29:27-42:02), Shirley e a revolução (SJV 2009: 42:03-49:42), meu aconchego é cativoiro (SJV 2009: 49:43-56:52), opressor e oprimido (SJV 2009: 00:56:53-01:12:15). A celebração inicia com a cena Ofélia (SJV 2009: 01:12:16-01:14:45) e termina no boteco do bairro (SJV 2009: 01:14:46-01:16:42).

O longo título, *Quem não sabe mais quem é o que é e onde está precisa se mexer*, estabelece um jogo com a frase atribuída a Rosa Luxemburgo,³³⁶ que ao dizer: “Quem não se mexe não sente as grades que o aprisionam”, chamava os ouvintes à revolução. Sobre as personagens, a diretora Georgette Fadel expressa-se da seguinte forma: “Nossos personagens são verdadeiros revolucionários, que às vezes parecem cômicos, patéticos e até mesmo loucos ou muito lúcidos” (Fadel 2012: s.p.). O ator integrante do grupo Cia. São Jorge, Marcelo Reis, aproxima em seu comentário ficção e realidade expondo a improvisação como método utilizado na produção do espetáculo. Contudo deixa clara a necessidade do papel do ator como provocador:

A atmosfera gerada pelos textos de Muller apóiam um estado de improvisação potente, que permite uma troca real com o cotidiano e com a reação das pessoas quando confrontadas com a existência insólita dessas três figuras. Em “Quem não sabe...”, as personagens da peça são três cidadãos que poderiam ser como outros que estão na rua. Entretanto, trazem visualmente e na atitude, provocações que convidam os outros a observar, agir junto, achar isso ou aquilo do que estão vendo (Reis 2010: 14).

Interessante é o jogo que há entre personagem e ator, pois as personagens Mariana Senne, Patricia Gifford e Marcelo Reis possuem exatamente os mesmos nomes dos atores. Realidade e ficção confundem-se não somente através dos nomes idênticos das personagens e atores, mas também através do passeio que ocorre pelas ruas do bairro ou a celebração no boteco da esquina.

³³⁶ Segundo Uwe Michel, diretor responsável pelo arquivo e biblioteca da Fundação - Rosa - Luxemburgo, na Franz-Mehring-Platz 1, Berlim, não há uma comprovação de sua autoria em nenhuma de suas obras publicadas.



ESPAÇO CÊNICO E CENÁRIO



Figura 51: Caminho dos atores no final do percurso pelo bairro Barra Funda (SJV 2009: 13:43)

Os três momentos cênicos constituem espaços bastante diferentes. O percurso pelo quarteirão do bairro (vide figura 51), predominantemente dormitório de fábricas e galpões afins, é composto por quatro estações: a esquina de uma rua, em frente o Theatro São Pedro³³⁷, uma escola e um posto de saúde. Durante o percurso são pendurados *banners* nas ruas, colocados textos sobre as calçadas e pendurados cartazes pelo caminho. Pela concepção do espetáculo em forma de um passeio, as sessões aconteciam durante o dia, aproveitando a luz natural.

O cenário na Casa de São Jorge está montado de forma lúdica (vide figura 52) e vai transformando-se durante o espetáculo. O aparelho é no início da cena revestido de plástico, roupas, móveis, livros, instrumentos musicais e quadros, em uma profusão de cores e informações. As fotos coladas e penduradas são de revolucionários. Paulatinamente o espaço vai transformando-se em mais aconchegante, com fotos de músicos, substituindo as de revolucionários e uma decoração mais caseira como flores, tapete e manta sobre o sofá. Há um jogo aparentemente paradoxal com a domesticação do aparelho, porém a mensagem fica clara: para iniciar uma revolução não é necessário ter um aparelho, nem são necessárias grandes mudanças, qualquer pessoa pode transformar-se em qualquer lugar, basta mexer-se para sentir as grades que a aprisionam. A última cena ocorre em um bar de esquina, onde personagens/atores e espectadores juntam-se para beber uma cerveja ou cachaça.

³³⁷ Para maiores informações sobre o Theatro São Pedro veja nota de rodapé 167.



Figura 52: Cenário aparelho

O RITO ABORDADO NA PARTICIPAÇÃO E DESLOCAMENTO

O rito no espetáculo *Quem* trata de uma revolução que começa com um passeio, segue em uma assembleia e termina em celebração. A transformação que ocorre durante o espetáculo é vivida pelas personagens e pelo espectador que se transformam em revolucionários. Contudo ninguém sai do espetáculo para a guerra, mas para festejar no boteco da esquina. Os espectadores são incluídos ao sistema em que as personagens se movem e convocados a participar ativamente em cena. Assim eles assumem no espetáculo a posição de co-autores, pois é através de sua movimentação e participação autônoma que a transformação se torna possível.

O espetáculo, que parte da rua e termina em celebração, transpassa os limites dramáticos alcançando uma abrangência social muito maior que um espetáculo convencional, comprometendo o espectador de forma mais intensa ao momento cênico. Por isso o espectador é envolvido pela dimensão convencional e surge um comprometimento deste em relação ao momento cênico. O espectador sente-se convocado a participar ativamente do espetáculo colando cartazes na rua, escrevendo seu endereço em uma lista ou tomando cerveja e cachaça no bar da esquina. O diretor teatral Reinaldo Maia interpreta a estrutura do espetáculo como uma imensa fonte de recursos e reconhece o deslocamento do espetáculo como uma metáfora do seu processo ritualístico e, com o comentário entre parênteses, o grande poder transformativo que o espetáculo possui:



E o passeio [espetáculo vsw] vai apresentando o bairro e os “criadores/fazedores” da Cia. São Jorge nessa sua nova “reflexão” sobre a realidade atual [...], o papel do indivíduo [...], o que sobrou para a geração dos nascidos do pós-1964, como os da São Jorge [...] Esse teatro processional contemporâneo, totalmente mundano, mesmo utilizando uma forma sacra medieval, insere-se na intervenção artística que usa o “popular/profano” para se comunicar com aqueles que cruzam o seu caminho [o espectador vsw] (Maia 2009: 25).

O espetáculo *Quem* começa nas ruas do bairro Barra Funda, onde os três personagens se encontram, levando o público até a Casa de São Jorge, onde ocorrerá a próxima parte do espetáculo e termina em uma confraternização entre atores e espectadores no boteco da esquina.

O deslocamento e a participação dentro do processo cênico total revelam-se como elementos decisivos para o momento ritual. O espetáculo começa na rua, em frente a Casa de São Jorge, os espectadores ganham chaves como ingressos que eles vestem como colares e esperam para entrar no recinto do espetáculo. Aproxima-se então a atriz Mariana com uma mala na mão, passa pelos espectadores e os convida para um passeio com a frase: “Quem tá comigo me acompanha” (SJV 2009: 02:10-02:35).

Espectadores acompanham Mariana pela calçada, cruzam por passantes e, ao chegar na esquina da rua, deparam-se com cartazes dispostos um ao lado do outro no chão. O ator/personagem Marcelo segue dispondo os últimos cartazes, ao terminar senta-se sobre eles. Mariana para diante dos cartazes, os espectadores também (SJV 2009: 02:36-03:22). Ouve-se um apito, Marcelo corre para ver de onde vem, vê-se então a terceira atriz, Patricia, que se aproxima em bicicleta, passa pelos espectadores e segue (SJV 2009: 03:23-03:47). Mariana leva o público adiante, Marcelo recolhe os cartazes do chão e os coloca em uma mala e segue o grupo. Patricia, mais adiante, espera pelo grupo com um *banner* que atravessa de um lado da rua ao outro com a frase: “Aquele que não se mexe não sente as grades que o aprisionam” (SJV 2009: 03:48-05:10). Com seu apito chama a atenção de todos (também dos passantes). Mariana, que ajudava Patricia a suspender o *banner*, solta-lo e segue caminho, convocando os espectadores a acompanhá-la. Deslocam-se na mesma direção: Marcelo a pé e Patricia em bicicleta. Mariana convida passantes no caminho a participar do espetáculo (SJV 2009: 05:11-06:37).

Mariana para diante do Teatro São Pedro (vide figura 53), que está em uma esquina com as portas fechadas e, de costas ao público, posiciona-se contra o teatro estabelecido: “Atrás de mim monta-se a cena por pessoas as quais o meu drama não interessa. Para pessoas as quais ele nada importa. Amim também ele já não interessa. Eu não entro mais”



(SJV 2009: 06:40-07:15). O fato de parar em frente a um teatro tradicional com as portas fechadas indica um distanciamento do teatro brasileiro estabelecido.



Figura 53: Mariana e espectadores em frente ao Theatro São Pedro (SJV 2009: 07:03)

Ela abre sua mala, tira dela um cartaz, e convoca ajuda do público para fixar o cartaz com o escrito na porta do teatro: “A Revolução começa com um passeio!” (SJV 2009: 07:16-08:08). Todos seguem em passo rápido, atravessam juntos a rua, Marcelo, sempre seguindo o grupo, e Patricia apitando e gritando pela rua em sua bicicleta. Todos param mais uma vez na frente de uma escola e Mariana, com a ajuda de espectadores, prega o cartaz: “Sou meu prisioneiro” (SJV 2009: 08:09-09:33). Mariana recomenda aos espectadores, que se um policial pedir seus documentos, que não deem o número verdadeiro do RG (Registro Geral). O espectador deve inventar e memorizar, porque a polícia pergunta duas vezes (SJV 2009: 09:34-09:49).

Enquanto Mariana e os espectadores seguem o percurso, Patricia caminha ao encontro do público e espalha folhetos aos espectadores. Mais em frente está Marcelo, que começa a despir-se no meio da calçada em frente ao público, fica somente com um calção de banho, um cocar na cabeça e um fio de contas no pescoço, coloca as roupas na mala e segue (SJV 2009: 09:50-10:27). Mariana para na frente de um posto de saúde, e prega na parede com a ajuda de um espectador outro cartaz: “Televisão, a nojeira de cada dia” (SJV 2009: 10:28-11:16). Marcelo e Patricia correm a frente do passeio e erguem mais um *banner* entre os dois lados da rua: “A continuidade rotineira gera a destruição” (SJV 2009: 11:18-12:24). Patricia manda recolher tudo, atores e público saem correndo. Mariana à frente, Marcelo junta-se a ela e vão juntos até uma rotunda, ali chega Patricia de bicicleta. Juntos seguem, os atores no meio da rua em direção ao aparelho (Casa de São Jorge), o público pela calçada. Na frente do aparelho erguem o *banner* com o título



do espetáculo: “Quem não sabe mais quem, o que é e onde está precisa se mexer” (SJV 2009: 12:25-14:59). A introdução de *banners* e cartazes durante o percurso com a ajuda do espectador é uma forma de conquistar naturalmente sua participação.

Na cena “Rosa Luxemburgo” o espectador é convocado a participar. No centro da cena encontra-se Patricia, vestida com uma roupa do século passado, uma mala na mão e uma rosa na outra. Patricia como Rosa Luxemburgo dá bom-dia aos espectadores, e enquanto explica porque está em cena, os três atores deslocam a cena entre o público, fechando as cortinas atrás deles (SJV 2009: 30:52-31:17). Rosa Luxemburgo quer preparar uma revolução, move-se entre o público, dá sua rosa a um espectador e avisa que serão distribuídos livros, que cada um poderá inscrever-se em uma lista, enquanto Marcelo e Mariana montam uma mesa entre o público, colocando sobre ela as malas, abrindo-as e tirando delas livros. Marcelo entrega uma lista a um primeiro espectador para que ele escreva seu contato e passe adiante e Mariana distribui os livros entre os espectadores. Rosa quer criar um núcleo revolucionário com os espectadores e pulverizar essas ideias pelo mundo (SJV 2009: 31:18-34:20). Neste momento Mariana e Marcelo pegam de dentro das malas dois mapas mundi e abrem-os, mostrando-os ao público. Patricia tira as roupas de Rosa, sobe sobre a mesa e pede que todos mudem algo, usem a criatividade, façam a revolução dos mortos (SJV 2009: 34:23-35:36). Enquanto Patricia motiva todos a uma revolução, Marcelo e Mariana começam a batucar em uma panela e sobre a mesa, colocando uma cadência da fala de Patricia, até tudo transformar-se em samba. Patricia agora usa o apito e todos dançam (SJV 2009: 35:37-38:20).

A música acaba, Mariana começa a falar ao telefone³³⁸, Marcelo também. Entregam um telefone à Patricia, que segue falando sobre a revolução ao telefone. Vão passando um telefone ao outro, até Mariana dirigir-se à bateria e começar a tocar (SJV 2009: 38:21-39:24). Enquanto Marcelo guarda as malas, Patricia desce da mesa e abre as cortinas, pega uma garrafa cheia de cachaça grita e quebra-a na mesa. A música para, Patricia convoca os espectadores à revolução, enquanto Marcelo e Mariana desmontam a mesa (SJV 2009: 39:25-41:06).

Na última cena Mariana assume o papel de Ofélia e tocando um tambor, acompanhada por Patricia que também toca tambor e Marcelo tocando pratos, os três evocam a revolução cantando em coro:

Eu sou Ofélia, aquela que o rio não conservou, a mulher na forca, a mulher com as veias cortadas, eu sou só com meus seios, minhas coxas, meu ventre, rebento os

³³⁸ Como telefone eles usam seus sapatos.

intrumentos do meu cativeiro, a cadeira, a mesa, a cama, destruo o campo de batalha que foi o meu lar, escancaro as portas para todos entrarem, grito do mundo, toco fogo na minha prisão, atiro minhas roupas no fogo, vou prá rua, vestida em meu sangue vou prá rua (SJV 2009: 01:11:13-01:13:51).

Como Ofélia, a mulher transformada, Mariana e os outros atores vão saindo do aparelho e convocando os espectadores a acompanhá-los. Todos saem para a rua e vão ao bar umas casas mais adiante (SJV 2009: 01:12:25-01:13:51). Lá Patricia pede cerveja e cinco copos, distribuem a cerveja entre todos. Mariana pede um brinde à resistência, à vida. Todos brindam (vide figura 54) (SJV 2009: 01:13:52-01:15:35). O último deslocamento leva à celebração da transformação, mesclando mais uma vez ficção e realidade em um momento festivo.



Figura 54: A calabração no bar da esquina (SJV 2009: 01:15:35)

ELEMENTO NARRATIVO, MÍDIA E MÚSICA

O elemento narrativo não se manifesta de forma muito intensa nesse espetáculo. Enquanto Mariana toca a bateria e Patricia guitarra, Marcelo assume o papel de cantor narrativo ao expor a situação do homem atual e convocar a todos que se transformem utilizando o título do espetáculo como convocação (SJV 2009: 27:32-29:06):

Por toda parte o homem se tornou um teatro hiperconstruído. Escutamos que a angústia é um constructo do homem, que a palavra é um constructo do homem. E basta trocas de metáforas e construiremos um novo constructo do homem. Logo ouvimos dizer que a morte é um constructo do homem, pois ela já foi equacionada em termos biotecnológicos Pegue, quebre, chore, reze, finja, fuja, faça - faça o que quiser fazer, é só você querer. Quem não sabe mais quem é, o que é e onde está precisa se mexer! (SJV 2009: 28:02-29:05).



O emprego da mídia no espetáculo possui importância no desencadeamento da transformação, pois ela é usada em cena de uma forma crítica. Em uma aparente pausa, com a cortina transparente fechada, uma pequena televisão, que está fixada na parte superior dianteira do cenário, começa a funcionar mostrando uma imagem distorcida, com programas aleatórios de televisão. O emprego da mídia televisão causa um efeito de questionamento, pois apesar de muito pequena, com uma imagem péssima sem uma programação clara, ela sobressai-se em meio à ação cênica que ocorre por trás da cortina transparente: Patricia troca de roupa para a próxima cena (SJV 2009: 29:16-30:50). Marcelo e Mariana abrem as cortinas e a televisão desliga-se. Na seguinte pausa este efeito é repetido, porém com maior ênfase: enquanto a cortina está fechada a televisão transmite programas banais de entrevista, notícias sobre o bairro e religião enquanto as personagens seguem atuando por detrás da cortina. Marcelo fala ao microfone e Mariana canta tocando bateria (SJV 2009: 49:45-51:48).

A música desempenha um papel instigante para a transformação na cena seguinte: as personagens começam a festejar, Mariana busca uma garrafa de cachaça. A canção *Some unholy War*³³⁹ clama por revolução. Com a frase: “If my man was fighting some unholy war, I would be behind him, straight shook up beside him, with strength he didn’t know, it’s you I’m fighting for. He can’t lose with me in tow, I refuse to let him go. At his side and drunk on pride, will he wait for the blow?”³⁴⁰. Enquanto escuta-se a música, os três atores dançam uma coreografia mecanizada e automatizada do sexo, da qual a boneca-manequim Shirley faz parte (SJV 2009: 41:07-43:58).

Marcelo recita o texto *HamletMachina* para a manequim Shirley (vide figura 55), evocando a sua transformação³⁴¹ e do homem em geral em máquina, enquanto Patricia repete em forma de canto as falas de Marcelo: “Quero ser uma máquina. Braços para agarrar, pernas para andar, nenhuma dor, nenhum pensamento” (SJV 2009: 45:42-45:55), Mariana acompanha tocando flauta (SJV 2009: 43:58-46:13).

³³⁹ Amy Winehouse escreveu em 2006, *Some unholy war* (Winehouse 2003: s.p.).

³⁴⁰ Segue a parte da letra da música: “Se meu homem estivesse lutando, em alguma guerra pagã, eu o apoiaria, estaria ao lado dele, com uma força que ele não conhecia, é por você que eu estou lutando. Ele não pode perder comigo por perto, eu me recuso a deixá-lo ir. Ao lado dele e bêbado de orgulho, ele não precisaria esperar pela explosão” (tradução VSW).

³⁴¹ A transformação mencionada aqui é a de Marcelo em máquina. Contudo também há a possibilidade de se relevar o desejo de Marcelo, e com ele de todos os seres humanos solitários, em conquistar a transformação da boneca Shirley em ser humano, superando assim a solidão.



Figura 55: Marcelo e Shirley (SJV 2009: 45:42)

A transformação do aparelho ocorre através de uma coreografia ao som de um ritmo *beat*. Patricia e Mariana jogam partes do assoalho, Marcelo troca os quadros da parede, levam a bateria do lado direito ao lado esquerdo do cenário, montam um banheiro do lado direito do cenário, Shirley é colocada na boca de cena onde Marcelo coloca flores, o ritmo transforma-se em samba e quando a transformação está acabada, a música para abruptamente e as personagens fecham mais uma vez as cortinas (SJV 2009: 46:15-49:44).

A música na seguinte cena assume uma função de esclarecimento pois expõe o ser humano como acomodado, enquanto que as personagens em cena seguem transformando o cenário. Mariana, usando um vestido de noiva, está tocando bateria e repetindo o verso: “meu aconchego é cativoiro” (SJV 2009: 51:57-53:06). Patricia toca cavaquinho e Marcelo abre as cortinas e deita-se no chão. Aos poucos Patricia e Marcelo vão retirando, parte por parte, a bateria de Mariana, até ela não ter mais com o que tocar e parar de cantar (SJV 2009: 53:07-54:02). Então Mariana toma seu celular e liga música tocada até o momento (SJV 2009: 54:03-55:59). O celular prossegue com a função de esclarecimento, potencializando o momento, pois mesmo sem os instrumentos e sem o canto real, os espectadores seguem ouvindo o verso repetido: “meu aconchego é cativoiro”, que pode ser interpretado como o aprisionamento do homem por ele mesmo, ou, em outras palavras, é a atitude de cada um que o transforma em revolucionário ou não.

A fronteira entre ficção e realidade parece sumir na cena em que Mariana, ao tomar banho, lembra da amizade de infância comum com Patricia. O espectador não pode discernir se as lembranças de Mariana são da personagem ou da atriz. Mariana senta em

uma bacia do lado esquerdo da cena e Patricia liga o chuveiro (SJV 2009: 01:07:20-01:10:43). Mariana clama por mudança repetindo a frase: “É preciso se mexer para sentir as grades que nos aprisionam” (SJV 2009: 01:10:04-01:10:10). Os três elementos cênicos: mídia, música e elemento narrativo evocam, por serem usados concomitantemente e constantemente, de uma forma enfática por um posicionamento crítico e uma transformação por parte do espectador.

ASPECTO LÚDICO



Figura 56: Chegada no aparelho (SJV 2009: 18:36)

O aspecto lúdico e um jogo entre realidade e ficção, lógica e paradoxo acompanham todo o decorrer do espetáculo. É o aspecto lúdico que impulsiona o espectador a participar do espetáculo abrindo espaço para o rito e conseqüentemente à transformação. Ao chegar no aparelho todos os participantes entregam as chaves que haviam recebido antes do passeio, passam por um corredor e acomodam-se em poltronas e cadeiras no espaço cênico que mais parece a sala de uma casa que um teatro. Ainda assim há uma separação espacial clara entre cena e público, demarcada por uma cortina com a silhueta da linha do horizonte de São Paulo por trás de arames farpados (SJV 2009: 15:00-16:16). Os três atores entram por último com malas na mão, param diante da cortina, de costas ao público. Ao sinal de Patricia, que está no meio, Mariana e Marcelo abrem a cortina e entram, imitando cenas da vida cotidiana: ligam o rádio, e enquanto escutam um comentário sobre a política do Governo brasileiro em relação a economia do Brasil, brindam e bebem juntos, sentam no sofá e fumam, comem bananas (vide figura 56) e comportam-se como macacos, cheirando o pescoço, olhando os cabelos, mãos e pés uns dos outros (SJV 2009: 16:17-19:47). A ação em cena é um jogo irônico com a alienação e falta de interesse em relação ao que ocorre fora das quatro paredes: enquanto um

comentador discute a situação precária do Brasil, as personagens agem como animais, alheios a qualquer reação.

O jogo irônico de alienação segue entre Mariana e Marcelo. Enquanto ouve-se um noticiário sobre a situação de trabalhadores desempregados, os dois executam uma coreografia do sexo: Marcelo toca repetida- e mecanicamente no peito de Mariana e ela, em reação, toca no seu peito. Mariana toca no pênis de Marcelo ele na sua vagina. Ela coloca a boca de Marcelo na altura seu peito, e Marcelo em troca a boca de Mariana na altura do seu pênis (SJV 2009: 19:48-21:01).

CORPO

O corpo possui em todo espetáculo um valor especial e comunica no transcorrer da trama um significado aparentemente paradoxal do corpo: frágil e resistente. Na cena seguinte Mariana, ao narrar um episódio sobre opressão, mostra o opressor e o oprimido através do posicionamento de seu corpo. Quando ela interpreta a vendedora oprimida rasteja ao chão, imita uma voz fraca baixa e ao representar o cliente opressor ergue o corpo e gira para o lado oposto levanta e engrossa a voz. A revolução da vendedora oprimida também ocorre com o corpo de Mariana que se levanta e cresce sobre um monte de plástico que Patricia e Marcelo haviam juntado por todo o cenário. Em cena Mariana levanta e procura por um cigarro, senta-se sobre uma bacia e segura o cigarro com o pé. Começa a narrar a relação entre uma vendedora e um cliente em uma locadora de vídeos. O cliente quer comprar um filme, que ainda não há no mercado. Por ser cliente não há a necessidade de discutir com a vendedora, ele sempre tem razão (SJV 2009: 55:57-59:27). O final da cena Mariana evoca uma revolução citando o filme *Bandido da Luz Vermelha*³⁴²: “A periferia vai explodir, vai explodir, quem tiver de sapato não sobra, a casa caiu prá você, seu filho da puta, sua maloca, vou atravessar seu quarto com facas de açogueiro, você vai conhecer a verdade e as metrópolis do mundo, sou o anjo do desespero [...] eu sou o anjo do desespero” (SJV 2009: 00:59:28-01:00:48). Enquanto Mariana fala, Patricia e Marcelo buscam de todos os cantos do cenário plástico preto para a cena causando uma erupção de plásticos, Mariana levanta em meio ao plástico e abre o vestido segurando-o como se fossem asas, expondo seu corpo nu e mostrando que para a revolução basta o homem. Marcelo acompanha a cena com um clarinete (SJV 2009: 00:59:30-01:02:32).

³⁴² *O Bandido da Luz Vermelha* é um filme do Cinema Marginal, dirigido por Rogério Sganzerla no ano de 1968. O filme, do gênero policial, foi inspirado nos crimes do assaltante João Acácio Pereira da Costa, conhecido pelo nome de bandido da luz vermelha (Sganzerla 1968: s.p.).



A próxima cena é a tentativa frustrada de reprimir a revolução, controlando os corpos: quando Marcelo quer abrir a porta para a pessoa que havia tocado campainha, Patricia não permite, amordaçando e prendendo os dois companheiros. Explica, então, que essa atitude extrema é para ajudá-los a reencontrar o caminho certo, tentando reprimir a revolução (SJV 2009: 01:02:33-01:07:19). Porém, ao obter o controle total sobre os companheiros, dá-se conta de que está sozinha e liberta Mariana e Marcelo.

FIGURINO

O figurino das três personagens Mariana, Patricia e Marcelo possui um efeito paradoxal em relação ao seu papel: por um lado as personagens atuam no limite entre ficção e realidade, confundem papel com identidade usando o próprio nome para suas personagens e por outro lado utilizam um figurino que sobreleva sua situação fictiva. Desta forma, Mariana veste uma peruca loura e um vestido preto de verniz de mulher fatal com uma capa de chuva de plástico transparente. Patricia veste um macacão de operário vermelho decorado com pratos de plástico e uma peruca ruiva. Marcelo vive uma verdadeira metamorfose em meio ao público pois, no início do espetáculo veste um terno executivo, no meio do passeio passa a vestir shorts esportivos, fio de contas no pescoço e cocar indígena na cabeça.³⁴³ No decorrer do espetáculo dentro do aparelho, ele passa a usar calças com ladrilhos e uma jaqueta decorada com discos rígidos como se fosse um *superstar*. Todos os três vestem roupas que transmitem a ideia de homem máquina, homem sem livre arbítrio. No decorrer do espetáculo eles vão humanizando seus figurinos e possibilitando dessa forma sua transformação: no final do espetáculo Mariana veste um vestido de noiva sem a peruca artificial, Patricia com um bustiê e a parte inferior do macacão e Marcelo sem camisa. Cada vez que as três personagens Patricia, Marcelo e Mariana trocam de papel também trocam de roupa. Assim quando Patricia interpreta Rosa Luxemburgo, ela usa um vestido no estilo da época da revolucionária e Mariana, ao interpretar Ofélia, usa um vestido de noiva, fazendo alusão à personagem de Shakespeare, que espera inutilmente pelo casamento com Hamlet. Através do figurino Ofelia transforma-se: ela rasga o vestido, e ao invés de se matar, vai para a rua protestar.

O figurino desempenha um papel central no jogo de cena em que os atores, pantomimicamente, entram e saem do aparelho, interpretando as mais variadas personagens colaboradoras da revolução. Sempre que uma nova personagem entra em

³⁴³ Apesar de parecer bizarra essa é a vestimenta típica atual da maioria dos indígenas que ainda vivem em tribos no Brasil. Contudo constata-se uma tendência de redução do uso por parte dos indígenas (Gomes 2009: s.p.).

cena uma personagem que está em cena toca um acorde no piano elétrico, como se fosse um código de entrada. Para caracterizá-las os atores usam-se do figurino: Patricia vestida como o mentor intelectual Bertolt Brecht, com um charuto na boca, entra em cena e entrega um livro a Mariana e sai de cena. Marcelo sai atrás do mentor e Mariana começa a ler, mas aparece Patricia como um sem-terra, então Mariana esconde o livro e sai de cena. Entra em cena Marcelo como médico e sai o sem-terra. Agora Mariana como freira substitui o médico em cena. Ela encontra o livro escondido e começa a ler, arranca uma página, vai até o telefone, que está fixado na parede do cenário e age como se estivesse falando ao telefone, quer então, esconder o papel, mas entra Marcelo como travesti e a freira sai de cena. O travesti busca umas fitas de vídeo de um esconderijo e quer colocá-las na sua bolsa, mas entra Mariana como morador de rua e logo sai porque Patricia como *hippie* chega ao aparelho. A *hippie* pega o livro escondido e sai quando Mariana entra como Mariana (SJV 2009: 21:02-26:59).

CONSIDERAÇÕES PARCIAIS

O rito em *Quem* acompanha a transformação de todos os participantes em revolucionários. O rito começa com um passeio pelo bairro, segue com a preparação e formação no aparelho e termina com uma celebração no bar da esquina do bairro. A ritualização é isenta de elementos religiosos porém repleta em simbologia político-literária, usando-se de elementos como, entre outros, música, mídia, corpo, figurino. Elementos narrativos, o aspecto lúdico, a música, dança, figurino e a mídia conduzem o rito e sublinham o momento da transformação.

Uma forte intertextualidade acompanha o espetáculo. Rosa Luxemburgo, Heiner Müller e Bertolt Brecht representam uma seleção de de figuras históricas que não ficaram paradas, que combateram a situação em suas épocas e sentiram as grades que as aprisionavam, assim como as personagens Marcelo, Patricia e Mariana. Há um jogo intenso no espetáculo entre ficção e realidade, assim o passeio do espetáculo pelas ruas confunde-se com o movimento urbano, as personagens confundem-se com os atores e a ida dos participantes do espetáculo ao boteco da esquina mistura-se à presença de outros clientes do bar.

Contudo são os critérios *deslocamento* e *participação* do espectador que caracterizam esse espetáculo. O espectador passeia, ajuda a colar os cartazes, inscreve-se na lista da revolução e vai até o bar da esquina para comemorar a transformação, bebendo uma cerveja. A participação ativa do espectador em cena é esperada, porém não controlada. Dessa forma é o espectador que decide onde caminhar no passeio e se vai ou não ajudar a colar os cartazes na frente do teatro ou da escola. Ele também tem o poder de decisão ao



escrever seu endereço na lista revolucionária ou se vai acompanhar o espetáculo até o boteco da esquina e beber comemorando. O espectador é um construtor, um co-autor do espetáculo. Não há uma transformação clara de uma personagem durante o espetáculo, mas um jogo com a exposição do ser humano como um ser que pensa e que tem o poder de transformar sua própria vida e de possíveis momentos transformatórios. Assim a tentativa de Patricia em aprisionar Marcelo e Mariana com o uso da violência no aparelho não triunfa, sendo a solidão mais forte que a violência. A cena de opressão entre o cliente e a vendedora de uma locadora de vídeo também termina em revolução, causando a transformação da situação. A concepção da participação do espectador e do deslocamento no espetáculo embasam nos conceitos da dimensão convencional, transportando o espectador à situações reais como um passeio ou uma ida a um bar despertando no espectador um sentimento de envolvimento e um sentimento de compromisso social, abrindo espaço suficiente para que ele se sinta não somente convocado a participar da transformação, mas também de construí-la (Goffman¹³2013: 62-65). O espetáculo envolve o espectador criando um comprometimento com o momento cênico mais além do vínculo teatro-espectador conquistando dessa forma um novo caminho para uma transformação.

4.5.2 *Hygiene (Grupo XIX de Teatro, 2005)*

INFORMAÇÕES GERAIS

O segundo espetáculo do Grupo XIX de Teatro, *Hygiene*³⁴⁴, teve sua estreia no bairro Vila Mariana, em São Paulo, no ano de 2005. A ação cênica, que recebeu apoio do programa da Lei de Fomento ao Teatro da Cidade de São Paulo, de aproximadamente uma hora e meia de duração, (GXIX 2005: 01:33:25), conta a história de operários, imigrantes, ex-escravos, meretrizes, comerciantes e curandeiros no final do século dezenove, quando houve uma campanha de higienização dos espaços públicos e privados, preparando o país para o progresso. O espetáculo está dividido em duas partes: passeio/procissão e cortiço. O passeio consiste em cinco estações: o casamento (GXIX 2005: 00:01-07:58), o curandeiro (GXIX 2005: 07:58-14:17), encontro com as personagens (GXIX 2005: 14:18-33:07), a dança da cura e a resistência (GXIX 2005: 33:08-42:04) e a última caminhada (GXIX 2005: 42:05-56:21). O cortiço está composto por uma cena: a morte da noiva e o fim do cortiço (GXIX 2005: 01:56:22-01:33:20).

³⁴⁴ Luiz Fernando Marques assume a direção da encenação. Responsável pelos adereços e figurino é Renato Bolelli. Os atores Janaina Leite, Juliana Sanches, Paulo Celestino, Rodolfo Amorim, Ronaldo Serruya e Tatiana Caltabiano compõem o elenco da apresentação.

Para constituir o texto do espetáculo, o Grupo XIX inspira-se no romance *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo (Marques 2006: 56).³⁴⁵ O título *Hygiene* direciona a temática do espetáculo à política de limpeza da cidade às custas da sobrevivência de grande número de trabalhadores que não tinham/têm aonde ir.³⁴⁶

Hygiene resultou do processo de residência artística na histórica Vila Operária Maria Zélia, antigo cortiço da cidade de São Paulo, localizada na zona leste de São Paulo, que iniciou em 2004. A pesquisadora Iná Camargo Costa explicita a importância que dá ao espetáculo:

A peça *Hygiene*, do Grupo XIX, é uma das provas empíricas mais contundentes de que não é preciso ser adepto de Brecht, nem ter convicções socialistas muito arraigadas para se fazer teatro épico de altíssimo nível. Para que isto aconteça, basta que os envolvidos no projeto tenham um pouco (não precisa muito) de sensibilidade social, olho para as mais variadas formas de miséria em que todos vivemos e espírito livre de receitas sobre como fazer teatro (Marques 2006: 62).

O espetáculo baseia-se em um estudo do grupo sobre o processo histórico de higienização dos cortiços, zona residencial que reunia pessoas de várias procedências fazendo com que compartilhassem suas vidas, convivendo uns com os outros. Para poder aproximar-se dessa situação, durante o período de produção, o grupo manteve intenso contato com os moradores da vila que abrigara o cortiço, resgatando, também através deles, material para a encenação. O grupo, mesmo depois da estreia, seguiu aprimorando o espetáculo através das experiências vividas durante as apresentações, como *work in progress*.

ESPAÇO CÊNICO E CENÁRIO

O espetáculo, que ocorre nas ruas da Vila Operária Maria Zélia, no Belenzinho, é composto por dois momentos cênicos: uma cena na rua e outra no pátio de um cortiço.

³⁴⁵ *O Cortiço* foi escrito em 1890 e é o marco da literatura realista-naturalista brasileira. O romance relata a história do ambicioso dono do cortiço, o imigrante português João Romão, que explora os seus empregados e até comete furtos. Ao lado do cortiço mora Miranda, um comerciante bem sucedido. Movido por uma extrema inveja de Miranda, João passa a trabalhar arduamente para conseguir ficar mais rico do que o seu rival. Quando Miranda recebe o título de barão, aos poucos João percebe que não basta apenas ganhar dinheiro, mas também participar ativamente da vida burguesa, como ler livros e ir ao teatro, por exemplo. O relacionamento entre Miranda e João Romão melhora quando João passa a tentar imitar as conquistas do rival, tanto que o cortiço passa a ser um lugar mais organizado e agradável e passa a se chamar Vila João Romão. João começa uma amizade com Miranda e pede a mão de sua filha em casamento (Azevedo ³⁰1997: s.p.). O termo *cortiço* significa uma habitação coletiva, que ocupa uma área no interior do quarteirão: quase sempre um quintal de um prédio (Blay 1985: 67).

³⁴⁶ Essa política de higiene do estado inicia no século XIX e segue até a atualidade em todo o Brasil. A cidade de São Paulo, por exemplo, expulsa moradores de rua de localizações mais centrais, levando-os para zonas mais distantes onde não são vistos e esquecidos. Desta forma o problema não é resolvido, somente deslocado. Com essa ação, entretanto, a cidade aparenta estar livre da pobreza.



Tanto a rua como o cortiço abrigavam no fim do século dezenove pessoas que lutavam por uma vida melhor. O cenário do primeiro momento é composto pela própria rua, que apresenta alguns prédios históricos em situação de total abandono e transpassa ao cenário uma ideia de descuido, isolamento social. Como o primeiro momento é um espetáculo itinerante, o cenário vai mudando, conforme a cena prossegue: diante da igreja, a esquina da rua, enfrente às fachadas de dois prédios em ruínas, das quais os atores aproveitam janelas e sacadas, enfrente grades de proteção de portas e janelas de uma casa, em que atores atuam desde a parte interna e em frente ao portal de entrada do cortiço.

O segundo cenário encontra-se no pátio interno do cortiço, no qual os espectadores sentam em uma arquibancada em posição confrontativa em relação à cena. O cenário é composto pelo próprio pátio com árvores e outras plantas distribuídas, pelo terraço da casa com duas entradas, um balanço e uma sacada no primeiro andar. No pátio encontra-se a carroça que acompanhou toda a procissão, uma rede estendida entre uma árvore e um pilar do terraço e há um varal que cruza o cenário de lado a lado com roupas estendidas. Há também vários objetos que transmitem a impressão de um lugar habitado por grande quantidade de gente, como um varal comunitário e a rede estendida no pátio.

O RITO ABORDADO NA PARTICIPAÇÃO E DESLOCAMENTO

O rito no espetáculo *Hygiene* trata da celebração de um casamento em forma de procissão entre personagens e espectadores, com um percurso desde a igreja até o cortiço em que a noiva vive e da reação de resistência dos participantes da ação cênica à invasão do cortiço por parte do governo com o fim de evacuação. Portanto a transformação que ocorre durante a procissão é, em primeira linha, do homem trabalhador em homem revolucionário. Acompanhando o rito principal, ocorrem vários outros pequenos ritos de caráter sincretista. A dança da cura da noiva e a dança a São Gerônimo reúnem, por exemplo, aspectos da religião católica, do candomblé e da cultura popular. Os espectadores são incluídos ao sistema em que as personagens se movem e, para que haja alguma mudança, é necessário que o público se torne ativo em cena.

O espetáculo itinerante resume vários episódios de trabalhadores da classe operária no final do século XIX. Assim as personagens vão acompanhando determinados momentos da procissão até chegarem ao cortiço, onde ocorre a batalha final: a resistência dos trabalhadores contra a invasão da polícia.³⁴⁷

³⁴⁷ Os seis atores em cena dividem as catorze personagens: Janaina Leite é a prostituta Dalva e a menina Maria João; Juliana Sanches é a noiva amarela; Paulo Celestino é Eustáquio e Manuel; Rodolfo Amorim representa o ex-escravo Edmundo, o higienizador e o revolucionário espanhol Pedro; Ronaldo Serruya é o

A participação e deslocamento acompanham toda primeira parte do espetáculo, composta pela procissão. A segunda parte, que ocorre no cortiço, desprovê tanto da participação ativa como também do deslocamento. O espectador é incluído à trama desde o primeiro momento do espetáculo, quando espera diante de uma igreja o início do espetáculo. Toca o sino e ouvem-se vozes cantando e repetindo o verso: “Nossa Senhora do Rosário, vem me dar o seu amor...” (GXIX 2005: 00:30-01:57), que, aos poucos, torna-se um forte coro. A canção cria um momento solene e então as primeiras personagens apresentam-se, criando a situação do casamento: o noivo, Eugênio, sai da igreja, encara o público, tira do bolso um punhado de terra, deixa-o cair ao chão, aproxima-se dos espectadores, mostrando suas mãos e olhando cada um nos olhos e corre pela rua em direção ao cortiço. Atrás do noivo, sai da igreja o cafetão Edmundo (Mundo), tocando cavaquinho, seguido pelas prostitutas, Dalva e Flausina, que preparam o caminho para a noiva amarela³⁴⁸ (GXIX 2005: 01:58-03:04). Aparece também em cena o ex-escravo, Eustáquio, que se locomove com a ajuda de uma tábua sobre rodas e assume o papel de cavalo, puxando a carroça da noiva, decorada com flores (vide figura 57). Nesse momento o espectador é convocado a tirar uma foto, passando a fazer parte dos convidados para a festa (GXIX 2005: 03:05-03:50). O público, a partir deste momento, vai participar do espetáculo, ajudando, dançando, conversando, cantando, bebendo ou rezando e vai locomover-se com ele até chegar ao cortiço.



Figura 57: Noiva amarela em meio à procissão (GXIX 2005: 13:14)

curandeiro Chico das Ora, o noivo Eugênio e o anarquista Giuseppe e, por fim, Sara Antunes interpreta a operária Helena, a lavadeira Carmela e a prostituta Flausina (Marques 2006: 07).

³⁴⁸ Ela é chamada noiva amarela, pois usa um vestido velho, amarelado, pois tudo que envelhece amarela. Contudo, o adjetivo amarela, leva a outras possíveis interpretações como sujo ou contaminado, pois não é branco, e doente, pois quando alguém sofre de alguma doença hepática a pele assume uma cor amarela. No século passado, quando alguém possuía a pele de cor amarela tinha a certeza de ter a morte como destino próximo.



ELEMENTO NARRATIVO, DANÇA E MÚSICA

As diversas personagens revezam, no decorrer do espetáculo, o papel narrativo: Dalva e Flausina convidam o espectador para a festa com a noiva, que será uma festa “amarela” contra a invasão do cortiço. Também convocam o espectador meio a um samba tocado por Mundo e Eustáquio a olhar a história desde uma nova perspectiva: a de pessoas desconhecidas e esquecidas (GXIX 2005: 03:51-04:45). O rito no espetáculo é introduzido em vários níveis. Dalva e Flausina propõem ao espectador um pacto rezando para que todos tenham a coragem de dar o próximo passo (GXIX 2005: 04:46-06:10).

Mundo também assume um papel narrativo como mestre de cerimônias e passa as novas regras do cortiço ao público que vão em contra com as regras de higiene da sociedade da época: ele sugere que ao invés de água potável, as pessoas somente bebam cachaça. Ele abre uma garrafa de cachaça e oferece aos espectadores (GXIX 2005: 06:11-07:27). Contrariando a convenção de manter relações sexuais somente dentro de casa, Mundo define que todos podem fazer sexo na rua. Por fim, em contra a regra da ordem de limpeza, Mundo define que mau cheiro é inerente do ser humano, que começa com “bodum” (GXIX 2005: 07:52) e termina com “cheiro de bode” e chama todos a seguir caminho (GXIX 2005: 07:55).³⁴⁹ O espectador é incluído à cena ao beber um gole de cachaça e iniciar junto a caminhada.

No caminho, Mundo aproxima-se a uma espectadora fazendo-lhe cumprimentos. A primeira parada ocorre em homenagem à noiva que está morrendo: os espectadores bebem cachaça em comemoração. O curandeiro Chico das Ora aparece para salvar a noiva (GXIX 2005: 07:27-08:42). Ele assume uma posição narrativa e explica o contexto histórico, uma epidemia de febre amarela que matou muitas pessoas. Também introduz o rito através de música (GXIX 2005: 08:43-09:38):

Jesus, José e Maria. Quando o Egito caiu. Foi em cima de uma burra. Só foi quem arresistiu [resistiu VSW]. Jesus Cristo caminhando. No seu caminho caminhou. Quando chegou mais adiante. Estava um lavrador. Jesus Cristo pôs-se em pé, e a ele lhe perguntou com as palavras humana [humanas vsw]: “Que que pranta [planta vsw] lavrador?” Ele lhe arrespondeu [respondeu vsw]: “Pranto [planto vsw] pedra, meu senhor.” “Quanto mais pedra prantai [plantai vsw], mais pedra hei de te dar”, Jesus Cristo respondeu (GXIX 2005: 09:52-11:12).

³⁴⁹ Há um jogo de palavras pois o termo *bodum* é definido pelo dicionário Houaiss como “exalação almiscarada e, para o homem, fortemente malcheirosa, do bode não castrado” (Houaiss 2001: 476) e dessa forma sinônimo do termo *cheiro de bode*.



Figura 58: O curandeiro Chico das Ora cantando para a cura da noiva (GXIX 2005: 10:05)

Chico das Ora segue seu ritual de cura pedindo ao público que se aproxime e segure um cordão que vai circundar e envolver todo o grupo (vide figura 58). Esse momento intensifica o vínculo entre todos os participantes do espetáculo, que estão literalmente incluídos no momento cênico (GXIX 2005: 09:39-11:51). Com o vínculo estabelecido, o curandeiro começa a cantar uma oração de cura para a noiva amarela com acompanhamento de um pandeiro: “Que santo é aquele que vem no andor. É São Benedito com seu esplendor. Meu São Benedito conceda a licença. Dançai esse congo na vossa presença. Meu São Benedito eu queria saber. O dia e a hora em que hei de morrer” (GXIX 2005: 12:23-14:15). Ao terminar sua oração, vira-se ao público e pede que todos cantem juntos: espectadores e atores vão caminhando, cantando e batendo palmas, fazendo da cena um momento solene (GXIX 2005: 11:53-14:17).

A personagem revolucionária, Pedro, que aparece em cena mortalmente ferido na luta contra o sistema, a fim de manter a existência dos cortiços, confunde a noiva amarela com uma santa, intercedendo junto a ela pelos direitos humanos e dos trabalhadores (GXIX 2005: 38:31-40:40). Ao evocar ajuda, a personagem também assume o papel narrativo, esclarecendo as circunstâncias precárias do trabalhador no passado e no presente. Outra trabalhadora imigrante, Helena, conta de forma narrativa, presa atrás das grades de um prédio, sobre a sua e a sorte de famílias que são exploradas (GXIX 2005: 40:42-42:04).

A procissão segue e Mundo canta uma música de protesto pela situação de desamparo dos trabalhadores e moradores do cortiço:



Rato, rato, rato, por que motivo tu roeste meu baú? Audacioso e malfazejo gabiru³⁵⁰. Eu hei de ver ainda teu dia final, a ratoeira te persiga e consiga satisfazer meu ideal. Quem te inventou? Foi o diabo, não foi outro podes crer. Quem te gerou? Foi uma sogra pouco antes de morrer. Quem? Foi a vingança, penso eu (GXIX 2005: 42:04-45:07).

Mundo nota que é época de carnaval e que todos devem ser felizes, então repete a canção lamento, transformando-a em samba e convoca maior participação do público pedindo para os espectadores aproximarem-se da carroça e ajudá-lo a cantar (GXIX 2005: 42:04-45:02). Todos seguem a procissão dançando, voltam a segurar o cordão que une a todos e cantam a marcha de carnava (vide figura 59) 1: “Ó abre-alas, que eu quero passar, eu sou da Lira, não posso negar” (GXIX 2005: 47:58-51:55). Chegam em um cruzamento, param, e, enquanto alguns espectadores dançam com as personagens, Giuseppe distribui panfletos aos espectadores (GXIX 2005: 50:56-51:58).



Figura 59: Samba-procissão de atores e espectadores (GXIX 2005: 49:52)

Também o homem de branco que higieniza o cortiço possui uma função narrativa. O higienizador é um personagem vestido com um macacão e boné brancos e um pano na frente do rosto como máscara protetora, leva também uma mala e uma garrafa para esborrifar nas mãos. O higienizador passa pelo meio do círculo de espectadores, convidando a todos para segui-lo. Ele para diante da porta de ferro de um antigo cortiço e espera que os espectadores se aproximem, tira a máscara e narra o fato histórico do fim do cortiço (GXIX 2005: 52:04-54:02):

Era o dia 12 de outubro de 1899, por volta das quatro horas da tarde, quando muita gente começou a se aglomerar diante da estalagem. Tratava-se da entrada principal

³⁵⁰ O termo *malfazejo gabiru* significa ‘maléfico’, ‘malvado’, ‘malandro’ (Houaiss 2001: 1820).



do Cortiço Nossa Senhora do Bom Jesus de Braga, o mais célebre cortiço do período. Os moradores tentam lutar contra a polícia defendendo suas moradias, porém este era o fim do último cortiço no centro de São Paulo (GXIX 2005: 54:03-55:21).

O higienizador abre o portão de madeira e chama os espectadores para entrar no cortiço. No pátio interno há uma arquibancada em frente da cena para os espectadores. O higienizador espera todos os espectadores acomodarem-se e então se dá início ao processo de higienização, ele liga sua garrafa e começa a borrificar o chão com gás diante dos espectadores: ao terminar seu trabalho, junta suas coisas e sai (GXIX 2005: 55:18-57:34).

A resistência à invasão da polícia usa da coreografia como o auge do momento ritual. Aparece no cortiço o ex-escravo Eustáquio carregando Dalva desacordada e ferida pela luta de resistência e, no centro da cena, deita Dalva no chão, coloca uma flor em suas mãos. Mundo, que estava todo o tempo deitado em uma rede ao lado da cena, chama Dalva e pede que se levante. Como ela não se move, Mundo também se deita ao lado de Dalva (GXIX 2005: 01:10:12-01:12:20). Eustáquio começa a batucar, Mundo acompanha batendo em uma garrafa. Dalva acorda e continua a luta para ficar no cortiço, chama a todos: a noiva amarela, Maria João, Manuel, para que juntos possam resistir. A música fica cada vez mais alta, Dalva começa a girar cantando, a noiva e Chico das Ora também rodopiam (GXIX 2005: 01:12:21-01:14:48). A coreografia pode ser interpretada como uma metáfora da luta e, dessa forma, da transformação. Chico das Ora, com Dalva morta nas costas, atravessa a cena cantando: “Oxum é pequenina, Oxum te fez menina, quero ver água do rio adoçar a sua vida, nhé nhé Okê, nhé nhé lambê Okê” (GXIX 2005: 01:16:10-01:16:45).

A personagem Manuel usa-se do elemento narrativo para mostrar sua transformação: ele narra que sempre fez tudo o que lhe mandavam, porém nesse momento ele muda, resistindo contra a invasão do cortiço. Para intensificar sua mudança, ele encena sua transformação em forma de oração a uma vassoura, para ele o símbolo do trabalho (GXIX 2005: 01:06:34-01:07:27).

A última cena do espetáculo é o ataque final dos policiais ao cortiço e a morte de todos os moradores que resistiram tentando defender sua moradia (GXIX 2005: 01:26:08-01:29:23). Juntam-se todos os atores e intercedem pelas figuras históricas que eles representaram neste espetáculo, citando seus nomes e alguma informação adicional sobre eles. Os atores criam com a reza um momento solene, no qual a transformação das personagens ganha um sentido (GXIX 2005: 01:29:24-01:30:49). O corpo da noiva é posto na carroça junto com todos os elementos cênicos, e, levantando a carroça,



posicionam-se como revolucionários que se preparam para uma foto antes da batalha (GXIX 2005: 01:30:50-01:32:15).

ASPECTO LÚDICO

A participação do espectador no espetáculo é facilitada através do aspecto lúdico, que ajuda a descontrair e aproximar o espectador à cena. A chegada da lavadeira Carmela à procissão é guiada pelo ludismo. Ela chega com um cesto cheio de roupa suja fazendo com que o cortejo pare e começa a juntar roupas que estavam caídas ao chão afastando os espectadores e construindo assim um espaço arena para a cena que vai prosseguir. Carmela expõe a problemática do cortiço confrontando a vida confortável dos espectadores com a sua pobreza, doença e a falta de condições de higiene (GXIX 2005: 14:18-16:10). A lavadeira aproxima o público através de um diálogo aberto e convoca sua participação pede ajuda em cena de um espectador (GXIX 2005: 16:11-18:46) com quem cria um vínculo especial que vai acompanhá-la até o final do espetáculo.

Neste espetáculo, o espectador chama-se Weslei. A personagem Carmela incorpora Weslei ao espetáculo, transformando-no em personagem. Até o final do espetáculo Carmela idealiza Weslei como seu futuro marido. O momento lúdico é bastante forte, pois o espectador está acompanhado e Carmela o convoca explicitamente que deixe sua acompanhante para estar ao lado dela. Ela também pede para morar na sua casa e, ao perceber que Weslei permite, ela avisa que levará mais uma amiga e seus doze filhos, mas todos muito bonzinhos. Carmela descreve Weslei fisicamente várias vezes, causando sempre um efeito lúdico. Carmela flerta com Weslei, pede-lhe um beijo na mão, pergunta-lhe se ele pensa que ela é bonita, pede que ele a ajude a juntar a roupa do chão, abraça-o e provoca a sua acompanhante (GXIX 2005: 18:52-20:35). Esses momentos são burlescos, fazendo com que o público ria abertamente.

Chegando ao final do espetáculo, Carmela volta ao jogo com o espectador, ao contar a sua amiga Giuseppina, que nunca aparece em cena, sobre o beijo que ganhou de Weslei e do futuro casamento com ele, sobre a possibilidade de Giuseppina e seus filhos morarem na casa de Weslei (GXIX 2005: 01:01:57-01:04:12). O jogo entre Carmela e Weslei fica cada vez mais intenso, pois ao Giuseppe propõe a Carmela uma foto fingida de casamento a fim de enviá-la a sua família na Itália: Carmela, como primeira reação, rejeita, por estar comprometida com Weslei, porém acaba aceitando a proposta de Giuseppe e releva ainda um casamento com o italiano (GXIX 2005: 01:04:13-01:10:09). Cria-se um jogo lúdico, no qual Giuseppe corre atrás de Carmela, ele assegurando que não pensa em casamento e dizendo que é somente uma foto. Carmela foge dizendo que não quer ser mal falada. Eles voltam à cena, agora Carmela correndo atrás de Giuseppe,

ele dizendo que não quer casar de verdade e ela ameaçando que se ele não o fizer, Wesley o fará. Carmela insiste na ideia de casamento causando a fuga de Giuseppe. O momento lúdico é bastante intenso (GXIX 2005: 01:06:15-01:07:11). Por fim aparecem na sacada Carmela e Giuseppe para fazerem a foto (GXIX 2005: 01:07:30-01:10:10).



Figura 60: Manuel fala com espectadora (GXIX 2005: 31:01)

Outro momento lúdico do espetáculo é a disputa entre o português e dono do cortiço Manuel e o italiano e anarquista Giuseppe. Ambos surgem em cena ao mesmo tempo: Giuseppe, desde uma sacada do prédio em frente e Manuel, em meio ao público.³⁵¹ Manuel e Giuseppe discutem sobre quem possui mais poder na região (GXIX 2005: 21:03-22:42).³⁵² Manuel explica como conseguiu construir o cortiço e estabelece contato com uma espectadora³⁵³ (vide figura 60), com quem começa a flertar. Ele pede que ela vá com ele até a carroça, depois chama todos para perto e pergunta a espectadora Márcia, onde ela vive e se gosta de sua casa (GXIX 2005: 22:43-26:55). Giuseppe interrompe a conversa de Manuel e, da sacada, estabelece contato com outra espectadora³⁵⁴ fazendo-lhe elogios (GXIX 2005: 26:56-27:34). Segue a disputa de poder entre Manuel e Giuseppe, para constatar qual espectadora é a mais “agradada” (GXIX 2005: 27:35-32:45).

³⁵¹ É possível estabelecer um paralelo entre as personagens Manuel e Giuseppe do espetáculo com as personagens do romance *O Cortiço*. Giuseppe como intelectual possui vários pontos em comum com a figura Miranda do romance: ambos são instruídos e ambos encontram-se próximos, mas fora do cortiço (Giuseppe está espacialmente afastado do público atuando detrás de uma sacada no prédio em frente da cena). Tanto Manuel como João Romão do romance construíram o cortiço e ambos são ambiciosos. Ambos são rivais mas vivem em uma espécie de simbiose como também no romance.

³⁵² O jogo de poder entre Manuel e Giuseppe se dá através da menina vendedora mascate Maria João, que trabalha para os dois.

³⁵³ Neste espetáculo a espectadora chama-se Márcia.

³⁵⁴ Neste espetáculo a espectadora chama-se Camila.



CORPO



Figura 61: Dança de Dalva com espectadores (GXIX 2005: 36:36)

Os corpos dos atores mostram no espetáculo as transformações pelas quais as personagens são obrigadas a passar, sejam elas a transformação de mulher em prostituta, de noiva em doente ou de lavadeira em noiva. Por exemplo, o corpo da prostituta Dalva assume um papel destacado no momento em que se aproxima da procissão, propõe um brinde à noiva amarela e reza para São Gonçalo³⁵⁵ para que abençoe o seu casamento. Nesse momento ritual, ela convoca os espectadores a contracenarem com ela: eles devem fixar sete saias em um cinturão junto ao corpo de Dalva que a personagem Flausiana distribuiu entre o público um pouco antes (vide figura 61). Os espectadores estão conectados à prostituta através das saias que eles seguem segurando. Ao som de um batuque de percussão, Dalva rodopia, todos aplaudem até que ela se solte dos espectadores (GXIX 2005: 32:49-37:33). Através de sua participação, os espectadores são incluídos ao momento ritual.

FIGURINO

O figurino possui um papel importante para a ritualização, pois é através dele que a divisão dos papéis é determinada: para cada papel, os atores trocam de figurino, desta forma, as personagens Carmela, Flausina e Helena nunca estão em cena ao mesmo tempo, pois as três são interpretadas pela mesma atriz Sara Antunes que, para cada personagem, veste outro figurino. A transformação da personagem Maria João de menina em mulher também é acompanhada pelo figurino: Maria João chega ao cortiço em sua bicicleta ainda como uma criança moleque, vestindo calças curtas. Lá encontra a

³⁵⁵ São Gonçalo foi um marinheiro, nascido em Portugal no século onze. Para afastar as prostitutas de sua profissão, São Gonçalo tocava viola para que elas dançassem. No Brasil, o rito de São Gonçalo, protetor das prostitutas, é uma dança de roda com movimentos sensuais, em que os participantes usam saias (Cruz 2005: s.p.).



prostituta Flausina, dança com ela e ambas iniciam uma brincadeira de jogar água. Neste momento Maria João menstrua e Flausina orienta sua transformação explicando que o sangue de menstruação é sangue sujo, mas também de transformação, tirando-lhe as calças curtas e fazendo com que a menina-moça vista uma saia (GXIX 2005: 01:22:04-01:25:33).

CONSIDERAÇÕES PARCIAIS

O rito nesse espetáculo inicia como um rito de celebração de um casamento, mas, aos poucos, vai transformando-se em uma revolução. A ritualização é introduzida por elementos cênicos como o aspecto lúdico, a música, a dança, a presença de um ator narrador que acompanham e sublinham o momento da transformação.

Porém são os critérios *deslocamento* e *participação* que dão força e ênfase à transformação. A participação do espectador ocorre em grande parte através do contexto festivo e religioso do espetáculo, do qual o espectador participa cantando, dançando, conversando, ajudando e atuando junto com as personagens. A participação ativa em cena é esperada, mas não controlada. Dessa forma o espectador deste momento cênico específico opta por participar e ajudar na cena em que a personagem Carmela busca a proximidade. Da mesma forma, a espectadora Marcia tem a liberdade de responder a Manuel como quiser as perguntas que ele lhe faz. Desta forma os espectadores tomam no espetáculo a posição de co-autores, pois é através de sua participação autônoma que a transformação se torna possível.

O deslocamento assume uma função central para a transformação, pois é através dele, ao lado da música e do aspecto lúdico que a participação se faz possível. Assim, ao seguirem à procissão, todos se tornam membros de igual importância no espetáculo e o espectador assume uma responsabilidade maior: o espetáculo estende seus limites dramáticos assumindo um teor social e religioso, comprometendo assim o espectador de forma mais intensa ao momento cênico. Por isso o excesso do uso da dimensão convencional causa um comprometimento no espectador e o convoca a participar ativamente, seja dançando, cantando ou atuando em cena. Iná Camargo Costa expõe analisa o espetáculo da seguinte forma:

Hygiene naturalmente se configurou como um dos mais recentes exemplares do teatro processional, ou itinerante, redescoberto há alguns anos pela nova geração de produtores-pesquisadores de teatro de São Paulo. [...] Outra decisão fundamental para dar sentido estético-lúdico-político às narrativas foi criar situações em que o público pudesse participar dos acontecimentos de modo a reiterar o “pacto ficcional” proposto logo no início do espetáculo: todos foram convidados para uma festa de

casamento e de resistência contra a ação policial que vai evacuar aquele último cortiço (Marques 2006: 62).

Camargo Costa entende a encenação como uma festa itinerante que libera energias para novas descobertas, abrindo espaço para mudanças.

4.5.4 *AquiFora – AquiDentro (OPOVOEMPÉ, 2009)*

INFORMAÇÕES GERAIS

O projeto *AquiDentro – AquiFora*³⁵⁶, do Grupo OPOVOEMPÉ, foi contemplado pelo Programa Municipal de Fomento ao Teatro de São Paulo em 2008, e teve estreia em 2009. É composto de dois momentos cênicos distintos: O espetáculo *AquiFora*, de aproximadamente uma hora de duração (OPEP 2010b: 01:05:12), compõe a primeira etapa do projeto; e *AquiDentro*, de aproximadamente uma hora de duração (OPEP 2010a: 01:09:35) e é um espetáculo em espaço fechado. *AquiFora*, consiste em uma marcha das atrizes com os espectadores, percorrendo aproximadamente dois quilômetros no Vale do Anhangabaú, no centro da cidade de SP, passando pela Avenida São João, pela Igreja Santa Ifigênia, atravessando o Viaduto Santa Ifigênia, passando pelo Mosteiro São Bento e chegando ao Edifício Martinelli, de volta à Avenida São João. Os espectadores saem juntos da Galeria Olido na Avenida São João, onde compraram os ingressos, seguindo até um bar, no qual encontram as atrizes. No bar sentam, tomam um café e recebem as informações sobre o procedimento do espetáculo, participando ininterruptamente dele. O texto do momento cênico *AquiFora* foi concebido a partir de depoimentos de testemunhas que participaram do processo de criação através de ensaios abertos, encontros e conversas com a diretora e atrizes do grupo.

A segunda parte do projeto, a montagem, *AquiDentro*, possui um lado de ficção científica, inspirado em Herbert George Wells, um lado esotérico embasado no filósofo xamã Terence McKenna, um lado histórico-político sob influência de textos da política judia Hannah Arendt e do escritor italiano Primo Levi, ambos testemunhas do Holocausto. O espetáculo também comunica com a filosofia através de textos do filósofo romano Lúcio Aneu Sêneca e do filósofo polonês contemporâneo Zygmunt Baumann. Não obstante há também uma busca pelo literário através de William Shakespeare. O espetáculo constitui-se em quatro cenas: chegada (OPEP 2010a: 00:10 - 04:58), consulta

³⁵⁶ A concepção, direção e dramaturgia de ambos espetáculos são de Cristiane Zuan Esteves. As duas encenações são apresentadas pelas atrizes-criadoras: Ana Luiza Leão, Cristiane Zuan Esteves, Graziela Mantoanelli, Manuela Afonso e Paula Lopez. A trilha sonora de *Aqui Fora* dirigiu Lucas Santtana, o figurino Anne Cerruti e a iluminação Vinícius Andrade, assumindo a preparação vocal das atrizes Madalena Bernardes. Pela trilha sonora de *Aqui Dentro*, responde Lucas Santtana.

(OPEP 2010a: 04:59 - 12:38), diagnóstico e terapia (OPEP 2010a: 12:39 - 55:59), a viagem (OPEP 2010a: 00:55:59 - 01:09:35).

A diretora do grupo explica como o grupo entende a estruturação do espetáculo *AquiDentro* :

No espetáculo fechado, o público é convidado a participar em uma espécie de experimento científico, ou anamnese coletiva. Senta-se em cadeiras móveis, que ao longo do espetáculo, serão dispostas de formas diferentes como um avião, um restaurante ou uma aula de anatomia. (Esteves 2010: 15)

Cada momento evoca situações distintas de intimidade e permite novas formas de relação entre as atrizes e o público, desconhecidas de um espetáculo convencional. A diretora também enfatiza que OPOVOEMPÉ se empenha em desenvolver um discurso “com o outro” (Esteves 2010: 15) e não “para o outro” (ibidem: 15). O espectador é, segundo a diretora, parte central e ativa das criações do grupo participando também da composição das cenas dos espetáculos (ibidem: 15). Há sempre um “convite sutil” (ibidem: 15) à interação do espectador nos trabalhos do grupo. Desta forma, OPOVOEMPÉ compromete-se em desfazer a fronteira entre o que é cena e o que é vida criando estruturas cênicas permeáveis a interferências, independente do espaço escolhido para o espetáculo. Durante o período de produção houve palestras da psicóloga, cronista e crítica literária, Maria Rita Kehl, com o antropólogo italiano, Massimo Cannevacchi e do filósofo húngaro Peter Pál Pelbart como também *workshops* (Esteves 2010: 16). *Aqui Dentro* também contou com a participação de espectadores no processo de criação através de ensaios abertos, encontros e conversas com a diretora e atrizes do grupo. O espetáculo foi concebido de tal forma, que o espectador é constantemente convocado a participar da cena, interagindo com as atrizes.

O título *AquiFora – AquiDentro* joga com vários níveis de significados: por um lado com o próprio espaço físico, pois uma parte do espetáculo ocorre em espaço aberto, na rua, e outra em espaço fechado. Porém também há um jogo com o ser humano, o que ele aparenta ser e a imagem que ele emite (*AquiFora*) e o que ele realmente é, o que ele sente e recebe (*AquiDentro*). Da mesma forma, há um jogo com a atitude que o espectador é convocado a assumir, pois no momento cênico *AquiFora*, ele torna-se ator para os passantes e na ação cênica *AquiDentro*, ele passa a ser a cobaia de um experimento.

A transformação no espetáculo *AquiFora – AquiDentro* ocorre em primeiro plano com os espectadores que são envolvidos ao momento cênico com tal intensidade que parecem assumir o papel de ator. A transformação pela qual eles passam é de humanização e



possui dois momentos: no momento cênico *AquiFora* eles são levados (re)-conhecer o lado humano de São Paulo e de seus habitantes. O segundo momento *AquiDentro* é uma espécie de terapia/tratamento conduzindo o espectador à uma catarse para (re)-encontrar o próprio lado humano.

A composição de ambos os espetáculos forma uma procissão com uma estação final que leva todos seus participantes de um estado de ser individualista e apático em relação ao seu entorno a outro estado, de ser crítico, atento ao que ocorre tanto ao seu redor como também dentro de si próprio. O primeiro momento cênico utiliza meios tecnológicos, para poder realizar o deslocamento em pleno centro de São Paulo. Todos os participantes escutam, por meio de fones de ouvido, a gravação do espetáculo e agem de acordo com as indicações que vão recebendo. Como todos vestem a mesma roupa, uma capa amarela, e agem da mesma forma, dissonando do resto da sociedade, cria-se um vínculo de cumplicidade entre os participantes muito mais forte que a cumplicidade entre os espectadores de um espetáculo convencional. O segundo momento, em espaço fechado, faz com que os espectadores movam-se constantemente em cena criando a cada movimento uma nova situação e com ela um novo vínculo entre espectadores e atores e espectadores entre si.

Seguem as análises de cada momento cênico, *AquiFora* e *AquiDentro* separadamente por serem unidades distintas de um projeto.

AQUIFORA

ESPAÇO CÊNICO E CENÁRIO

O cenário no espetáculo *AquiFora* abrange todo o percurso no centro de São Paulo, começando pela ida dos espectadores da bilheteria até um bar, em que eles encontram as atrizes. A seguir inicia-se o percurso pelas ruas do centro de São Paulo, com as seguintes estações, entre outras: um muro, uma praça, a fachada do edifício antigo do Correio, uma igreja, um viaduto e um relógio. O espaço cênico é, durante todo o percurso, ambiental, pois não há posição fixa entre atores e espectadores.

O RITO ABORDADO NO DESLOCAMENTO E NA PARTICIPAÇÃO

O deslocamento e a participação em *AquiFora* ocorrem em um nível máximo: o espetáculo é o deslocamento e a participação de todos, atrizes e espectadores, é ininterrupta. Ao comprarem os ingressos na Galeria Olido, na Avenida São João, centro

de São Paulo, os espectadores recebem um aparelho de mp3, o número de uma mesa de um bar e, juntos são levados por um colaborador³⁵⁷ do grupo a um bar nos entornos, onde encontram as atrizes do espetáculo (vide figura 62). Sentados às mesas, bebendo um café ou comendo algo com as atrizes, testam como usar o aparelho de mp3, recebem as informações de como agir/atuar durante o percurso ou o que devem fazer em caso de interferência.³⁵⁸



Figura 62: Atrizes e espectadores no bar

Esse primeiro contato, inicia-se o processo de transformação do espectador, pois ele é confrontado com uma situação íntima como tomar café com um amigo. Antes de sair, os espectadores recebem uma capa de chuva amarela, que eles devem vestir durante o espetáculo (OPEP 2010a: 00:11-03:49). Todos saem do bar, vão caminhando juntos até o ponto de partida, na Avenida São João, vestem ao mesmo tempo as capas e escutam as advertências que uma atriz faz para poderem iniciar o percurso: olhar nos olhos dos outros espectadores para conhecer as pessoas com quem estão compartilhando o momento (OPEP 2010a: 03:50-05:15). O espectador é convocado a sair de sua posição individualista.

Todos ligam o aparelho de mp3 sincronicamente e o percurso inicia, no momento que a gravação do mp3 começa (OPEP 2010a: 05:16-06:00). Ouve-se uma voz que pede união entre os espectadores, que prestem atenção nas capas amarelas em seu entorno:

A partir desse momento você não está mais sozinho. A partir desse momento nós estamos juntos. Atenção, é importante que nos mantenhamos unidos. Preste atenção

³⁵⁷ O colaborador desempenha um papel de mensageiro como no antigo teatro grego, como uma personagem que narra os eventos que antecedem a ação.

³⁵⁸ Cada espectador recebe um bilhete com o escrito; “Tá [está] tudo bem?” (OPEP 2010a: 02:49) e a indicação de mostrá-lo caso algum passante interfira no espetáculo.



à capa amarela a sua frente. Preste atenção à capa amarela atrás de você. Preste atenção à capa amarela ao seu lado. Preste atenção ao redor de você. (OPEP 2010a: 06:20-06:41).

Enquanto ouvem a gravação, os espectadores veem a coreografia das atrizes, que se colocam em fila diante dos espectadores. A voz narradora segue, preparando-os a reagir contra interferências, interrupções ou tentativas de dispersão, advertindo a prestar atenção à sinalização: ao sinal verde, devem caminhar, ao sinal vermelho devem parar e ao sinal amarelo devem prestar atenção ao seu redor. As atrizes acompanham a gravação mostrando, dentro de suas coreografias, pequenas placas nas cores verde, vermelha e amarela. A informação repete-se (OPEP 2010a: 06:42-08:14). Então há um pequeno teste para constatar se a informação foi entendida por todos: os espectadores devem seguir, parar ou prestar atenção conforme o comando (OPEP 2010a: 08:15-08:58).

Ouve-se, então, um som de interrupção de sintonia, e uma voz, como de uma notícia de rádio, fala sobre pessoas, que se encontram no Vale do Anhangabaú, onde o evento está ocorrendo. A notícia é interrompida várias vezes por interferências, mas é possível reconhecer que a locutora se refere aos espectadores, pois fala de um grupo de pessoas que está parado no meio do caminho como eles. Então uma atriz mostra a placa verde e finalmente todos começam a caminhar (OPEP 2010a: 08:59-10:00). A locutora segue contando sobre o caos no metrô e sobre o abandono das ruas no centro. Neste momento o grupo cruza incidentalmente com uma demonstração de candomblé no meio do caminho, e as atrizes levantam a placa amarela (OPEP 2010a: 10:01-11:21).

Ao passarem por um prédio abandonado na Avenida São João, escutam a gravação com a locutora informando que, embora o prédio tenha ainda toda a infraestrutura necessária e que haja tanta gente necessitando um lugar para viver, ninguém mais ocupa esse espaço. Uma atriz mostra a placa vermelha e todos param. Então, ouve-se a gravação da voz de um homem que diz: “você pode ver um bueiro, no bueiro tem uma fossa de merda, na merda tem uma lesma, na lesma pousada, uma mosca, na mosca um planeta, o nosso” (OPEP 2010a: 12:15-12:31). A gravação questiona a falta de razão, ao existirem prédios com infraestrutura abandonados, enquanto há pessoas que dormem nas ruas, por não terem casa. Todos os participantes do espetáculo colocam-se em uma fila única (OPEP 2010a: 11:22-13:25). Ao sinal verde, seguem caminho em serpentina e depois de poucos metros param diante da placa vermelha e então voltam a seguir em frente. Param em frente ao muro do Anhangabaú, coberto com *graffitis* de arte contemporânea e, em silêncio, observam os desenhos (vide figura 63) (OPEP 2010a: 13:26-16:03).



Figura 63: Espectadores diante do muro do Anhangabaú

Ao receberem sinal verde seguem o caminho até chegarem ao parque do Anhangabaú, escutando a voz de uma criança que expõe o desejo do ser humano de não estar só no universo.³⁵⁹

Existe uma sonda espacial, que viaja pelo espaço com dois discos de ouro, nesses dois discos de ouro, pode-se ver imagens de pessoas jovens e velhas, pode se ver as imagens de homens e mulheres e a exata localização da terra, nesses dois discos de ouro, pode-se ouvir saudações em vários idiomas, músicas de muitas culturas, o som de uma mãe, que fala com seu filho pela primeira vez e um poema de Baudelaire, como uma garrafa lançada ao mar, esses dois discos de ouro esperam que entre as duzentas milhões de estrelas na via-láctea, algum planeta habitado por outra civilização, possa interceptar a sonda viajante, entender esses registros e decifrar a mensagem de uma pequena espécie, tentando sobreviver seu próprio tempo (OPEP 2010a: 16:04-17:10).

Os espectadores e atrizes passam pela escultura Drusa, que possui um ar futurista, ainda nos jardins do Anhangabaú param diante de uma grande árvore e ouvem, ao som grave de um órgão, uma narradora que fala do sonho humano em pertencer à sociedade galáctica (OPEP 2010a: 17:11-17:43). Embaixo da árvore, as atrizes mostram aos espectadores diferentes folhas com perguntas como: “Que imagem você lançaria ao

³⁵⁹ Ao usar a expressão “como uma garrafa lançada ao mar”, a mensagem estabelece comunicação com um texto de Paul Celan, no qual ele agradece o prêmio literário recebido, o Bremer Literaturpreis, em 1958, estabelecendo um elo entre o poema e a esperança. O contexto desse espetáculo, se reconhecido o elo, é fortificado o sentimento de esperança em relação ao fim da solidão: “O poema pode ser uma garrafa lançada ao mar, abandonada à esperança - decerto muitas vezes ténue - de poder um dia ser recolhida numa qualquer praia, talvez na praia do coração. Também neste sentido os poemas são um caminho: encaminham-se para um destino [...] para um lugar aberto, para um tu intocável...” (Celan 2005: s.p.).



espaço?”, “O que não podemos esquecer?” (OPEP 2010a: 17:50;18:07) e, simultaneamente, todos escutam desejos de testemunhas, como: “quando eu voei, pelo asfalto, de patins” (OPEP 2010a: 17:43-17:46), “quando eu deitava assim naquele chão lá de terra cuns [com uns vsw] capim, e olhava aquela imensidão daquele céu azul, cheio de estrela, essa é a minha infância, tirar o leite da vaca, montá di [montar a vsw] cavalo, depois catá [catar vsw] feijão na roça, essa é a minha melhor infância, se eu pudesse voltar” (OPEP 2010a: 18:01:18:28), “mergulhar dentro de um açude e tomar um banho maravilhoso, ir lá tirá [tirar vsw] o leite duma vaca, mais era aquela coisa, você pegava manga no pé, você comía, montava no burro, montava no cavalo, corria atrás da galinha, dava um abraço na tua mãe, a tua mãe com aquele cabelão maravilhoso” (OPEP 2010a: 18:58-19:19). Então os espectadores recebem papéis para escreverem seus depoimentos que entregam às atrizes (OPEP 2010a: 19:20-20:21). Enquanto escrevem e entregam seus sonhos e lembranças, continuam ouvindo gravações de depoimentos: “eu me lembro quando eu era moleque, e o vento batia na minha cara, era muito bom em dia ensolarado, atravessava a rua ia tomar um sorvete e prá mim a vida não era melhor do que aquilo” (OPEP 2010a: 20:53-21:04). Esses depoimentos de outros espectadores reforçam a cumplicidade estabelecida entre os participantes.

Os envolvidos seguem o caminho de volta passando outra vez pelo muro em direção ao Palácio dos Correios, escutando a narradora da gravação falar sobre possibilidades de uma catástrofe ambiental iminente e sobre a importância da solidariedade humana (OPEP 2010a: 21:05-22:25). Ouve-se um som de alarme, uma voz avisa que o mundo chegou ao fundo do poço³⁶⁰, então soma-se a esse ruído o som de cristais. Escutam-se perguntas como: “vocês sentem tristeza, cansaço, culpa, dificuldade?” (OPEP 2010a: 22:26-23:49). O grupo para na frente do Palácio dos Correios. As atrizes falam com passantes, perguntam a eles se já chegaram ao fundo do poço, enquanto os espectadores, parados as observam (OPEP 2010a: 23:50-24:48). O grupo volta a locomover-se, ouvido depoimentos sobre estar no fundo do poço: “chegou no fundo do poço? Nossa senhora é desespero” (OPEP 2010a: 25:00-25:05), “o fundo do poço é uma coisa terrível né [terrível não é vsw]” (OPEP 2010a: 25:07-25:11), “pra saí [sair vsw] do fundo do poço, eu acho que caberia a cada um de nós ajudá [nós ajudarmos vsw] uns aos outro [outros vsw]” (OPEP 2010a: 25:12-25:18). Todos param diante de uma fonte seca, com lixo dentro jogado, nos jardins do Anhangabaú, ainda escutando depoimentos sobre o fundo do poço. Todos seguem caminho, passam por vários moradores de rua, dormindo entre árvores,

³⁶⁰ *Fundo do poço* é uma expressão do português brasileiro que significa ter um problema tão grande que praticamente torna-se impossível solucioná-lo. *Estar no fundo do poço* pode significar uma depressão profunda, problemas sérios com drogas, problemas sérios com a família ou com a lei.

sobre caixas de papelão (OPEP 2010a: 25:19-26:01), a narradora da gravação observa a forte presença da polícia no centro de São Paulo e pergunta:

É possível ser feliz aqui, com tantos prédios antigos sendo abandonados, com esse cheiro de xixi tomando conta do centro da cidade de São Paulo, com essas crianças, que foram abandonadas pelas suas mães, que estavam fugindo da desgraça que vem com essa cidade, com essas pessoas, que eu não entendo, que moram e dormem nessas praças, em volta das pombas, algo está acontecendo no centro da cidade de São Paulo (OPEP 2010a: 26:19-26:47).

Ao caminharem, seguem escutando depoimentos, entre eles os seguintes: “mais pro fundo do poço, úmido, frio, você fica sozinha, fica com medo, não é legal aqui, não gosto de ficar no fundo do poço” (OPEP 2010a: 28:04-28:18), “o fundo do poço, ele é fedorento, ele é dolorido, ele é sem esperança, eu já me senti no fundo do poço, e é assim: fétido, dolorido e sem esperança” (OPEP 2010a: 28:19-28:30), “não há corda, não há balde, no há água que segura, não há resgate, ninguém te ouve” (OPEP 2010a: 28:52-29:05). A sociedade do espetáculo para diante de um prédio de esquina, onde as atrizes voltam a mostrar perguntas como: “Para se sentir melhor, você dança?” (vide figura 64) (OPEP 2010a: 29:39-30:00).



Figura 64: Atrizes e espectadores confrontados com uma pergunta

A narradora fala de uma epidemia em São Paulo, causada pela concorrência e o estresse e pela falta de água que há no centro (OPEP 2010a: 29:08-30:30). Ouve-se um depoimento que se repete várias vezes: “Erramo [erramos vsw] em algum ponto do caminho” (OPEP 2010a: 30:31-31:04:). Enquanto isso uma atriz busca garrafas de água e distribui entre os participantes do evento todos fazem uma pausa e bebem. Ao seguirem caminho, ouvem depoimentos de situações no trânsito em São Paulo, como andar de ônibus:



Eu me incomodo de andar de ônibus, não porque não seja bom andar de ônibus, eu gosto, mas cada vez que o motorista muda de marcha, eu sinto a raiva que ele tem do mundo, cada vez que o motorista pisa no freio, ele tá provocando o ódio de quarenta pessoas, que tão [estão vsw] dentro daquele ônibus, e é um contra o outro, somos nós contra o motorista, o motorista contra nós (OPEP 2010a: 31:27-31:50).

Ouve-se então um samba canção³⁶¹ e o grupo volta a prosseguir (OPEP 2010a: 31:51-33:42). A canção é mais uma convocação para que o espectador se sensibilize com a situação alheia. A narradora segue explicando sobre a epidemia que abate a cidade: as pessoas sofrem de insensibilidade evitando contato corporal pelas ruas da cidade e até contato visual (OPEP 2010a: 32:28-33:50). Vão seguindo agora passando por uma rua comercial com muitas lojas, bancos, bares, chegando à Igreja Santa Ifigênia. A narradora da gravação afirma: “ainda há esperança” (OPEP 2010a: 33:51-36:13). Todos adentram a igreja, lá dentro escutam em forma de sussurro: “cada um se despede da vida da maneira que lhe for mais conveniente” (OPEP 2010a: 37:57-38:01). Todos estão sentados, em sintonia com a gravação. A locutora, durante toda estadia na igreja, fala em voz baixa, como se estivesse rezando, porém, ao sair da igreja (OPEP 2010a: 31:51-41:50), pergunta: “será que temos espaço para a fé nesta cidade?” (OPEP 2010a: 42:08-42:09). Passando por uma rua com muitos telefones públicos, orelhões, escuta-se de várias pessoas: “Alô, alô” (OPEP 2010a: 43:42-44:42). A tentativa de comunicação mostra-se presente neste momento, em que pessoas procuram estabelecer contato com a palavra *alô*.

Mais adiante as atrizes, na busca de uma cura para a epidemia, descarregam sobre o chão, uma sacola cheia de remédios, os espectadores param e observam as caixas ao chão. Alguns passantes passam pisoteando as caixas (OPEP 2010a: 44:43-45:11). A locutora constata que ainda há esperança e decide ir em direção ao viaduto amarelo: segundo ela, lá é tudo mais tranquilo, é um lugar seguro. Ouve-se som de música clássica de piano e aos poucos vai ganhando mais vida e sendo incorporada com violino (OPEP 2010a: 45:12-46:26). Chegam ao viaduto, caminham por ele escutando depoimentos sobre a vida, até chegar na metade dele onde param, dirigem-se até o parapeito e ali recebem instruções escritas de como proceder: “Durante 30 segundos, olhe o horizonte” (OPEP 2010a: 48:58-49:25). Todos debruçam-se sobre o parapeito e observam a paisagem,

³⁶¹ Segue a letra da canção *Disfarça E Chora* (Cartola): “Chora, disfarça e chora, aproveita a voz do lamento, que já vem a aurora. A pessoa que tanto queria, antes mesmo de raiar o dia, deixou o ensaio por outra. Oh! triste senhora, disfarça e chora todo o pranto tem hora. E eu vejo seu pranto cair no momento mais certo. Olhar, gostar só de longe não faz ninguém chegar perto. E o seu pranto oh! Triste senhora vai molhar o deserto” (Cartola s.a.: s.p.).



escutando a gravação: “Ninguém se olha mais, as pequenas delicadezas foram perdidas, as plantas são pisoteadas, os cães são chutados, os loucos não são mais os sábios” (OPEP 2010a: 49:26-49:45). A sociedade do espetáculo vai de um lado ao outro do viaduto, observando as paisagens dos dois lados. As atrizes fazem bolas sobredimensionais de sabão (OPEP 2010a: 51:48-52:08). O grupo segue, a música clássica fica cada vez mais alegre e forte. A locutora anuncia que o clima está mudando e que a situação pode mudar. Ao fim do viaduto, cessa a música alegre de filme infantil e ouve-se a gravação: “Tá [está vsw] tudo bem? Tá tudo bem.” (OPEP 2010a: 54:25-55:44), repetir-se inúmeras vezes. Diante do Mosteiro São Bento, as atrizes e espectadores mostram bilhetes aos passantes com a pergunta: “Tá tudo bem?” (OPEP 2010a: 54:55-55:56). Esses reagem das mais variadas formas: indiferentes, de forma positiva ou negativa. Surge a questão: “Será que eu devo parar por aqui?” (OPEP 2010a: 55:57-56:19). Todos juntam-se em uma roda e escutam o questionamento:

Peraí [espera aí vsw], quer dizer, se todas as pessoas aqui mudarem as suas mentes, teremos uma grande mudança na criação do futuro e do passado, quer dizer, cê tá [você está vsw] dizendo que se todas essas pessoas que estão passando aqui agora, mudarem as suas mentes se todas elas pensarem uma possibilidade mais clara de mundo, uma visão menos reduzida, elas mudam o futuro? (OPEP 2010a: 56:20-56:40).

A narradora propõe, então, algo concreto, em que se intercala a proposta de mudança da locutora com mensagens de espectadores (OPEP 2010a: 56:42-58:31), durante esta cena, uma atriz deita-se no chão e olha o céu, nas mãos tem um bilhete com os dizeres: “Descubra uma nova forma de olhar o céu” (OPEP 2010a: 58:03). A proposta de mudança de perspectiva é também uma convocação a uma mudança de comportamento do espectador. Enquanto todos seguem pelo Largo de São Bento, a locutora comenta que há esperança e ouve-se a gravação sobre medos, sonhos e expectativas de vários espectadores (OPEP 2010a: 00:58:04-01:01:25). A última pergunta repete uma espectadora: “quando é que vamo rí [vamos rir vsw]?” (OPEP 2010a: 01:01:26-01:01:48 e 01:03:49-01:04:35). Agora, durante o percurso, ouve-se as alegrias dos espectadores e, ao chegarem no Relógio *De Nichile*, uma atriz mostra aos espectadores um bilhete com a frase: “Retire seu mp3 e sua capa” (OPEP 2010a: 01:01:49-01:05:02).

O RITO ABORDADO NA TRAMA

A trama do espetáculo *AquiFora* é abstrata e abrange temas como: moradias abandonadas no centro de São Paulo *versus* pessoas sem moradia em São Paulo, isolamento do ser humano no universo, lembranças da infância, visão apocalíptica sobre o fim do mundo,



depressões (o fundo do poço), epidemia, abandono, trânsito, apatia social, fé, esperança, mudança/transformação e felicidade. A composição, entretanto, é progressiva iniciando-se com temas sociais críticos e polêmicos, como moradia, ser humano e meio ambiente, passando ao âmbito individual. Em um primeiro plano, é abordado o lado doente e fraco do indivíduo e, paulatinamente, o espetáculo constroi um caminho para uma transformação através de uma perspectiva positiva, seja ela fé ou esperança.

ELEMENTO NARRATIVO, MÍDIA, DANÇA E MÚSICA

O texto falado do espetáculo *AquiFora* é uma composição e combinação de uma narração condutora e várias contribuições de espectadores que participaram de espetáculos na fase de concepção. Como todo o espetáculo falado ocorre por meio de locução via mp3, pode-se dizer que se trata de um espetáculo narrado. Contudo a ação e interação das atrizes é central para que o momento atinja um grau de ritual. É a sua movimentação coreográfica em sintonia com o texto locutado, intercalado por música, que envolve o espectador, fazendo com que ele se torne mais que um colaborador do momento cênico, ele torna-se um co-ator participando das movimentações e coreografias, mas também criando novas movimentações e momentos cênicos. Pode-se falar neste espetáculo de um envolvimento máximo do espectador.

CORPO

Neste espetáculo é o corpo dos participantes que está em evidência, sendo constantemente redefinido, tanto pelos próprios participantes do espetáculo como também pelos passantes que o grupo vai encontrando pelo percurso da procissão. Assim, quando todos param diante do muro do Anhangabaú, tornam-se uma unidade, chamando a atenção dos passantes. Também a cena em que todos passam de um lado ao outro do viaduto, seus corpos passam a jogar com os passantes, que ora se sentem impedidos por presença no meio do caminho, ora jogam com os participantes, ora ignoram sua presença. Uma nova experiência corporal é o momento em que os participantes são convocados a encontrar uma nova forma de ver o céu, alguns se deitam no chão, outros sobre carros alheios, vivendo uma experiência totalmente nova.

FIGURINO

Como esse espetáculo não possui grande quantidade de elementos cênicos, o figurino assume uma importância especial. É o figurino - as capas de chuva amarelas - que diferencia a sociedade do espetáculo dos passantes convencionais e assume pelo menos duas funções para os participantes do momento cênico: um papel de distinção dos demais



não participantes e uma função de identificação com o grupo do espetáculo criando uma cumplicidade entre eles.

AQUIDENTRO

ESPAÇO CÊNICO E CENÁRIO

O cenário do espetáculo *AquiDentro* é uma sala fechada grande na qual há, como elemento cênico cadeiras. Essas estão dispostas no início do espetáculo em duas fileiras (de cinco e quatro cadeiras) frente a frente formando um quadrado e deixando no centro um espaço cênico quadrangular. No decorrer do espetáculo, as cadeiras são deslocadas em diferentes composições cênicas, que simulam relações sociais como uma aula de anatomia, clientes em um restaurante ou passageiros em um avião. O espaço de ação ora mistura-se com o espaço do público, criando um espaço ambiental, implicando assim a participação do público, ora implica uma separação entre atrizes e público, dependendo da cena. Além de cadeiras, há elementos cênicos como caixas de remédio, pequenos globos de plástico e balões azuis.

O RITO ABORDADO NA PARTICIPAÇÃO

Os espectadores vão entrando no espaço cênico, cinco atrizes vestidas em jalecos brancos estão em cena e acompanham a movimentação dos espectadores assessorando-os em busca de um lugar para sentar (OPEP 2010b: 00:01-01:20). Ouve-se uma música instrumental alegre que se parece com trilha sonora de desenho animado. Depois de que todos os espectadores encontraram um lugar para sentar, as atrizes buscam banquetas e, como em coreografia com a música, vão posicionando-se de várias formas em relação aos espectadores: ora de frente para eles, ora de costas, ora ao lado (OPEP 2010b: 01:23-05:08). Enquanto deslocam-se, comunicam-se com os espectadores através de olhares, riem, fazem perguntas, mímicas, mínimos comentários. Ora parecem felizes, ora estressadas, ora perdidas, não conseguindo encontrar um lugar ideal. Esse momento introdutório, em combinação com movimentação e música, torna-se um jogo lúdico e o espectador reage rindo: o clima em cena é descontraído.

As quatro atrizes finalmente posicionam-se em frente a cada fileira, sentadas em suas banquetas e com folhas de papel nas mãos, com flechas. A nova etapa é introduzida por uma melodia de violino (OPEP 2010b: 05:09-07:52), as atrizes começam a perguntar, mostrando as flechas para cima ou para baixo, de acordo com as perguntas: “Você tem sentido tristeza?” (OPEP 2010b: 05:09-05:19), “Você tem sentido menos interesse/prazer nas suas atividades?” (OPEP 2010b: 05:20-05:34), “Você ganhou/perdeu peso?” (OPEP



2010b: 05:35-05:52), “Você tem tido dificuldade para dormir/acordar?” (OPEP 2010b: 05:53-06:21), “Você tem se sentido culpa?” (OPEP 2010b: 06:22-06:43), “Você tem se sentido inútil/útil?” (OPEP 2010b: 06:44-06:54), “Você tem dificuldade para tomar decisões/pensar?” (OPEP 2010b: 06:55-07:46). O público ora reaciona rindo, ora responde seriamente às perguntas, ora brinca com as respostas. O jogo com as perguntas, principalmente a última, instiga e direciona o espectador ao momento ritual da transformação: com a pergunta direta, “Você tem dificuldade para tomar decisões/pensar?”, surge uma implicação: “É possível tomar decisões e pensar.”, isso é, é possível transformar-se.

No fim da cena as atrizes agradecem, levantam, tomam as banquetas e trocam de posição, colocam-se mais uma vez diante dos espectadores salúdam e distribuem folhas com perguntas. Elas perguntam: “Vocês realizam alguma destas atividades?” (OPEP 2010b: 08:09-08:21). Algumas perguntas são mais pessoais: “Você toma banho para relaxar?” (OPEP 2010b: 08:22-08:08:26), “Você come chocolate para se sentir melhor?” (OPEP 2010b: 08:27-08:31), “Você liga pros amigos?” (OPEP 2010b: 08:31-08:33), “Você faz sexo para se sentir melhor?” (OPEP 2010b: 08:40-08:46). As atrizes começam a fazer as perguntas com maior velocidade fazendo com que essa mescla facilite a participação. Quanto mais difusa a cena mais o espectador participa ativamente, isso é, quanto menos atenção concentrar sobre um só ator ou um só espectador, maior a descontração do espectador e consequentemente maior sua participação. As atrizes tomam os papéis de volta, agradecem, levantam e reposicionam-se (OPEP 2010b: 07:53-10:24). As cenas estabelecem um jogo lembrando uma sessão de terapia psicológica, porém a combinação com a música alegre faz com que o espectador se sinta descontraído, participando abertamente do jogo.

As atrizes voltam a sentar, reposicionadas, porém não falam com os espectadores, somente os observam. Despedem-se mais uma vez, reposicionam-se, sentam-se diante dos espectadores, cumprimentam-os mais uma vez (OPEP 2010b: 10:25-11:10) e finalmente perguntam ao espectador se ele sente dor, em caso afirmativo, querem informações a respeito dessa dor. Perguntam também porque o espectador está presente no espetáculo (OPEP 2010b: 11:13-12:29).

Enquanto a atriz narradora entra em cena com um carrinho cheio de remédios, as outras quatro saem. A atriz narradora começa a contar a história sobre uma ópera futurista, na qual apesar do sol ter sido arrancado do céu por uma personagem má, as pessoas ainda acreditam que no futuro poderão ser felizes. Ela segue a narração contando que a ópera acaba quando um avião cai no palco, derrubando todas as caixas de remédios no chão e



sai com seu carrinho. Outras duas atrizes entram em cena uma varrendo e outra com um saco para recolher o lixo. No seu caminho posiciona-se uma atriz com seu banco, dificultando o processo de limpeza (OPEP 2010b: 12:20-15:12). Quando finalmente terminam de varrer, as duas saem de cena e a atriz que se havia posicionado diante dos remédios jogados leva seu banco ao centro da cena senta-se novamente e contorce seu rosto e corpo como alguém que está sofrendo. Enquanto ela se contorce no centro de cena, as outras quatro vão falando com os espectadores, pedindo que mudem as cadeiras de lugar. Os espectadores aproximam-se da cena, formando um círculo (OPEP 2010b: 15:13-17:00). Outra atriz aproxima-se da que está sofrendo, e traduz sua tristeza, pois ela fala muito baixo. Então, as outras atrizes começam a traduzir em coro os motivos que deixam as pessoas tristes (OPEP 2010b: 15:13-18:39).

Na sequência, as atrizes levantam, param de falar e começam a mover-se de forma coreográfica. Sentam-se outra vez e uma atriz fica no centro. As que sentaram ao redor sinalizam negação com a boca e afirmam que a atriz do centro não parece bem. Falam dos possíveis motivos de tristeza, levantam e falam com o público (OPEP 2010b: 18:40-21:18). Todas voltam à posição anterior e perguntam: “quando é que a gente vai rir?” (OPEP 2010b: 21:43-22:29). As atrizes afirmam que cada um deve desenvolver seu papel na sociedade e perguntam então aos espectadores: “qual é o seu papel?” (OPEP 2010b: 24:04-25:04).

Uma atriz coloca um pequeno globo sobre um banco no centro da cena. As atrizes rodeiam o globo e comentam que o globo não parece bem. Elas questionam se a situação não pode ser diferente, impulsionando o espectador a pensar em mudança. Ouve-se uma música de batuque que parece uma pulsação, crianças brincando. Todas falam ao mesmo tempo sobre uma visão transformativa, vão chamando os espectadores com suas cadeiras para o centro da cena, a música vai transformando-se em uma harmônica canção de clarinete. A cena vai transformando-se em uma aglomeração, um espectador próximo ao outro (vide figura 65) (OPEP 2010b: 25:04-27:31). Agora o espectador ouve explicitamente que ele faz parte de um experimento (OPEP 2010b: 27:31-27:38). As atrizes ficam do lado de fora e rodeiam o aglomerado de espectadores cada vez mais rapidamente até correrem, passam a gritar histericamente “eu tô [estou vsw] no fundo do poço”.³⁶² Vão parando, aproximam-se do público, sentam-se e trocam experiências sobre estar no fundo do poço (OPEP 2010: 27:39-34:57).

³⁶² Ao abordar o tema fundo do poço o espetáculo cria um paralelo com *AquiFora*, no qual a temática constitui grande parte do espetáculo.



Figura 65: Espectadores no centro da cena

Como solução para sair da necessidade elas mostram o remédio: todas levantam, tiram dos bolsos de seus jalecos tiras de pílulas, abrem-as e tomam com a ajuda de água. Mais calmas por conta da pílula que tomaram, elas começam a dançar uma coreografia ao som de um tango argentino. Cada atriz tem um globo amassado nas mãos. A atriz narradora conta a história de um astrônomo que se considera o último habitante da terra e anota informações sobre ela (OPEP 2010b: 00:35:25-37:18). Neste momento começam a dispor o público como em um restaurante como se estivesse sentado ao redor de mesas. As atrizes passam com seus carrinhos carregados de remédios e os oferecem aos espectadores, que aceitam, escolhem a cor, o tamanho e consomem os remédios como se fossem comida. Também passam oferecendo pequenos globos amassados aos espectadores. Outra oferece choques elétricos (feitos com auto-falantes de telefones) para reavivar os espectadores (OPEP 2010b: 37:24-42:38). De vez em quando perguntam “você acha que é possível mudar as ideias?” (OPEP 2010b: 42:39-42:45). Atrizes entregam papéis aos espectadores ressaltando as possibilidades de escolha. Uma das atrizes perde o controle, tira o jaleco e grita em alemão: “Katastrophe”(vide figura 66) (OPEP 2010b: 42:49-42:43:05; 43:48-44:02): espera uma reação qualquer, porém as outras atrizes sempre a levam para fora de cena e agem como se nada houvesse ocorrido, o público reage da mesma forma (OPEP 2010b: 42:46-44:02).



Figura 66: Atriz correndo desesperada

Os espectadores recebem agora papéis amarelos, que são entregues com o pedido: “É importante que vocês observem todas as nossas possibilidades de escolha” (OPEP 2010b: 44:03-44:08). A atriz que perdeu o controle volta à cena ainda gritando: “Katastrophe” (OPEP 2010b: 44:37-45:30), e apesar de várias tentativas, ninguém reage, todos seguem seus papéis como se ela não existisse. A cena testemunha a apatia social que o homem compartilha: quando um indivíduo necessita ajuda, grita por ajuda, ninguém escuta nem reage. Então ela vai ao microfone e passa a fazer o testemunho de um sonho, fala de um mundo apocalíptico ao som de um tango argentino (OPEP 2010b: 45:47-47:50).

Na continuidade, todas as atrizes tiram seus jalecos e, vestidas de preto, seguem contando também sobre esta visão apocalíptica e começam a encher balões azuis, continuam a falar sobre o apocalipse e brincam de encher e esvaziar os balões. Também os espectadores recebem balões para encher (OPEP 2010b: 47:51-49:07). A atriz narradora conta, então, sobre uma sonda lançada ao espaço com sons do mundo para que, se encontradas por vida inteligente extraterrestre que possamos estabelecer comunicação.³⁶³ Agora jogam os balões com os espectadores (vide figura 67), e ao mesmo tempo espalham caixas e caixas de remédios por toda cena (OPEP 2010b: 49:08-55:54), atiram os globos aos espectadores que seguem o jogo, atirando os globos uns aos outros e seguem tentando prever o futuro. A música de fundo vai ficando dramática.

³⁶³ Todos os relatos dessa cena, o momento apocalíptico ou a sonda espacial, são os mesmos abarcados no espetáculo *AquiFora*.



Figura 67: O jogo das atrizes e espectadores com balões (OPEP 2010b: 50:10)

As atrizes redispõem os espectadores, desta vez como se estivessem dentro de um avião (OPEP 2010b: 55:55-57:10). Uma atriz narradora conta outra história sobre a era do gelo, na qual todos morrem, mas suas almas não. A música volta a ser um tango alegre. As atrizes, atuando como comissárias de bordo e passando pelo corredor, como se estivessem em um avião, pedem que os espectadores ponham os pés no chão. Advertem os espectadores que este pode ser o último momento de suas vidas e eles devem encontrar a forma mais conveniente para a despedida. A atriz narradora segue contando sobre o fim do mundo exterior, mas da continuidade da vida que há dentro do ser humano (OPEP 2010b: 00:57:11-01:04:55).

Então as atrizes concluem que o que impede o ser humano é a sua própria mente. Inicia uma música harmônica de violino, a cena vai escurecendo paulatinamente. Uma atriz diz que os 38 espectadores presentes no espetáculo podem mudar suas mentes e que isso teria um efeito imediato na criação do futuro. Todas repetem a pergunta levantando e caminhando entre o público: “Como?”, “Você está aqui?” (OPEP 2010b: 01:06:40-01:08:00). Afastam-se do público, o espetáculo termina com um *blackout* e música virtuosa (OPEP 2010b: 01:04:56-01:08:35).

O RITO ABORDADO NA TRAMA

A trama do espetáculo *AquiDentro* segue a mesma linha do espetáculo *AquiFora*. Ambas possuem um alto grau de abstração. O diferencial deste espetáculo é jogar com a situação de uma terapia psicológica. Os espectadores assumem a posição de pacientes e as atrizes ora são as terapeutas, ora compartilham com os espectadores a posição de pacientes. A temática abarca, num primeiro momento a consulta: perguntas pessoais sobre sentimentos

e estado de espírito, passando a tratar das doenças do homem moderno e, por fim, de sua cura através da mudança.

ELEMENTO NARRATIVO, MÍDIA, DANÇA E MÚSICA

O espetáculo *AquiDentro* conta com uma figura narrativa, contudo, ela não está ininterruptamente presente no espetáculo. Há quatro atrizes que agem ativamente durante todo o espetáculo, desempenhando os papéis de terapeutas, garçonetes, enfermeiras, comissárias de bordo e também de pacientes e há uma quinta atriz que desempenha o papel de narradora, é ela que constantemente introduz a temática, como, por exemplo, as histórias de ficção científica, para levar o espectador ao pensamento crítico e/ou à mudança. Entretanto, também as outras atrizes contribuem com momentos narrativos no decorrer do espetáculo. A cena em que uma atriz conta sobre os sonhos das pessoas, depois de sua crise histérica, gritando “Katastrophe”, a atriz assume um papel narrativo em cena. O momento narrativo é central para o rito, pois é ele que intruduz o sentido da transformação.

ASPECTO LÚDICO

O aspecto lúdico, no sentido de jogo, acompanha todo o espetáculo. É o jogo entre atrizes e espectadores que permite o momento ritual do espetáculo. Sem a participação espontânea do espectador, o espetáculo não teria a dimensão ritual.

CORPO

O jogo que há entre formações cênicas constituídas pelos espectadores, como restaurante ou avião, tem a capacidade de transformar a situação cênica. Então é o corpo do espectador que transforma o momento cênico, fazendo com que seja ele um co-autor da transformação. Também ele desfruta de uma certa autonomia, apesar da cena ser conduzida pelas atrizes, pois ele pode definir em cena onde quer sentar, mudando assim a constelação como quiser.

FIGURINO

O figurino expressa o jogo do espetáculo. Vestidas em jalecos brancos, as atrizes assumem um papel de terapeutas, responsabilizando-se pela cura do espectador, que, ao entrar em cena, também assume um papel de paciente. No final do espetáculo as atrizes despem-se dos jalecos e vestem roupa convencional, tornando-se também pacientes e compartilhando desta forma a mesma posição e transformação do espectador.



CONSIDERAÇÕES PARCIAIS

O rito, neste espetáculo, conduz a transformação individual de todos os participantes em seres humanos sensibilizados. O rito é constituído, em vista da estruturação do projeto teatral, em duas fases: uma primeira, através de um passeio em pleno centro de São Paulo, e uma segunda, dentro de uma sala não convencional. Ambas as ritualizações são isentas de elementos religiosos: o fio condutor do rito parte da filosofia e da psicologia. Elementos narrativos, o aspecto lúdico, música, coreografia, figurino e a mídia conduzem o rito e sublinham o momento da transformação. A música, por exemplo, acompanha os vários momentos do rito. Para incentivar o espectador, há música com espírito lúdico, para fazê-lo refletir, é introduzida uma música calma, para levá-lo à ação, uma peça virtuosa.

Há um jogo intenso no espetáculo entre ficção e realidade, assim o passeio do primeiro momento cênico pelo centro da cidade confunde-se com o movimento urbano, as personagens mesclam-se com os espectadores, pois todos vestem o mesmo figurino. Contudo são os critérios *deslocamento* e *participação* do espectador que caracterizam os momentos cênicos. O espectador caminha, escreve suas impressões, passa por terapia de choque, toma remédios e joga com balões. A participação ativa do espectador em cena é esperada, porém não controlada. É o espectador que decide o que escrever nos bilhetes ou como movimentar-se durante a caminhada. Ele também decide se quer tomar o remédio oferecido, se aceita cuidar dos globos estragados, se aceita a terapia de choque ou não. O espectador torna-se um construtor, um co-autor do espetáculo. A transformação que ocorre com as personagens é interna, pois elas passam de pacientes a terapeutas, e os espectadores de terapeutas a pacientes. A transformação aqui exposta é um jogo com a exposição do ser humano como um ser que pensa e que tem o poder de transformar sua própria vida e de possíveis momentos transformatórios. Assim, o espectador assume uma postura de psicólogo ao escutar as gravações de depoimentos das mais variadas pessoas durante o passeio de *AquiFora*. O decorrer dessa situação cria a possibilidade de acordar para a ação e/ou transformação individual. No momento *AquiDentro*, o espectador assume uma posição de paciente, passando por um tratamento que levará a uma transformação.

O deslocamento como parte do rito concede ao espetáculo um valor processual, envolvendo o espectador de forma intensa ao momento cênico. A concepção da participação do espectador e do deslocamento no espetáculo apossam-se dos conceitos da dimensão convencional, transportando o espectador à situações reais como um passeio ou uma consulta com um psicólogo, seja no papel de psicólogo ou paciente, despertando no

espectador um sentimento de comprometimento e um sentimento de compromisso social, abrindo espaço suficiente para que ele se sinta não somente convocado a participar da transformação, mas também de construí-la (Goffman ¹³2013: 65-71). Os dois momentos cênicos *AquiFora* e *AquiDentro* são complementares e somente em conjunto rituais: o rito/terapia paciente - psicólogo somente está completo, quando o espectador e o ator passarem pelos dois momentos da terapia. O espetáculo ultrapassa a dimensão do teatro convencional atingindo um forte grau de participação e percepção do espectador com o impacto dos encontros com pessoas comuns durante o percurso do momento *AquiFora* e da movimentação peculiar em *AquiDentro*, ativando desta forma o potencial transformativo do espectador.

4.5.5 Síntese: espectador como co-autor do rito

Os espetáculos do tipo IV ocorrem utilizando ambos os critérios *participação* e *deslocamento*, por isso grande parte deles concebe seus espetáculos mesclando os espaços cênicos. Durante a cena em deslocamento, contudo, sempre há um espaço ambiental, no qual o espectador tem uma certa liberdade de movimentação. Quando há cenas sem deslocamento os espetáculos podem ocorrer em qualquer tipo de espaço cênico: confrontativo, proscênio estendido, arena ou ambiental.

Os espetáculos estudados enfocam o processo da ritualização e não a transformação em si. Desta forma, com exceção do espetáculo *As Bastianas*, no qual ocorre a transformação da menina em mulher através do batismo, não ocorrem transformações concretas das personagens nem dos espectadores. As ritualizações abordam os processos de transformações de ser humano passivo em ser humano revolucionário/sensibilizado, capaz de mudar algo em sua vida e em seu entorno. O espectador em *As Bastianas*, em *Hygiene*, em *Quem não sabe mais que é, o que é e onde está, precisa se mexer* e em *AquiFora - AquiDentro* torna-se, através de sua relativamente livre participação em cena e de seu deslocamento autônomo junto ao espetáculo, em um co-autor do espetáculo e da ritualização. Os processos de ritualizações que ocorrem dentro da fábula são concebidos dentro de um jogo lúdico entre os elementos cênicos, a ação em cena e os textos falados. Este jogo pode estar concebido como uma soma de elementos que se completam levando à transformação, como na cena “Ofélia” de *Quem não sabe mais que é, o que é e onde está, precisa se mexer*, na qual Mariana, como Ofélia, convoca a todos os espectadores a saírem para a revolução através de sua postura de marcha, com um tambor e do texto que recita abordando a revolução. Mas também podem compor a transformação ritual com um jogo de contradições entre os elementos cênicos, como na cena “Some unholy War”



do mesmo espetáculo: enquanto as três personagens celebram bebendo, ouve-se a música clamando por revolução.

A ritualização participativa com deslocamento mostra-se nesse estudo bastante produtiva. Além dos quatro espetáculos analisados, podem ser considerados desse tipo as seguintes encenações: *O errante* (2010), da Brava Companhia, *A exceção e a regra* (2010) da Companhia Estável de Teatro, *VER[...]TER* (2011) do Grupo Les Commediens Tropicales, *Habitação Bruta* (2011) do grupo Coletivo Bruto e os espetáculos *Fora de Chave* (2008) e *O Farol* (2013) do grupo OPOVOEMPÉ. O espetáculo *A exceção e a regra*, baseada na peça homônima de Bertolt Brecht, resume uma viagem dos participantes do espetáculo do local onde se encontram realmente, na área externa do Arsenal da Esperança, em frente ao Museu do Imigrante, até a cidade fictiva Uрга, onde todos participam do processo de julgamento e absolvição da personagem comerciante que havia matado seu carregador. O espetáculo termina com a transformação de todos em lutadores revolucionários, e uma homenagem a mais de vinte sem-terras, assassinados em meio à luta por uma vida digna.

Os espetáculos do tipo IV usam de recursos cênicos como figurino, cenário, música, dança, jogo, mídia, corpo, elemento lúdico e elemento narrativo, porém não há uma linha clara de elementos típicos para esse tipo, podendo um espetáculo, por exemplo, ser totalmente isento de mídia eletrônica, como *As Bastianas*, e outro ser conduzido por ela como *AquiFora*, no qual o espectador é levado por uma gravação. O que caracteriza o rito nos espetáculos deste tipo é a forte contextualização do rito como fenômeno processual que se encontra principalmente no deslocamento. A par disso, o rito depende da participação e do jogo com o espectador. Com o emprego do deslocamento e da participação do espectador, o espetáculo cria uma nova situação com maior compromisso social, requerendo um comprometimento e uma atitude contributiva do espectador. A possibilidade que se abre com os espetáculos do tipo IV encontra-se num nível de engajamento maior que os espetáculos dos outros tipos, pois o espectador ajuda a compor a ritualização da transformação.

5. Considerações finais

5.1 Avaliação e relevância

Meta desse estudo foi mostrar de que forma uma fração do teatro alternativo paulista contemporâneo se manifesta e que efeito essas manifestações provocam. A expressão histórico-político provocada e organizada por profissionais do teatro paulista, *Movimento Teatro contra a Barbárie*, representa um marco único e pioneiro para o teatro alternativo contemporâneo em São Paulo. Marco único, pois foi a partir desta manifestação específica, que surgiu o movimento *Teatro Contra a Barbárie*, constituindo uma nova forma de praticar teatro. Marco pioneiro, porque na história do Teatro Brasileiro nunca antes havia ocorrido uma manifestação desta grandeza da área teatral. Mesmo o momento mais inovador da arte moderna, a *Semana da Arte Moderna*, em 1922, em que as mais diversas áreas da arte: a pintura, arquitetura, novela, poema e música encontravam o caminho para uma brasilidade, uma identidade autenticamente brasileira, o teatro foi a arte ausente. O teatro alternativo, até o movimento *Teatro contra a Barbárie*, havia seguido uma linha de grupos atomizados, reduzidos a um raio de abrangência limitado. Com o movimento *TCB*, grupos existentes ganham estabilidade e novos grupos surgem, o que deságua em uma rede de intercâmbio teatral até então inexistente.

Os dez grupos teatrais pertencentes ao *corpus* deste trabalho são constituídos em forma de coletivos, formando Teatro de grupo, em que a rotatividade de funções é constante. Além disso há um diálogo entre os grupos, que constantemente contam com colaborações de membros de outras companhias em suas produções abrindo espaço para um diálogo dialético entre as companhias do *TCB*. A grande parte de seus espetáculos ocorre à margem do teatro estabelecido e em espaços alternativos e os grupos demonstram a preocupação de divulgar e conservar seus trabalhos e projetos, investindo na edição de fanzines e livros. Assim, a Companhia São Jorge de Variedades edita a revista *São Jorges*, a Companhia Estável de Teatro a revista *Território*, o grupo Tablado de Arruar publicou os livros *Teatro sobre a cidade* e *São Paulo-Berlim em cena*, a Brava Companhia os livros *Caderno de Erros I e II*, o grupo XIX de Teatro *Hysteria e Hygiene*.

Os grupos têm em comum a pesquisa dramática combinada com projetos que abrangem o domínio socio-cultural. Desta forma, a Cia. São Jorge de Variedades coordena projetos como *Sopa e Cachaça* e, desde 2010, *Barafonda*, o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos mantém os projetos *ZAP* e *Urgência nas Ruas*, OPOVOEMPÉ dirige a *Guerrilha Magnética* e o O Grupo XIX de Teatro coordena o *Armazém 19*; os grupos Les



Commediens Tropicales e Coletivo Bruto são responsáveis respectivamente pelos projetos: *O que fazer com isso?* e *Zona de risco*; a Cia. Estável e a Brava Cia. iniciaram, respectivamente, os projetos *Amigos da Multidão* e *Sacolão das Artes*, que deram início às sedes de ambos os grupos; e a Companhia do Feijão, a Companhia Estável e o Tablado de Arruar oferecem regularmente *workshops* de formação de público. Os projetos estão, em grande parte, ligados à uma região específica da cidade de São Paulo e relacionados com a sede do grupo e os moradores do bairro. Assim o Grupo XIX de Teatro realiza seus empreendimentos com a participação dos moradores da Vila Maria Zélia, a Companhia São Jorge de Variedades, com os habitantes da Barra Funda, a Brava Companhia com as pessoas do bairro de trabalhadores Capão Redondo, o Grupo Estável de Teatro com os moradores do abrigo municipal Arsenal da Esperança.

As encenações dos grupos abarcam processos totais de criação, envolvendo momentos preliminares e posteriores ao espetáculo. Dessa forma o espectador também pode ser envolvido à produção da encenação. A questão de uma análise semiótica da extensão do momento cênico, considerando os momentos de preparação e posterior ao espetáculo mostram-se, entretanto, como problemáticas. Os registros são parcos e em poucos casos efetivos. Principalmente os tipos I e II, que se abstêm da participação direta do espectador no momento cênico, tangem com o tipo IV ao buscar a inclusão do espectador de uma forma indireta à cena. Contudo as tentativas de inclusão de momentos preparatórios em espetáculos perdem-se muitas vezes dentro da trama, não sendo inequívoco ao espectador. Assim, os depoimentos de espectadores em um momento preparatório, incluídos no espetáculo *Reis de Fumaça* e interpretados pelos atores num mesmo nível que as personagens, confundem-se com a trama.

Richard Schechner e Eugenio Barba entendem rito no teatro como um fenômeno que pode ocorrer com todos os participantes de um espetáculo, isto é, com atores e espectadores e em todos os níveis do texto cênico não se limitando à fase liminar. Porém, enquanto ambos dramaturgos concentram seus estudos na transformação do ator (Barba 1998: 221), os espetáculos do *TCB* estão direcionados ao espectador. A aproximação do espectador ao espetáculo ocorre através de uma aproximação do espetáculo ao ritual e consequentemente a um momento de reflexão e mobilização social. No contexto social, o *TCB* redireciona o teatro ao povo, investindo na popularização da cena teatral paulistana ao criar o interesse por teatro em camadas sociais que antes se encontravam afastadas dessa forma de expressão literária.

A presente pesquisa evidencia que os grupos do *TCB* apresentam espetáculos ritualizados para atingir seu objetivo prioritário, que é a transformação do espectador. O rito é



abordado no texto cênico de uma forma estrutural e temática. Relacionado ao rito tematicamente, está o emprego de elementos rituais da cultura, da religião, da dança e da música brasileira. Os espetáculos dos grupos do *TCB* incluem, dessa forma, à trama uma ou mais personagens com função narradora, como um músico ou DJ: a personagem mestre de cerimônias, em *Orfeu mestiço* acompanha o momento cênico como se fosse uma apresentadora, conduzindo e instigando o espectador pelo decorrer do espetáculo. A música também revela-se como um elemento narrativo importante para o *TCB*, não simplesmente acompanhando e adornando o espetáculo, mas também transmitindo mensagens, manifestando-se em samba, música popular brasileira, canções de ninar, música de candomblé ou até mesmo roque nacional e internacional. No espetáculo *Helena pede perdão e é esbofetada* a música, ora comenta as cenas ironicamente, ora as anuncia e ora as explica. O aspecto lúdico é inerente no *TCB* assumindo nos espetáculos através do constante jogo com o espectador uma função invocativa. Temas de rituais mitológicos, religiosos, indígenas, africanos e culturais como passagens de um mundo a outro, batismos, quarup, bumba-meu-boi, candomblé e carnaval estão constantemente presentes nos espetáculos do *TCB*. Também foi possível constatar que há um interesse de retomada histórica por parte dos grupos, espelhando-se na temática dos espetáculos, como no caso de *Orfeu mestiço*, *Hygiene* ou *2º dom pedro 2º*.

Estruturalmente a ritualização revela-se com quatro tipos de espetáculos, partindo de uma concepção conservadora até atingir uma formação mais inovadora conquistando uma nova relação do espectador com o momento cênico. Como critérios primários fundamentais para uma reestruturação dos espetáculos rituais, evidenciaram-se o *deslocamento* do momento cênico e a *participação* do espectador em cena. Os espetáculos vão se aproximando, com cada tipo, um pouco mais à estrutura ritual incluindo uma combinação entre participação e deslocamento ou ambos os critérios, podendo, nos espetáculos do tipo IV, confundir-se com um rito. Além dos dois critérios determinantes também o *espaço cênico* mostra-se relevante, desempenhando um papel decisivo na estruturação dos espetáculos. O tipo I representa espetáculos com a estrutura mais conservadora da tipologia. São espetáculos concebidos sem deslocamento e sem a participação do espectador, com a temática ritual transformativa limitada ao texto cênico. O espetáculo expõe um sistema opressor que somente permite uma transformação das personagens controlada por ele. A trama dos espetáculos é complexa exigindo um constante trabalho cognitivo por parte do espectador, que pode interpretar o momento cênico como um estopim com a intensidade de provocar um drama social.



O tipo II usa-se do deslocamento como estratégia ritual adicional ao texto cênico, não requerendo a participação do espectador. O rito ocorre, como também nos espetáculos do tipo I, com as personagens, que são oprimidas e massacradas pelo sistema. O que diferencia o tipo II é o envolvimento do espectador ao espetáculo e conseqüentemente ao rito através do deslocamento. Por meio da locomoção o espectador aproxima-se da ação: é criada a possibilidade de que o espectador se veja na posição de um ex-escravo fugitivo como no espetáculo *Reis de Fumaça*, ou de um morador de rua, como em *Homem cavalo & sociedade anônima*, e ele, a partir dessa aproximação, passe por uma transformação.

O tipo III possibilita, sem deslocar o espectador no momento cênico, a inclusão da sua participação ao espetáculo, atingindo um maior envolvimento no processo ritual e elevando o espectador ao nível de colaborador. O rito pode ocorrer tanto com as personagens, que se movem em sistemas opressores, como com os espectadores, que participam do espetáculo. Dessa forma, em alguns espetáculos o público é obrigado a se transformar, como no caso das espectadoras que se transformam em pacientes de um hospital psiquiátrico em *Hysteria*. Em outros, os espectadores possuem livre arbítrio como na encenação *O santo guerreiro e o herói desajustado*. Durante a dança ritual de transformação de Dom Quixote em São Jorge com um grupo de candomblé, os espectadores podem optar por participar ou não do momento cênico. O que caracteriza tipo III é o comprometimento do espectador com o momento cênico através de sua inclusão.

O último tipo, e mais experimental, aproxima-se à estrutura de um rito, oferecendo a maior variação de espaços cênicos. O rito pode ocorrer concreta- ou abstratamente dentro da trama e todos os participantes do espetáculo passam por uma transformação. O tipo IV atinge um maior comprometimento e autonomia do espectador, envolvendo o deslocamento em combinação com a participação e transformando o espectador em coautor do rito. Além de oferecer ao espectador a possibilidade de passar por uma transformação dentro do momento cênico, esses espetáculos procuram abrir espaço para a realidade. Assim os espectadores de *Quem não sabe mais quem é, o que é e onde está precisa se mexer*, que passeiam dentro do momento cênico junto com a personagem Mariana, ao mesmo tempo compartilham os momentos do passeio com a vida real dos moradores do bairro Barra Funda e ao beberem uma cerveja no boteco da esquina, estão dividindo o mesmo espaço que os frequentadores do bar que não haviam participado do espetáculo; e os espectadores que participam do espetáculo *AquiFora* interagem neste momento cênico com passantes pelas ruas do centro de São Paulo.

Os quatro tipos podem estar presentes em todos os grupos, não havendo uma companhia que se dedique exclusivamente a um tipo de espetáculo: a Companhia Estável de Teatro possui encenações do tipo I, como *O Auto do Circo*, do tipo II, como *O homem cavalo & sociedade anônima* e do tipo IV, como *A exceção e a regra* e a Brava Companhia produziu espetáculos do tipo I: *Este lado para cima - isto não é um espetáculo*, do tipo III: *Corinthians, meu amor* e *A brava* e do tipo IV: *O errante*. A tendência dos espetáculos, seguindo a ordem do tipo I ao tipo IV, é jogar com os limites entre realidade e ficção, intensificando o questionamento de valores e conduzindo o espectador através do rito a relevar a possibilidade de transformação ou mesmo a se transformar. Quanto mais próximo um espetáculo se encontrar de um evento ritual, tanto mais ele intensifica e impulsiona o comprometimento do espectador ao momento cênico, combinando momento cênico e social. O teatro, além de ser um momento artístico, é redescoberto como um acontecimento social concreto que se usa da realidade e de convenções sociais acontecendo em praças, na rua e em centros culturais, e, ao mesmo tempo, distingue-se delas para transformar. Contudo é impossível medir empiricamente o potencial transformativo que o rito possui no espetáculo. Qualquer tentativa de comprovar a transformação do “mundo”, ou do espectador, foge do parâmetro científico. Somente o decorrer da história poderá mostrar se esse teatro realmente tem o poder de provocar transformações sociais. Fato é que as transformações descritas nas análises dos espetáculos dos grupos de teatro pertencentes ao *corpus* enriquecem o cenário teatral da cidade de São Paulo como obras inovadoras, cativantes e absolutamente brasileiras, isto é contextualizadas e adaptadas ao ambiente brasileiro.

A presente pesquisa mostra-se pioneira ao evidenciar que a vertente do teatro alternativo contemporâneo em São Paulo, iniciada pelo movimento *TCB*, não é representativa, porém desempenha, mais além da relevância dentro do contexto social, por meio de sua forma *sui generis* de encenações ritualizadas, também um papel proeminente dentro do contexto teatral. As técnicas teatrais descritas nesta pesquisa mostram uma comunicação com a tradição internacional de teatro ritualizado, com raízes no *Teatro da Crueldade* de Artaud, no Teatro de Grupo com forte influência de grupos como Living Theatre ou Bread & Puppet Theatre e nacionais com influências de Grupos como Teatro Oficina, Teatro da Vertigem e Companhia do Latão, na qual o *TCB* desenvolve uma nova composição de conhecidas formas ao lidar com o teatro ritualizado, envolvendo, movimentando e comprometendo o espectador ao momento cênico. Ao mesmo tempo essa comunicação é dialética pois também as companhias que influenciam o *TCB* são inspiradas em suas novas encenações. O espetáculo itinerante *Bom Retiro 958 metros*, do



Teatro da Vertigem, leva à cena um passeio com os espectadores por um bairro de São Paulo, mostrando um diálogo com o teatro ritualizado do *TCB*.

5.2 Motivação para futuras pesquisas

O trabalho aqui realizado aponta para a estruturação dos espetáculos dos grupos pertencentes ao *Teatro Contra a Barbárie*, destacando como o rito é utilizado para obter uma transformação no espectador. A presente análise concentra-se no espaço e momento do *TCB* em São Paulo e, no decorrer da pesquisa, outras variantes desse tema foram aflorando das leituras e vivência com esse universo. Observa-se que seria premente expandir esse estudo a outras regiões do Brasil como, por exemplo, ao Rio Grande do Sul com grupos que possuem uma tradição em teatro alternativo com emprego do rito nos espetáculos como Ói Nós Aqui Traveiz, fundado em Porto Alegre, em 1978, espetáculos como *A Missão*, *O amargo santo da purificação*, *Kassandra in Process* ou *A saga de Canudos*. Também do Rio Grande do Sul o grupo Falos & Stercus, criado em 1991, segue essa linha com espetáculos como *Mithologias do Clã*, *In Surto*, *La Loba*, *A Escrita de Borges*, *www.prometeu*, *O Vôo das Fêmeas*, *No Vão da Escada* ou *Hybris*. Em Minas Gerais, há os grupos teatrais Galpão Til, *a saga de um herói torto* ou *Homem é homem* e o grupo Espanca!, com espetáculos como *Líquido tátil* ou *Congresso internacional do medo*. No Rio de Janeiro, observa-se o grupo Armazém Companhia de Teatro, *Antes da coisa toda começar* e *A marca da água*; em Natal, o grupo Clowns de Shakespeare; e em Fortaleza, o Grupo Bagaceira de Teatro.

Outra perspectiva intercultural de pesquisa oferece um estudo sobre contato produtivo entre culturas do teatro alternativo de grupos brasileiros pertencentes ao *corpus* desse trabalho e de grupos alemães. Desta forma há, em 2007, um trabalho comum, o espetáculo *Chácara paraíso*, entre Stefan Kaegi, pertencente ao grupo alemão Rimini Protokoll junto ao grupo teatral OPOVOEMPÉ. O grupo Tablado de Arruar cria, em 2008, ao lado do Maxim Gorki Theater a obra-cooperação *Pele de Ouro-Novos Argonautas – Haut aus Gold*. A companhia de teatro alemã andcompany&co. desenvolve no ano de 2010, o projeto *Fatzerbraz* junto aos grupos Companhia São Jorge de Variedades e OPOVOEMPÉ.

Este livro disponibiliza material sobre a prática teatral em São Paulo nos últimos doze anos e oferece ademais impulso para seguintes trabalhos relacionados a relação entre realidade e ficção na prática teatral como também uma análise das encenações aqui estudadas em relação a teorias de estética de recepção.

6. Apêndice

6.1 Informações tabelares dos grupos pertencentes ao *corpus*

Grupo:	Companhia São Jorge de Variedades
Local e ano de criação:	São Paulo - SP, 1998
Sede:	Casa de São Jorge - desde 2007, no Bairro Barra Funda
Origem:	Escola de Arte Dramática (EAD) e da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Participantes em 2012 ³⁶⁴ :	Alexandre Krug Georgette Fadel Marcelo Reis Mariana Senne Patrícia Gifford Paula Klein Rogério Tarifa
Espetáculos ³⁶⁵ :	<i>Pedro o cru</i> (1998) - remontagem (2006) <i>Um credor da fazenda nacional</i> (1999) <i>Biedermann e os incendiários</i> (2001) <i>As Bastianas</i> (2003) <i>O santo guerreiro e o herói desajustado</i> (2007) <i>Quem não sabe mais quem é, o que é e onde está precisa se mexer</i> (2009) <i>Barafonda</i> (2012)
Projetos ³⁶⁶ :	desde 2007 Projeto <i>Barafonda</i>
Financiamento ³⁶⁷ :	Governo Estadual (Lei do Fomento) Governo Federal (Lei Ruanes) PETROBRÁS
Prêmios ³⁶⁸ :	<i>Pedro o cru</i> - Prêmio Nascente 1998 <i>Um credor da fazenda Nacional</i> - Prêmio Melhor Espetáculo do Ano (Santos) 2001 <i>Biedermann e os incendiários</i> - Prêmio Incentivo Flávio Rangel 2001 <i>O santo guerreiro e o herói desajustado</i> - Prêmio Shell Melhor Figurino 2008

³⁶⁴ O ano refere-se ao momento em que a presente pesquisa foi desenvolvida.

³⁶⁵ A categoria *espetáculos* abrange todos os espetáculos registrados oficialmente pelos grupos.

³⁶⁶ A categoria *projetos* representa os projetos cênicos/sociais das companhias.

³⁶⁷ A categoria *financiamento* refere-se ao tipo apoio através das leis de fomento.

³⁶⁸ A categoria *prêmios* mostra apenas uma seleção de prêmios concedidos aos grupos.

Grupo:	Núcleo Bartolomeu de Depoimentos
Local e ano de criação:	São Paulo - SP, 1999
Sede:	desde 2008, rua Dr. Augusto de Miranda 786, Pompeia
Origem:	Escola de Arte Dramática - EAD/ Cena REP/ artistas de diversas áreas
Participantes em 2012:	Claudia Schapira Eugênio Lima Luana Gabanini Roberta Estrela D'Alva
Espectáculos:	<i>Bartolomeu, que será que nele deu?</i> (1999) <i>Acordei que Sonhava</i> (2003) <i>Frátria Amada Brasil - Pequeno Compêndio de Lendas Urbanas</i> (2006) <i>5X4</i> (2008) <i>Cindi HipHop - Pequena ópera rap</i> (2008) <i>Orfeu Mestiço - uma hip-hopera brasileira</i> (2011)
Projetos:	<i>Zona Autônoma da Palavra ZAP</i>
Financiamento:	Governo Estadual (Lei do Fomento) Governo Federal (Lei Ruanes) PETROBRÁS
Prêmios:	<i>Orfeu Mestiço</i> - Prêmio Shell de melhor atriz pelo espetáculo <i>Orfeu Mestiço</i> - Prêmio Cooperativa Paulista de Teatro - Melhor Projeto Sonoro <i>Acordei que Sonhava</i> - Prêmio Pananco de melhor trilha e melhor pesquisa ao espetáculo <i>Bartolomeu - Que será que nele deu?</i> - Prêmio Pananco de melhor figurino para o espetáculo <i>Frátria Amada Brasil</i> - Prêmio Shell na categoria direção musical <i>Cindi Hip-Hop</i> - Prêmio Cooperativa Paulista de Teatro pela Dramaturgia do Espetáculo <i>Cindi HipHop - Pequena ópera rap</i> Jovem prêmio Coca-Cola FEMSA na categoria melhor espetáculo

Grupo:	OPOVOEMPÉ
Local e ano de criação:	São Paulo-SP, 2005
Sede:	
Origem:	École Jacques Lecoq de Paris/Théâtre Du Soleil/Indac de teatro/Faculdade de Comunicação das Artes do Corpo na PUC-SP/Escola Recriarte - São Paulo
Participantes em 2012:	Cristiane Zuan Esteves (diretora) Anna Luiza Leão Graziela Mantoanelli Manuela Afonso Paula Lopez Paula Possani
Espectáculos:	<i>Guerrilha Magnética</i> (2005) <i>9:50 Qualquer Sofá</i> (2007) <i>Fora de chave</i> (2008) <i>Aqui dentro Aqui fora</i> (2009) <i>Pausa para respirar</i> (2010) <i>Máquina do tempo (ou longo agora)</i> (2012)
Projetos:	<i>Guerrilha Magnética</i> <i>Máquina do Tempo</i>
Financiamento:	Prefeitura Municipal (Lei do Fomento) Cooperativa Paulista de Teatro Apoio do setor privado
Prêmios:	<i>Aqui Fora</i> - Prêmio da Cooperativa Paulista de Teatro -Melhor Ocupação de Espaço 2009

Grupo:	Grupo Tablado de Arruar
Local e ano de criação:	São Paulo-SP, 2001
Sede:	Rua do Bosque, 238 - Barra Funda, São Paulo, SP
Origem:	
Participantes em 2012:	Alexandre Dal Farra Clayton Mariano João Otavio Alexandra Tavares Ligia Oliveira Vitor Vieira Martha Kiss Rodolfo Amorim
Espectáculos:	<i>A farsa do monumento</i> (2001) <i>Movimentos para atravessar a rua</i> (2006) <i>A Rua é um Rio</i> (2008) <i>Quem vem lá</i> (2007) <i>Pele de Ouro</i> (2009) <i>Helena Pede Perdão e é Esbofeteada</i> (2010) <i>Mateus, 10</i> (2012)
Projetos:	<i>Teatro de Rua em Movimento</i> <i>Teatro sobre a cidade</i>
Financiamento:	Prefeitura Municipal (Lei do Fomento) FUNARTE
Prêmios:	<i>Mateus, 10</i> - Vencedor do Prêmio Shell de Melhor Autor 2012 <i>Mateus, 10</i> - Prêmio de Melhor Espectáculo de Espaços Alternativos da Cooperativa Paulista de Teatro 2012

Grupo:	Companhia Les Commediens Tropicales (LCT)
Local e ano de criação:	São Paulo-SP, 2003
Sede:	
Origem:	Curso de Artes Cênicas da UNICAMP
Participantes em 2012:	Carlos Canhameiro Daniel Gonzalez Jonas Golfeto Michele Navarro Paula Mirhan Tetembua Dandara Weber Fonseca Rodrigo Bianchini Rui Barossi
Espectáculos:	<i>Terror e Miséria no III Reich</i> (2003) <i>A Gaivota</i> (2004) <i>Feiticeiras de Salém</i> (2004) <i>Galvez Imperador do Acre</i> (2005) <i>CHALÇA A Peça</i> (2005) <i>A Última Quimera</i> (2007) <i>2º d.pedro 2º</i> (2008) <i>O Pato Selvagem</i> (2009) <i>VER[]TER</i> (2011)
Projetos:	<i>O que fazer com isso?</i>
Financiamento:	Prefeitura Municipal (Lei do Fomento) Governo do Estado Governo Federal (FUNARTE)
Prêmios:	<i>Terror e Miséria no III Reich</i> - melhor espetáculo da Mostra Fringe do 13º Festival de Teatro de Curitiba <i>O Pato Selvagem</i> - Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz

Grupo:	Coletivo Bruto
Local e ano de criação:	São Paulo-SP, 2007
Sede:	
Origem:	múltiplas formações
Participantes em 2012:	Paulo Barcellos Wilson Julião Ieltxu Martinez Ortueta Luiz Henrique Lopes Maria Tedlau
Espetáculos:	<i>Guerra Cega Simplex - Feche os Olhos e Voe ou Guerra Malvada</i> (2009) <i>Habitação Bruta</i> (2010) <i>O Que Está Aqui é O Que Sobrou</i> (2011)
Projetos:	<i>Guerra Total ou a Perder de Vista</i> , 2009 <i>Projeto Zona de Risco</i> , 2010
Financiamento:	Prefeitura Municipal (Lei do Fomento) Governo do Estado Governo Federal (FUNARTE)
Prêmios:	<i>Guerra Cega Simplex - Feche os Olhos e Voe ou Guerra Malvada</i> - Prêmio Myriam Muniz-Funarte

Grupo:	Companhia Estável de Teatro
Local e ano de criação:	São Paulo-SP, 2001
Sede:	Arsenal da Esperança (casa de acolhida que abriga 1.150 homens em situação de “vagar”) que se localiza ao lado do Museu do Imigrante, no bairro do Brás
Origem:	múltiplas formações
Participantes em 2012:	Luís Alberto de Abreu Renata Zhaneta Andressa Ferrarezi Nei Gomes Osvaldo Hortêncio
Espectáculos:	<i>Auto do Circo</i> (2001) <i>Homem Cavalo & Sociedade Anônima</i> (2008) <i>A Exceção e a Regra</i> (2011) <i>Por favor não entre</i> (2011)
Projetos:	<i>Amigos da Multidão</i> , 2001 <i>Arsenal da Esperança</i> , 2004 <i>Vagar não é Preciso</i> , 2006 <i>SobrePosições</i> , 2010
Financiamento:	Prefeitura Municipal (Lei do Fomento) Governo do Estado Governo Federal (FUNARTE)
Prêmios:	<i>Homem Cavalo & Sociedade Anônima</i> - Prêmio Myriam Muniz-Funarte 2008

Grupo:	Brava Companhia
Local e ano de criação:	São Paulo-SP, 2006
Sede:	Espaço <i>Brava Companhia</i> , no Sacolão das Artes, localizado no Pq. Santo Antônio, bairro da periferia sul da cidade
Origem:	múltiplas formações
Participantes em 2012:	Fábio Resende Rafaela Carneiro Márcio Rodrigues Ademir de Almeida
Espectáculos:	<i>A Brava</i> (2007) <i>Este lado para cima, isto não é um espetáculo</i> (2009) <i>O errante</i> (2010) <i>Corinthians, meu amor</i> (2012)
Projetos:	<i>Sacolão das Artes</i>
Financiamento:	Prefeitura Municipal (Lei do Fomento)
Prêmios:	<i>A Brava</i> - Prêmio Cooperativa Paulista de Teatro na categoria de melhor espetáculo apresentado em rua



Grupo:	Grupo XIX de Teatro
Local e ano de criação:	São Paulo-SP, 2001
Sede:	<i>Vila Maria Zélia</i> , antiga vila operária do bairro do Belém na zona leste de São Paulo
Origem:	Escola de Arte Dramática de São Paulo, Centro de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo - USP
Participantes em 2012:	Luiz Fernando Marques Janaina Leite Juliana Sanches Rodolfo Amorim Ronaldo Serruya Paulo Celestino
Espectáculos:	<i>Hysteria</i> (2001) <i>Hygiene</i> (2005) <i>Arrufos</i> (2008) <i>Marcha para Zenturo</i> (2010) <i>Nada aconteceu, tudo acontece, tudo está acontecendo</i> (2013)
Projetos:	<i>Residência artística na Vila Maria Zélia</i> <i>Armazém 19</i> <i>Núcleo de Pesquisa</i>
Financiamento:	Prefeitura Municipal (Lei do Fomento) FUNARTE PETROBRÁS
Prêmios:	<i>Arrufos</i> - Associação Paulista dos Críticos de Arte - Direção Teatral de 2008 <i>Arrufos</i> - Prêmio Shell de Teatro- melhor cenografia2008 <i>Arrufos</i> - Prêmio Cooperativa Paulista de Teatro 2008 <i>Hysteria</i> - Associação Paulista dos Críticos de Arte - Revelação como Grupo Teatral de 2002 <i>Hygiene</i> - Prêmio Qualidade Brasil - Melhor peça Drama 2005 <i>Hysteria</i> - Prêmio Qualidade Brasil - Revelação como Grupo Teatral de 2002 <i>Hysteria</i> - Projeto NASCENTE - USP/ Editora Abril Vencedor na Categoria Teatro 2002



Grupo:	Companhia do Feijão
Local e ano de criação:	São Paulo-SP, 1998
Sede:	Rua Dr. Teodoro Baima 68, na República
Origem:	Escola de Arte Dramática de São Paulo, Centro de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo - USP
Participantes em 2012:	Pedro Pires Zernesto Pessoa Fernanda Haucke Fernanda Rapisarda Vera Lamy Guto Togniazolo Flávio Pires
Espectáculos:	<i>O Julgamento do Filhote do Elefante</i> (1998) <i>Movido a Feijão</i> (1998) <i>O Ó da Viagem</i> (1999) <i>Antigo 1850</i> (2001) <i>Mire Veja</i> (2003) <i>Reis de Fumaça</i> (2004) <i>Nonada</i> (2006) <i>Pálido colosso</i> (2007) <i>Veleidades Tropicaes</i> (2009) <i>EnXurro</i> (2011)
Projetos:	<i>Tradições dramáticas brasileiras</i> , em 2003 <i>Um lugar chamado Brasil - sua história a partir das almas de suas personagens</i> , em 2006 <i>Por que a esquerda se endireita - um estudo da alma brasileira contemporânea</i> , em 2007 <i>Utopia</i> , em 2007 <i>Armadilhas brasileiras</i> , em 2011
Financiamento:	Prefeitura Municipal (Lei do Fomento) FUNARTE PETROBRÁS
Prêmios:	<i>Mire Veja</i> - Prêmio Shell e Associação Paulista dos Críticos de Artes (APCA)



6.2 Manifestos do movimento *Arte contra a Barbárie*³⁶⁹

I: PRIMEIRO MANIFESTO³⁷⁰

Os grupos teatrais Companhia do Latão, Folias D'Arte, Parlapatões, Pia Fraus, Tapa, União e Olho Vivo, Monte Azul e os artistas Aimar Labaki, Beto Andretta, Carlos Francisco Rodrigues, César Vieira, Eduardo Tolentino, Fernando Peixoto, Gianni Ratto, Hugo Possolo, Marco Antonio Rodrigues, Reinaldo Maia, Sérgio de Carvalho, Tadeu de Sousa e Umberto Magnani, vêm a público declarar sua posição em relação à questão Cultural no Brasil:

O Teatro é uma forma de arte cuja especificidade a torna insubstituível como registro, difusão e reflexão do imaginário de um povo.

Sua condição atual reflete uma situação social e política grave.

É inaceitável a mercantilização imposta à Cultura no país, na qual predomina uma política de eventos.

É fundamental a existência de um processo continuado de trabalho e pesquisa artística.

Nosso compromisso ético é com a função social da arte.

A produção, circulação e fruição dos bens culturais é um direito constitucional, que não tem sido respeitado.

Uma visão mercadológica transforma a obra de arte em produto “cultural”. E cria uma série de ilusões que mascaram a realidade da produção cultural no Brasil de hoje.

A atual política oficial, que transfere a responsabilidade do fomento à produção cultural para a iniciativa privada, mascara a omissão que transforma os órgãos públicos em meros intermediários de negócios.

A aparente quantidade de eventos faz supor uma efervescência, mas, na verdade, disfarça a miséria dos investimentos culturais de longo prazo que visem à qualidade da produção artística.

A maior das ilusões é supor a existência de um mercado. Não há mecanismos regulares de circulação de espetáculos no Brasil. A produção teatral é descontínua e no máximo gera subemprego.

Hoje, a política oficial deixou a Cultura restrita ao mero comércio do entretenimento. O Teatro não pode ser tratado sob a ótica economicista.

A Cultura é o elemento de união de um povo que pode fornecer-lhe dignidade e o próprio sentido de nação. É tão fundamental quanto a Saúde, o Transporte e a Educação. É, portanto, prioridade do Estado.

Torna-se imprescindível uma política cultural estável para a atividade teatral. Para isso, são necessárias, de imediato, ações no sentido de:

Definição da estrutura, do funcionamento e da distribuição de verbas dos órgãos públicos voltados à Cultura.

³⁶⁹ Apesar de existirem em forma impressa, os manifestos do Movimento Arte Contra a Barbárie são centrais na formação do Teatro contra a Barbárie e por isso constam no apêndice.

³⁷⁰ Camargo Costa 2008: 21-23.



Apoio constante a manutenção dos diversos grupos de Teatro do país. Política regional de viabilização de acesso do público aos espetáculos.

Fomento à formulação de uma dramaturgia nacional.

Criação de mecanismos estáveis e permanentes de fomento à pesquisa e experimentação teatral.

Recursos e políticas permanentes para a construção, manutenção e ocupação dos Teatros públicos.

Criação de programas planejados de circulação de espetáculos pelo país.

Este texto é expressão do compromisso e responsabilidade histórica de seus signatários com a ideia de uma prática artística e política que se contraponha às diversas faces da barbárie - oficial e não oficial - que forjaram e forjam um país que não corresponde aos ideais e ao potencial do povo Brasileiro.



II: SEGUNDO MANIFESTO³⁷¹

“Em maio passado tornou-se público o manifesto “Arte contra a Barbárie”, fruto da discussão de um conjunto de grupos e artistas teatrais preocupados com a orientação desta às “políticas públicas” para o setor. O documento reafirmava a preocupação, por parte dos signatários, com os rumos de uma ação cultural que, nos últimos anos, foi entregue às “Leis do Mercado”, deixando o Estado de cumprir seu papel institucional.

O objetivo do manifesto era dar início a uma ampla discussão que, fugindo do âmbito dos partidos, dos sindicatos, das organizações existentes, fossem elas de produtores e/ou realizadores/fazedores, envolvesse a sociedade civil, evitando o círculo vicioso e viciado dos posicionamentos políticos que se amesquinham na postulação de cargos e de “soluções” imediatistas que “solucionam” os efeitos, mas não tocam as causas.

Passaram-se sete meses desde a reunião pública realizada no Teatro Aliança Francesa em São Paulo. Amplos setores das mais diversas linguagens artísticas de diferentes estados da União se organizaram e se manifestaram, individual e coletivamente. Encontros, debates e seminários foram organizados espontaneamente, mostrando a urgência e importância da questão cultural. No entanto, indiferentes ao clamor dos artistas e da própria sociedade civil, os órgãos públicos mantiveram-se distantes e ausentes, ignorando a necessidade de diálogo sério, público e transparente sobre um diagnóstico grave da situação vivida pela produção cultural brasileira.

Quando se manifestaram, repetiram a velha cantilena das estatísticas dos “investimentos privados” realizados na área cultural ou apresentaram “projetos e propostas” que visaram antes “amenizar” os efeitos do que discutir as causas. O tão decantado argumento dos “investimentos privados” no fundo esconde a inexistência de dotações orçamentárias dos órgãos públicos, hoje concorrentes desleais e desiguais com os projetos da sociedade civil e voltados, em sua grande maioria, à reforma, construção de grandes edifícios públicos, ou “revitalização de regiões urbanas”, mal escondendo o seu empenho em agenciar os interesses da especulação imobiliária. No horizonte há um “país cenográfico” que vai do Pelourinho à nova Estação Júlio Prestes.

No setor privado os investimentos realizados, com raras exceções, beneficiaram os próprios investidores aumentando o seu “patrimônio físico” ou abatendo o “imposto a pagar”, sem contudo realizar nenhum papel social de fomento, circulação ou socialização do bem cultural. A produção privada, aquela que em todas as estatísticas é responsável por geração de emprego e de divisas para os municípios, estados e país encontra-se paralisada, estagnada e sofrendo uma concorrência desigual na busca de “investimentos privados” para se concretizar, deixando clara a falência do modelo de incentivo à área cultural.

1999 será um ano lembrado pelas perdas da área teatral: no plano federal, a não continuidade da experiência realizada em 1998 do “Cena Aberta”, cujo Projeto Piloto não teve consequências, a interrupção após 22 anos, do Prêmio Mambembe/Ministério da Cultura, condenando a uma espécie de clandestinidade como nem o Governo Collor ousou arriscar; a suspensão do edital Flávio Rangel e Carlos Miranda, realizado no ano 1997, sem a apresentação de qualquer substituto; o clamoroso engodo do Prêmio Mambembe “Nacional” - 2000. Na área estadual, apesar de promessas ou acenos nas grandes festas de inaugurações, nenhum edital visando a produção foi lançado até este momento: mantêm-se a ausência de política para a ocupação dos espaços públicos da secretaria. Na área municipal, continua a política de eventos em detrimento de uma política sistemática visando a qualidade da produção. Se algo foi realizado, a nossa ignorância é fruto da ausência de resposta aos documentos protocolados pelo

³⁷¹ Camargo Costa 2008: 23-26.



“Arte contra a Barbárie” solicitando informações às três instancias sobre as aplicações do “orçamento público” e a utilização, no plano federal, das verbas do Fundo Nacional de Cultura.

Por trás dessas providências encontra-se a convicção de que “cultura não gera emprego” e que portanto não pode ser incluída entre as prioridades do Estado globalizado. Enquanto o Estado se desobriga do compromisso com a cultura viva, estimulada pelos projetos orçamentários desativados, favorece e patrocina a militância cultural fundamentalista em doses industriais através dos meios de comunicação, principalmente rádio e TV, o que desmente a proposição acima, uma vez que todos esses negócios vão muito bem, obrigado.

Voltamos a reafirmar nosso diagnóstico da necessidade de uma “Política Cultural” estável, democrática e transparente para a atividade teatral. Voltamos a reafirmar a necessidade de se superar o estado de indigência, de guichê, de improviso, da visão economicista para se consolidar uma produção cultural diversa, múltipla e democrática que possa contribuir para a alimentação do imaginário e da sensibilidade do cidadão brasileiro. Uma política pública que tenha suas bases alicerçadas nos princípios igualitários de acesso aos mecanismos de produção e fruição do bem cultural, onde a ação eventual seja substituída pela ação sistemática e contínua que possibilita a qualidade e a essência.

Reafirmamos novamente que este texto, como o anterior, é a expressão e responsabilidade histórica de seus signatários com a ideia de uma prática artística que se contraponha às diversas faces da barbárie - oficial e não oficial - que forjaram e forjam um país que não corresponde aos ideais e ao potencial do povo brasileiro.”

Esta segunda manifestação pública deu início a uma série de palestras e debates e ampliou ainda mais o quadro dos integrantes do movimento, agora amplamente conhecido como Arte Contra a Barbárie.



III: TERCEIRO MANIFESTO³⁷²

“O movimento “Arte contra a Barbárie” volta a público para reafirmar e aprofundar as posições defendidas nos dois manifestos lançados em 1999.

O Teatro é um elemento insubstituível para um país por registrar, difundir e refletir o imaginário de seu povo.

A produção artística vive uma situação de estrangulamento que é resultado da mercantilização imposta à cultura e à sociedade brasileiras.

Reafirmamos o compromisso ético com a função social de nosso ofício e de nossa Arte.

Hoje o pensamento está sendo reduzido a mercadoria. A Cultura ocupa apenas 0,2% no Orçamento Geral da União. O pensamento artístico no Brasil vale 0,2% das preocupações oficiais.

O resultado a nação sente diariamente. É o aumento da violência e da selvageria.

Cultura é prioridade de Estado, por fundamentar o exercício crítico da cidadania na construção de uma sociedade democrática.

Entre nossas ações, no ano passado, solicitamos aos órgãos oficiais ligados à Cultura, nas instâncias Municipal, Estadual e Federal, informações sobre os recursos para o fomento das atividades de Artes Cênicas e os critérios para seu efetivo gasto.

Os dados oficiais refletem uma evidente dedicação dos governos à quantidade numérica de suas realizações e total desprezo com a qualidade e o fundamento das atividades culturais que deveriam fomentar.

Não é difícil chegar a uma conclusão óbvia: os recursos são mal distribuídos e geridos por uma política que privilegia o mercado e eventos promocionais.

Os governos transferiram - através das leis de incentivo fiscal - a administração de dinheiro público destinado à produção cultural para as mãos das empresas. Isto é, o dinheiro público, através de renúncia fiscal, é utilizado com critérios que beneficiam interesses privados. As leis fazem com que o fomento e a difusão da cultura financiem o marketing das empresas. Essa política não trouxe nenhum benefício à produção em geral: não barateou o preço dos ingressos, não ampliou o acesso aos bens culturais e principalmente não garantiu a produção continuada de Artes Cênicas.

No plano federal, o chamado Fundo Nacional de Cultura - que foi criado para fomentar a produção artística que não se rege pela “lei de mercado” - não tem tido seus recursos utilizados para essa finalidade.

Para que o país encontre o caminho da promoção das humanidades e se afaste da barbárie, oficial e não-oficial, são necessárias medidas urgentes e concretas. Em nossa área, isso significa o fomento da produção artística continuada e comprometida com a formação crítica do cidadão.

Com base nessa análise, propomos:

- A criação de Programas Permanentes para as Artes Cênicas nos âmbitos municipal, estadual e federal com recursos orçamentários e geridos com critérios públicos e participativos.

³⁷² Camargo Costa 2008: 29-30.

- A realização do Espaço da Cena, encontros públicos semanais para o debate permanente de política cultural e dos fundamentos éticos de nosso ofício, o Teatro, a partir de 3 de julho de 2000.

ARTE CONTRA A BARBÁRIE, 26 de junho de 2000

6.3 Produção Teatral em São Paulo em abril de 2010³⁷³

Produções comerciais (64,7%)	Teatro alternativo (31,6%)	TCB (3,7%)
1. Adorei o que você fez	87. A alma immoral (Globo)	129 A filosofia na alcova
2. A almaboa de setsuan (Globo)	88. Após a chuva	130 Hipóteses para o amor e a verdade
3. O amante do meu marido	89. Ausência	131 Justine
4. Amigas, pero no mucho	90. Cartas a um jovem poeta (monólogo)	132 Les
5. André Rangel é Dom!	91. Cine Belvedere	133 Quem não sabe mais quem é o que é e onde está, precisa se mexer
6. Carro de paulista	92. Com quem fica o coração?	
7. A casa de Romeu e Julieta	93. despertar da primavera	
8. Casal pinel em quarto de motel	94. Doido (monólogo)	
9. Casal TPM	95. Dois perdidos numa noite suja	
10. O chá das quintas	96. Eldorado	
11. Clube da comédia	97. Estão voltando as flores	
12. A comédia da revolução sexual	98. Êxodos	
13. Comédia da solidão	99. Êxtase	
14. A comédia da vida cotidiana... ou não?!	100. fantástico reparador de feridas	
15. Como monitorar um homem	101. Filha da Anistia	
16. Crônica de uma assembléia - a comédia	102. Filhos não vem com manual (monólogo)	
17. Curto circuito	103. Geração trianon	
18. Dança final	104. Ghetto	
19. De artista e louco todo mundo tem um pouco	105. O grande inquisitor	
20. As dez maneiras incríveis de como destruir seu casamento	106. Grito!	
21. Diálogos de escovas de dentes	107. O hábito	
22. Entre meias e gravatas...	108. Herdeiros do novo mundo	
23. Escola de mulheres (Globo)	109. Hilda Hilst	
24. Eu não matei P... Maluf	110. idiota-uma novela teatral	
25. As filhas da mãe	111. IN ON IT	
26. Os filhos da mãe Joana	112. Inês de Castro, até o fim do mundo...	
27. Fodorovska	113. O inferno sou eu (Globo)	
28. O gênio em concurso	114. Meio dia do fim	
29. Gorda	115. Me leva prá casa	
30. O homem das cavernas	116. A noite dos animais	
31. Os homens são de Marte... e é prá lá qte eu vou! (Globo)	117. Nosso lar, a morada da esperança	
32. Humor de salto alto	118. A poltrona escura (monólogo)	
33. Improvável	119. Senhorita Julia	
34. Inês-Gil Vicente por ele mesmo	120. Simplesmente eu, Clarice Lispector (monólogo)	
35. Justine	121. Sonho de uma noite de verão	
36. Kabarett	122. tempo não para minha flor	
37. A loira do banheiro e outras lendas urbanas		
38. A linguagem das flores		
39. Louca de perda, doida varrida		
40. A maldição do lobisomem		
41. Médico à força		
42. As meninas (Globo)		
43. As meninas (Globo)		
44. Música para ninar dinossauros		
45. Namorados da cathedral bêbada		
46. Não é o que você está pensando		
47. Noite de Reis		
48. A novice mais rebelde		
49. 8 ou 80 - teatro boêmio		
50. O pai da noiva		

Legenda:

espetáculos besteirol

(Curi 2010: s.p.)

³⁷³ Para uma explicação do termo *teatro besteirol* vide nota de rodapé 55.

51. Pay per riu	123. vermelho e o negro	
52. O pernilongo	124. Waltz-Valsa N° 6	
53. Pornô Falcatrua N° 18.633	(monólogo)	
54. Por que os homens mentem?	125. À procura de	
55. Putz grill...	emprego	
56. Que história é essa	126. H.A.M.L.E.T	
57. Santa comédia	127. A hora em que não	
58. O santo e a porca (Globo)	sabíamos nada uns dos outros	
59. Seria cômico se não fosse sério	128. Stangenos	
60. 7 conto a comédia (Globo)	(monólogo)	
61. A sogra que pedi a Deus		
62. O soldado e o sacristão		
63. Tamo junto!		
64. Terça insana		
65. TOC TOC		
66. TPM Katrina		
67. TPM-Tempo para Mulher		
68. TPM-Terapia para mulheres		
69. Trair e coçar é só começar		
70. Trem do riso		
71. Velório à brasileira		
72. A vida é uma comédia		
73. A vida é uma comédia		
74. A vinda da família real		
75. Você faz o <i>show</i>		
76. Bark! Um latido musical		
77. Calabar, o elogio da traição		
78. Cats		
79. Hairspray (Globo)		
80. Ilusões-a fantástica volta ao mundo		
81. Noel Rosa, o poeta da vila e seus amores		
82. Nu e cru		
83. O primo Basílio		
84. O rei e eu		
85. O som da Motown		
86. Terror e miséria no novo mundo - parte		
1: Estação Paraíso		



6.4 Índice de figuras

Figura da capa: Espetáculo *AquiFora*, 2010. Direitos concedidos pelo Grupo OPOVOEMPÉ.

Figuras 2, 3, 4 e 5: adaptadas a partir de Carlson, Marvin, “Histoire des codes”. Em: André Helbo et al. (E.) (1987), *Théâtre: Modes d’approche*. Brüssel, p. 65-75.

Figuras 6 e 52: fotos por VSW.

Figuras 9, 10, 11, 33, 34, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60 e 61: imagens *screenshot* das respectivas filmagens dos espetáculos.

Figuras 1, 7, 8, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 24, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 37, 62, 63, 64, 65, 66 e 67: fotos dos respectivos acervos dos grupos teatrais. Direitos concedidos pelos grupos para a publicação.

Figuras 23 e 25: fotos por Bianca Turner. Direitos concedidos pela fotógrafa.

Figura 26: foto por Julio Pantoja. Hemispheric Institute of Performance and Politics. Direitos concedidos pela fotógrafo.

Figuras 35 e 36: fotos por Jorge Etecheber. Direitos concedidos pelo fotógrafo.





7. Bibliografia

7.1 Literatura primária:

7.1.1 Gravações dos espetáculos³⁷⁴

7.1.1.1 Corpus

BRAVA COMPANHIA, *Corinthians, meu amor*. São Paulo, 2012.

COLETIVO BRUTO DE TEATRO, *Guerra Cega Simplex - Feche os Olhos e Voe - ou Guerra Malvada*. São Paulo, 2009.

COMPANHIA DO FEIJÃO, *Reis de fumaça*. São Paulo, 2005.

COMPANHIA ESTÁVEL DE TEATRO, *Homem cavalo e sociedade anônima*. São Paulo, 2008.

Companhia São Jorge de Variedades, *As bastianas*. São Paulo, 2003.

-, *O santo guerreiro e o herói desajustado*. São Paulo, 2007.

-, *Quem não sabe mais quem é, o que é e onde está precisa se mexer*. São Paulo, 2009.

GRUPO XIX DE TEATRO, *Hysteria*. São Paulo, 2001.

-, *Hygiene*. São Paulo, 2005.

LES COMMEIDIENS TROPICALES, *2º dom pedro 2º*. São Paulo, 2009.

NÚCLEO BARTOLOMEU DE DEPOIMENTOS, *Orfeu mestiço: Uma Hip-hópera Brasileira*. São Paulo, 2012.

OPOVOEMPÉ, *AquiFora*. São Paulo, 2010a.

-, *AquiDentro*. São Paulo, 2010b.

TABLADO DE ARRUAR, *Helena pede perdão e é esbofeteada*. São Paulo, 2010.

7.1.1.2 Outras gravações

BRAVA COMPANHIA, *A brava*. São Paulo, 2008.

-, *Este lado para cima. Isso não é um espetáculo*. São Paulo, 2009.

³⁷⁴ As gravações dos espetáculos foram cedidas pelos grupos e somente podem ser utilizadas para a pesquisa sem nenhum fim comercial.

-, *O errante*. São Paulo, 2010.

COLETIVO BRUTO DE TEATRO, *Habitação bruta*. São Paulo, 2010.

COMPANHIA DO FEIJÃO, *O Ó da Viagem*. São Paulo 1999.

-, *Mireveja*. São Paulo, 2003.

-, *Nonada*. São Paulo, 2006.

-, *Pálido Colosso*. São Paulo, 2007.

-, *Veleidades tropicaes*. São Paulo, 2009.

COMPANHIA ESTÁVEL DE TEATRO, *O auto do circo*. São Paulo, 2001.

-, *A exceção e a regra*. São Paulo, 2010.

COMPANHIA SÃO JORGE DE VARIEDADES, *Biedermann e os incendiários*. São Paulo, 2001.

-, *Pedro o cru*. São Paulo, 2006.

-, *Barafonda*. São Paulo, 2012.

GRUPO CLARIÔ, *Hospital de gente*. São Paulo, 2008.

-, *Urubú come carniça e vó!*. São Paulo, 2011.

LES COMMEIENS TROPICALES, *O pato selvagem*. São Paulo, 2010.

-, *VER[]TER*. São Paulo, 2011.

OPOVOEMPÊ, *Guerrilha Magnética*. São Paulo, 2005.

-, *9h50 Qualquer sofá*. São Paulo, 2007.

-, *Fora de Chave*. São Paulo, 2008.

-, *Pausa para respirar*. São Paulo, 2010b.

TABLADO DE ARRUAR, *Pele de Ouro*. São Paulo, 2009.

7.1.2 Textos primários

ABBA, “Dancing Queen”. <http://www.azlyrics.com/lyrics/abba/dancingqueen.html> (10.10.2013).

AGEPÊ, “Deixa eu te amar”. 2003. [HTTP://LETRAS.MUS.BR/AGEPE/43994/](http://LETRAS.MUS.BR/AGEPE/43994/) (10.10.2003).

ANDERSEN, Hans Christian, *Des Kaisers neue Kleider*. Stuttgart: Thienemann-Esslinger Verlag, 2011, p.151-159.

ANDRADE, Mario de, *O Turista Aprendiz*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976.

ANDRADE, Oswald de, “O homem e o cavalo. Espetáculo em nove quadros”. Em: Oswald de Andrade (1973), *Obras Completas - 8 Teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 123-231.

AZEVEDO, Aluísio, *O Cortiço*. São Paulo: Ática, [1890] ³⁰1997.

BARBOSA, Adoniran, “Saudosa Maloca”. 2003a. <http://letras.mus.br/adoniran-barbosa/43969/> (10.10.2013).

-, “Corintia, meu amor é o timão”. 2003b. <http://letras.mus.br/adoniran-barbosa/1299582/> (12.09.2013).

BETHÂNIA, Maria, “Meu divino São José”. 2003. <http://letras.mus.br/maria-bethania/1236529/> (01.03.2012).

BRECHT, Bertolt, “A exceção e a regra”. Em: Wolfgang Bader (1990), *Teatro completo em 12 volumes*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, vol. 04, p. 129-160.

-, “Aquele que diz sim, aquele que diz não”. Em: Wolfgang Bader (1988), *Teatro completo em 12 volumes*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, vol. 03, p. 213-232.

CARTOLA, “Disfraça e Chora”. Música.com.br. <http://musica.com.br/artistas/cartola/m/disfarca-e-chora/letra.html> (01.01.2014).

-, “O Mundo é um Moinho”. 2003. <http://letras.mus.br/cartola/44901/> (10.10.2013).

CAYMMI, Dorival, “O Mar”. 2003. <http://letras.mus.br/dorival-caymmi/45583/> (10.10.2013).

CERVANTES, Miguel Saavedra, *Dom Quixote*. Porto Alegre: L&PM, 2005.

CELAN, Paul, “Texto de agradecimento do primeiro prêmio recebido em Bremen”. Em: Maria João Cantinho (2005), *A neve das palavras. Espéculo. Revista de estudos literários*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, nº 30.

CESAR PINHEIRO, Paulo, “Canto das três raças”. 2003. <http://letras.mus.br/paulo-cesar-pinheiro/377164/> (10.10.2013).

COLLA, Carlos e Roque, Carlos, “Meu Disfarce”. 2003. <http://letras.mus.br/bruno-e-marrone/103380/> (15.12.2013).



- CORDOVIL, Hervé, “Rua Augusta”. 2009. <http://www.lettras.com.br/#!herve-cordovil/rua-augusta> (10.10.2013).
- DE CARVALHO, Joubert, “Taí”. 2003. <http://letras.mus.br/carmen-miranda/259222/> (10.10.2013).
- DE SÁ, Sandra, “Retratos e canções”. 2003a. <http://letras.mus.br/sandra-de-sa/48745/> (15.12.2013).
- , “Joga Fora”. 2003b. <http://letras.mus.br/sandra-de-sa/166667/> (15.12.2013).
- DEL RÍO, Los, “Macarena”. 2003. http://www.lyricsmode.com/lyrics/l/los_del_rio/macarena.html (15.12.2013).
- DOS REIS, Wanderley Alves, “Fogo e Paixão”. 2003. <http://letras.mus.br/wando/49324/> (15.12.2013).
- ESTEVES, Erasmo, “Prova de Fogo”. 2003. <http://letras.mus.br/erasmo-carlos/775166/> (15.12.2013).
- EUROPE, “The final countdown”. 2003. <http://letras.mus.br/europe/13191/> (15.12.2013).
- GONZAGA, Chiquinha, “Ó abre alas”. 2003. <http://letras.mus.br/marchinhas-de-carnaval/430778/> (05.01.2012).
- GRIMMELHAUSEN, Hans Jacob Christoffel, *O aventureiro Simplicissimus*. Curitiba: UFPR, 2009.
- GRUPO 3NOS3, *Ensacamento*. São Paulo, 27 abril de 1979.
- JAIME, Leo, “Rock da cachorra”. 2003. <http://letras.mus.br/leo-jaime/546121/> (10.10.2013).
- JERÔNIMO, Lar “Nessa casa tem 4 cantos”. 2011. <http://lardejeronimo.blogspot.de/2011/06/pouca-energia-e-fraqueza-espiritual.html> (01.02.2014).
- KATER, Fritz, Sonne, Pernille, *Mach die Augen zu und fliege oder Krieg böse 5*. Frankfurt am Main: Schauspiel Frankfurt, 2004.
- , *Feche os olhos e voe ou guerra cega simplex*. São Paulo: Núcleo Suspeito, 2008 (material inédito).
- LAS CASAS, Bartolomé de, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. Madrid: Cátedra Letras Hispánicas, 1991.
- MAIA, Tim, “Me dê motivo”. 2003. <http://letras.mus.br/tim-maia/48927/> (15.12.2013).

- MENINOS DO MORUMBI, “Guerra no Mar”. <http://www.meninosdomorumbi.org.br/banda/partituras/gerr.htm> (10.10.2013).
- MIRANDA, Ana, *A última quimera*. São Paulo: Companhia de Letras, 1995.
- MELVILLE, Hermann, *Bartleby, o escrivão*. São Paulo: L&PM Pocket, [1853] 2008.
- MORAES, Vinícios de, *Orfeu da Conceição. Tragédia carioca*. Rio de Janeiro: Editora Dois Amigos, 1956.
- NASCIMENTO, Milton, “Nos Bailes da Vida”. 2003. <http://letras.mus.br/milton-nascimento/47438/> (15.12.2013).
- NED, Nelson, “Tudo passará”. 2003. <http://letras.mus.br/nelson-ned/47665/> (15.12.2013).
- OLIVEIRA, Kátia Garcia, “Qualquer jeito”. 2003. <http://letras.mus.br/katia/208536/> (15.12.2013).
- PRINCE, “Nothing compares 2U”. 2000. <http://www.sing365.com/music/lyric.nsf/Nothing-Compares-2-U-lyrics-Prince/A0FEF5E05FE3AEBF4825689100243474> (10.10.2013).
- ROSA, Noel, “O Orvalho Vem Caindo”. 2003. <http://letras.mus.br/noel-rosa-musicas/787555/> (10.10.2013).
- ROSSI, Reginaldo, “Mon Amour, Meu Bem, Ma Femme”. 2003. <http://letras.mus.br/reginaldo-rossi/48348/> (15.12.2013).
- SATER, Almir, “Cabecinha no Ombro”. 2003. <http://letras.mus.br/almir-sater/441521/> (15.12.2013).
- SCOTT, Rock Master & the Dynamic Three, “The roof is on fire”. <http://www.releaselyrics.com/7e09/rock-master-scott-%26-the-dynamic-three-the-roof-is-on-fire/> (10.10.2013).
- SEIXAS, Raul, “Prelúdio”. 2003. <http://letras.mus.br/raul-seixas/165312/> (10.10.2013).
- SGANZERLA, Rogério, *O Bandido da Luz Vermelha*, São Paulo: URANO Filmes, 1968.
- SHAW, Bernard, *Die heilige Johanna*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, ¹⁴1995.
- SHERMAN, Richard, “Trust in me”. Disney’s The Jungle Book Soundtrack Album. 1967. <http://www.songlyrics.com/sherman-richard-m/trust-in-me-the-python-song-lyrics/> (15.12.2013).
- SOUZA, Márcio, *Galvez, Imperador do Acre*. Rio de Janeiro: Record, [1976] 2001.
- TORERO, José Roberto, *O Chalaça*. Rio de Janeiro: Objetiva, [1995] 1999.



VIRGULÓIDES, Os, “Bagulho no Bumba”. 2003. <http://letras.mus.br/os-virguloides/47865/> (10.10.2013).

WARNER, Anne, Warner, Jeff e Epstein, Jerome, *Traditional American Folk Songs: From the Anne & Frank Warner Collection*. Indiana: Syracuse University Press, 1984.

WINEHOUSE, Amy “Some unholy war”. 2003. <http://letras.mus.br/amy-winehouse/932426/> (10.10.2012).

7.2 Literatura secundária

ADLER, Heidrun (E.), *Theater in Lateinamerika. Ein Handbuch*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1991.

ADORNO, T., *Educação e emancipação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995a.

-, *Palavras e sinais. Modelos críticos 2*. Petrópolis: Vozes, 1995b.

ALBUQUERQUE, Johana, “Bom Retiro: 958 metros de política na poética”. Em: *Sala Preta – Dossiê Espetáculo* (2012). Vol. 12, nº 2, p. 195-202. <http://revistas.usp.br/salapreta/article/view/57499/60521> (12.12.2013).

ALVARADO, Daisy V. M. Peccinini de, *Figurações – Brasil anos 60*. São Paulo: EDUSP, 1999.

ANDRADE, Oswald de, “Manifesto Antropófago”. Em: *Obras completas de Oswald de Andrade - A Utopia Antropofágica* (1990). São Paulo: Globo, Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, p. 47-52.

ANDRADE, Mário de, “Os congos”. Em: Luís da Câmara Cascudo [1944] (⁴1971), *Antologia do folclore brasileiro. Vol. 2*. São Paulo: Livraria Martins Editora, p. 627-646.

ANTUNES NETTO, André Luiz Carreira, “Referências Grotowskianas: Tensões Criativas na Cena Contemporânea Brasileira”. Em: *Revista Contrapontos Eletrônica* (2010). Vol. 10, nº 3, p. 314-320.

ARANTES, Otilia (E.), *Acadêmicos e modernos: Textos escolhidos III Mário Pedrosa*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, [1993] 2004.

ARTAUD, Antonin, *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Martins Editora, [1938] ³2006.

ATZPODIEN, Uta, *Szenisches Verhandeln. Brasilianisches Theater der Gegenwart*. Bielefeld: Transkript Verlag, 2005.

AZEVEDO, José Fernando de, “Esquema de São Jorge - Notas para uma análise de *As Bastianas*”. Em: Alexandre Faria (2005), *São Jorges. Fanzine da Companhia São Jorge de Variedades*. Número zero, p. 20-22.

BACHMANN-MEDICK, Doris, *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, [2006] ⁴2010.

BADER, Wolfgang (E.), *Brecht no Brasil. Experiências e influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BAIOCCHI, Maura e Wolfgang Pannek, *Taanteatro Rito de Passagem*. São Paulo: Transcultura, 2011.

BALME, Christopher, *Einführung in die Theaterwissenschaft*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1999.

-, “Theateranthropologie”. Em: Erika Fischer-Lichter, Doris Kolesch e Matthias Warstat (EE.) (2005), *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: Metzler Verlag, p. 334-337.

BARBA, Eugenio, “The way of opposites”. Em: *Canadian Theatre Review* (1982a). Vol. 35, p. 12-37.

-, “Theatre Anthropology”. Em: *The Drama Review* (1982b). Cambridge: The MIT Press, vol. 26, n° 2, p. 5-32.

-, *Além das ilhas flutuantes*. São Paulo: Hucitec, 1991.

-, “The Third Theatre: a Legacy from Us to Ourselves”. Em: *New Theatre Quarterly* (1992). Vol. 8, n° 29, p. 3-9.

-, *Ein Kanu aus Papier. Abhandlung über Theateranthropologie*. Köln: Flamboyant, 1998.

BARCELLOS, Paulo, *Projeto de encenação*. São Paulo, 2007 (material inédito).

-, *Clipping*. São Paulo, 2010a (material inédito).

-, *Histórico*. São Paulo, 2010b (material inédito).

-, *Habitação Bruta - Zona de Risco*. São Paulo, 2010c (material inédito).

BARRETO, Gabriela Mafra, *A cidade como cena para os grupos teatrais: o caso do Grupo Galpão, do Grupo Armatrix e do Teatro da Vertigem*. São Paulo: USP, 2008.

BARTHES, Roland, “Diderot, Brecht, Eisenstein”. Em: *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces* [1982] (1986). Barcelona: Paidós, p. 93-101.



BECK, Julian, “Entrevista concedida na Bienal de Veneza, em 1975”. Em: Fabrizio Cruciani e Clelia Falletti [1989] (1999), *Teatro de Rua*. São Paulo: Hucitec, p. 82-87.

BERMEL, Albert, *Artaud's Theatre of Cruelty*. London: Methuen, 2001.

BERTHOLD, Margot, *The History of world theater. From the beginnings to the Baroque*. New York: Continuum Publ, 1991.

BEZERRA, Antonia Pereira, “O Teatro do Oprimido e a Noção de Espectador - Ator: Pessoa e Personagem”. Em: *Anais do I Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas* (1999). ABRACE, p. 499-509.

BHABHA, Homi K., *Die Verortung der Kultur*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, [1994] 2000.

BIESENBACH, Klaus, *Marina Abramović: The Artist is Present*. New York: Museum of Modern Art, 2010.

BISPO, Antonio Alexandre, “Da Discussão a Respeito da Origem do Coco de Alagoas”. Em: *Brasil-Europa: Correspondência Euro-Brasileira* (1991). Nº 11, Gummersbach: ISMPS e.V., p. 3.

BLAY, Eva Alermann, *Eu não tenho onde morar: vilas operárias na cidade de São Paulo*. São Paulo: Nobel 1985.

BLÁZQUEZ, Aitor Pérez, “El reclutamiento de soldados en la época de los Asturias I”. *Anatomia de la historia*. 2012. <http://anatomiaelahistoria.com/2012/01/el-reclutamiento-de-soldados-en-la-epoca-de-los-austrias/> (01.02.2013).

BO BARDI, Lina, “Lina Bo Bardi: Together”. <http://linabobarditogether.com/> (05.10.2013).

BOAL, Augusto, *Teatro do Oprimido e outras políticas poéticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

-, “O papel de Brecht no Teatro Brasileiro: uma avaliação”. Em: Wolfgang Bader (1987), *Brecht no Brasil. Experiências e influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, p. 249-257.

-, *Jogos para atores e não-atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, [1973] ⁹2006.

-, “Discurso sobre o Dia Mundial do Teatro”. 25/03/2009. Folha de São Paulo: Ilustrata. <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u540686.shtml> (10.03.2011).

BOFF, Leonardo, *O caminhar da igreja com os oprimidos – Do vale das lágrimas à terra prometida*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

- BRANDÃO, Ulisses, *A confederação do Equador*. Recife: Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano, 1924.
- BRAUN, Edward, *Meyerhold on Theatre*. New York: Hill and Wang, 1969.
- BRAUNECK, Manfred, *Theater im 20. Jahrhundert*. Hamburg: Rohwolt Taschenbuch Verlag, 1982.
- BRECHT, Bertolt, *Kleines Organon für das Theater*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, [1953] 1960.
- , *Schriften zum Theater*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, [1957] 1965.
- BRITTO, Beatriz, *Uma tribo nômade: a ação do Ói Nóis Aqui Traveiz como espaço de resistência*. Porto Alegre: Ói Nóis na Memória, 2009.
- BROOK, Peter, *O Teatro e seu Espaço*. Petrópolis: Editora Vozes, 1970.
- BRUCKHARD, Dücker, *Rituale*. Stuttgart: Metzler Verlag, 2007.
- BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio, *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, [1967] ²⁶1995.
- BUONFIGLIO, Monica, *Orixás*. São Paulo: Editora Oficina Cultural Esotérica, 1995.
- CACCIAGLIA, Mario, *Pequena História do Teatro no Brasil*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, [1980] 1986.
- CAILLOIS, Roger, *Les Jeux et les Hommes*. Paris: Gallimard, 1967.
- CAMARGO COSTA, Iná e Dorberto Carvalho, *A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura. Os cinco primeiros anos da Lei de Fomento ao Teatro*. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008.
- CAMPOS, Cláudia de Arruda, *Zumbi, Tiradentes. E outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- CAPES, “Banco de dados”. <http://www.capes.gov.br/servicos/banco-de-teses> (05.10.2013).
- CARLSON, Marvin, “Histoire des codes”. Em: André Helbo et al. (E.) (1987), *Théâtre: Modes d’approche*. Brüssel, p. 65-75.
- CARNEIRO, Ana e Narciso Telles (EE.), *Teatro de rua. Olhares e perspectivas*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2005.
- CARNEIRO ARAÚJO, Cláudia Beatriz, “Macunaíma: Da Rapsódia ao Palco”. Em: *Revista Literatura em Debate* (2011). Vol. 5, n.º. 8, p. 257-270.



CARNEIRO NETO, Dib, “Magia do teatro une caminhos de Ítala e Borghi”. Em: *O Estado de São Paulo* (20.01.1996). São Paulo, p. 51.

CARVALHO, Cristina, Rodrigo Gameiro e Sueli Goulart, “As políticas públicas da cultura e a participação de novo tipo no Brasil”. Em: *VI Congresso Português de Sociologia - Mundos sociais saberes e práticas* (2008). P. 1-12.

CARVALHO, Sérgio de e Márcio Marciano, “Por um Teatro Materialista”. Em: *O Sarrafo* (2003). N° 1, São Paulo, p. 11.

-, “Apresentação do livro Teatro pós-dramático” Em: Hans-Thies Lehmann [1999] (2007), *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, p. 7-16.

-, “Conversa de Bastidor”. Em: Flávio Desgranges e Maysa Lepique (EE.) (2012), *Teatro e Vida Pública. O Fomento e os Coletivos Teatrais de São Paulo*. São Paulo: Hucitec Editora, p. 246-262.

-, “Propostas Brechtianas para um Teatro no centro de São Paulo”. <http://www.companhiadolatao.com.br/html/bretch/index.htm#11> (28.01.2013).

CHIAVENATO, Julio José, *O negro no Brasil: da senzala à Guerra do Paraguai*. São Paulo: Brasiliense 1980.

CODOGNOTTO, Juliene “Acorda povo, vem cirandar ou Eu faço chover”. Bacante. 12.01.2008. <http://www.bacante.com.br/critica/santo-guerreiro-e-o-herói-desajustado/> (20.03.2013).

CRUCIANI, Fabrizio e Falletti, Clelia, *Teatro de Rua*. São Paulo: Hucitec, [1989] 1999.

CRUZ, Janaina, “Especial folclore: O santo que ajudava prostitutas”. Infonet Cultura. 22.08.2005. <http://www.infonet.com.br/cultura/ler.asp?id=39035&titulo=cultura> (07.10.2013).

CURI, Celso (E.), *OFF Guia de Teatro*, Ano XV, n° 161. São Paulo: OFF Produções Culturais Ltda, 2010.

DA CRUZ, Pâmela Peregrino, “O movimento ‘Arte contra a Barbárie’ e a relação entre Estado e Cultura para a esquerda brasileira”. Em: *XIV Encontro Regional da ANPUH-Rio-Memória e Patrimônio* (2010). Rio de Janeiro, p. 1-8.

DAL FARRA, Alexandre, “Esbofeteando Helena. Entrevista com Alexandre Dal Farra concedida a Diogo Rodrigues”. 2010. Trip.com.br. <http://revistatrip.uol.com.br/so-no-site/entrevistas/esbofeteando-helena.html> (20.03.2013).

- DAMASCENO, Leslie Hawkins, *Espaço cultural e convenções teatrais na obra de Oduvaldo Vianna Filho*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1994.
- DA MATTA, Roberto, “Mito e antimito entre os Timbira”. Em: Claude Lévi-Strauss (1970), *Mito e Linguagem Social*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, p. 77-106.
- DANTO, Arthur C., “Danger and Disturbation: The Art of Marina Abramović”. Em: Klaus Biesenbach (2010), *Marina Abramović: The Artist is Present*. New York: Museum of Modern Art, p. 29-36.
- DAWSEY, John, “Victor Turner e a Antropologia da Experiência”. Em: *Cadernos de Campo* (2005a). Vol. 13, ano 14, São Paulo, p. 163-176.
- , “O teatro dos ‘bóias-frias’: repensando a antropologia da performance”. *Revista Horizontes Antropológicos* (2005b). Porto Alegre, ano 11, n° 24, jul-dez, p. 15-34.
- , “Joana Dark e a mulher lobisomem: o rito de passagem de Nossa Senhora”. Em: *Religião & Sociedade* (2006). Rio de Janeiro, vol. 26, n° 2, p. 103-119.
- , “Sismologia da Performance”. Em: *Revista de Antropologia* (2007). São Paulo, vol. 50, n° 2, p. 527-570.
- , “Por uma antropologia benjaminiana: repensando paradigmas do teatro dramático”. Em: *Revista Mana* (2009). Rio de Janeiro, vol.15, n°2, p. 349-376.
- DE ALMEIDA PRADO, Décio, *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- DE TORO, Fernando (E.), *Dispositivos espectaculares latinoamericanos: Nuevas Hibridaciones - Transmedializaciones - Cuerpo*. Hildesheim: Olms Verlag, 2009.
- , *Intersecciones: Ensayos sobre teatro*. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert, 1999.
- DESGRANGES, Flávio e Maysa Lepique (EE.), *Teatro e Vida Pública. O Fomento e os Coletivos Teatrais de São Paulo*. São Paulo: Hucitec Editora, 2012.
- DETJE, Robin, “Theater, das wir verdienen”. Em: *Theaterheute, Jahrbuch*. (2010), p. 88.
- DOMMERMUTH-GUDRICH, Gerold, *50 Klassiker Mythen*. Hildesheim: Gerstemberg, [2000] ¹³2011.
- DÜCKER, Burckhard, *Rituale: Formen-Funktionen-Geschichte*. Stuttgart: Metzler, 2007.
- DURAN, Renata “Les Commediens Tropicales encenam ‘2º D. Pedro 2º’ e colocam os historiadores no lago de narciso” *Café história*. 21.04.2009. <http://cafehistoria.ning.com/profiles/blogs/les-commediens-tropicales> (09.11.2013).



DURZOI, Gérard e André Rousse, *Dictionnaire de philosophie*. Paris: Nathan Éditions, 1991.

ECKERT, Charles W., “Initiatory Motifs in the story of Telemachus”. Em: John B. Vickery (E.) (1966). *Myth and Literature*. Lincoln: University of Nebraska Press, p. 161-169.

ECO, Umberto, *Lector in fabula*. München: Carl Hanser Verlag, 1987.

EHRENREICH, Barbara, *Blutrituale. Ursprung und Geschichte der Lust am Krieg*. München: Verlag Antje Kunstmann, 1997.

ESTEVES, Cristiane Zuan, *Opovoempé, Portfolio*. São Paulo, 2010 (material inédito).

-, *Book*. São Paulo, 2011 (material inédito).

FADEL, Georgette, “Entrevista com Georgette Fadel concedida a Carlos Biaggioli”. 10/06/2006. <http://teatroderuaelt.blogspot.de/2006/06/entrevista-com-georgette-fadel.html> (16.01.2013).

-, “Quem não sabe mais quem é, o que é e onde está, precisa se mexer”. 21.05.2012. http://ciasaojorge.com/post/view/52-QUEM_N_O_SABE_MAIIS_QUEM___O_QUE___E_ONDE_EST___PRECISA_SE_MEXER (10.10.2012).

FARIA, Alexandre (EE.), *São Jorges*. Número zero. São Paulo, 2003a.

-, *São Jorges*. Número hum. São Paulo, 2003b.

-, *São Jorges*. Número dois. São Paulo, 2003c.

-, *São Jorges*. Número três. São Paulo, 2004.

-, *São Jorges*. Número quatro. São Paulo, 2005.

-, *São Jorges*. Número cinco. São Paulo, 2008a.

-, *São Jorges*. Número seis. São Paulo, 2008b.

-, *São Jorges*. Número sete. São Paulo, 2009.

FERREIRA DE ALMEIDA, Maria Cândida, “Só a antropofagia nos une”. Em: *Cultura, política y sociedad Perspectivas latinoamericanas* (2005). Buenos Aires: Daniel Mato. CLACSO, p. 83-106.

FERNANDES, Silvia e Roberto Audio (EE.), *Teatro da Vertigem BR-3*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

FINTER, Helga, *Der subjektive Raum. “...der Ort, wo das Denken seinen Körper finden soll”*: Antonin Artaud und die Utopie des Theaters. Band 2. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1990.

FISCHER, Stela Regina, *Processo Colaborativo: experiências de companhias teatrais brasileiras nos anos 90*. Campinas: UNICAMP, 2003.

FISCHER-LICHTE, Erika, *Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, [1983] 1988.

-, *Verkörperung*. Tübingen und Basel: A. Francke Verlag, 2001.

-, *Semiotik des Theaters. Die Aufführung als Text*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, [1983]⁴2003.

-, (E.), *Ritualität und Grenze*. Tübingen und Basel: A. Francke Verlag, 2003.

-, Doris Kolesch e Matthias Warstat (EE.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: Metzler Verlag, 2005.

FOMENTO AO TEATRO, “Programa Municipal de Fomento ao Teatro”. 13297/02 Secretaria Municipal de Cultura. 2002. <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/fomentos/teatro/> (13.12.2013).

FÖLDÉNYI, László F., “Das tödliche Theater des Antonin Artaud”. Em: Bernd Mattheus e Cathrin Pilcher (EE.) (2002), *Über Antonin Artaud*. München, p. 137-159.

FREIRE, Paulo, *Professora sim, tia não. Cartas a quem ousa ensinar*. São Paulo: Editora Olho D’água, 1997.

FREITAS, Artur, “Arte e movimento estudantil: análise de uma obra de Antonio Manuel”. Em: *Revista Brasileira de História* (2005). São Paulo, vol. 25, n° 49, p. 77-97.

FREYRE, Gilberto, *Casa-Grande e Senzala*. São Paulo: Global Editora, [1933]⁴⁹2005.

GEERTZ, Clifford. “Blurred Genres: The Refiguration of Social Thought”. Em: Clifford Geertz (E.) (1983). *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*. New York: Basic Book, p. 64-67.

GEORGE, David, *Flash and Crash Days. Brazilian Theater in the Post-Dictatorship Period*. New York and London: Garland Publishing, 2000.

GIRARD, René, *Das Heilige und die Gewalt*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, [1972] 1994.

GOFFMAN, Erwing, *Interaktionsrituale. Über Verhalten in direkter Kommunikation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1978.

-, *Wir alle spielen Theater: die Selbstdarstellung im Alltag*. München: Piper [1967]¹³2013.



- GLOBO TEATRO, “*Roda Viva* é um marco do teatro nacional”. Bis!. 29.01.2013. <http://redeglobo.globo.com/globoteatro/bis/noticia/2013/09/roda-viva-peca-de-chico-buarque-e-um-marco-do-teatro-nacional.html> (23.09.2013).
- GOMES, Mércio, „Álvaro Tucano fala da atualidade indígena“. 24.11.2009. <http://merciogomes.blogspot.de/2009/11/alvaro-tukano-fala-da-atualidade.html>
- GROTOWSKI, Jerzy, *Towards a Poor Theatre*. London: Methuen Drama, [1969] 1991.
- GUIMARÃES, Julia, “Devaneio metateatral sobre a cultura das aparências”. *Questão de Crítica*. 23.05.2013. <http://www.questaodecritica.com.br/2013/05/devaneio-metateatral-sobre-a-cultura-das-aparencias/> (20.06.2013).
- GUINSBURG, Jaco, Silvia Fernandes (EE.), *O Pós-Dramático*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- , *Semiologia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- GUZIK, Alberto. “O Teatro Brasileiro Hoje”. Em: *Mercosul Cultural. Encontros com a crítica: dança, teatro, artes plásticas* (1996). São Paulo: CCSP, p. 87-94.
- HARTWIG, Susanne, *Typologie des Zweiakters*. Tübingen: Francke Verlag, 2000.
- , *Chaos und System. Studien zum spanischen Gegenwartstheater*. Frankfurt am Main: Vervuert, 2005.
- HAUCKE, Fernanda, *Book Reis de Fumaça*. São Paulo, 2004 (material inédito).
- , *Book O ó da viagem*. São Paulo, 1999 (material inédito).
- , *Book Mire Veja*. São Paulo, 2003 (material inédito).
- , *Book Nonada*. São Paulo, 2006 (material inédito).
- , *Book Veleidades Tropicaes*. São Paulo, 2009 (material inédito).
- , *Book Armadilhas Brasileiras*. São Paulo, 2013 (material inédito).
- HAURELIO, Marco, *Contos e fábulas do Brasil*, São Paulo: Nova Alexandria 2011
- HERDT, Gilbert. “Sambias Women’s Positionality and Men’s Rituals”. Em: Pascale Bonnemère (E.) (2004), *Women as Unseen Characters*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, p. 16-33.
- HERLYN, Gerrit, *Ritual und Übergangsritual in komplexen Gesellschaften*. Hamburg: Lit Verlag, 2002.
- HILSENBECK, Alex, “Futebol, religião e política - diálogos teatrais com *Corinthians, meu amor*”. *Passa palavra*. 12.11.2013. <http://passapalavra.info/tag/teatro> (02.12.2013).

HÖFFE, Otfried, *Kants Kritik der reinen Vernunft. Die Grundlegung der modernen Philosophie*. München: C. H. Beck, 2003.

HOFFMANN, Ludwig (E.), *Piscator, Erwin. Theater, Film, Politik. Ausgewählte Schriften*. Berlin: Henschelverlag, 1980.

HOUAISS, Antônio, *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUIZUNGA, Johan, *Homo ludens*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, [1938] 1991.

IDEN, Peter, “Der lange Marsch ins Paradies Oder: Was kann das Theater ändern?” Em: *Die Zeit* (1968). N° 32, p. 22.

ISMAYR, Wolfgang, *Das politische Theater in Westdeutschland*. Königstein: Hain, [1977] 1985.

ITAÚ CULTURAL, “Enciclopédia virtual“. <http://www.itaucultural.org.br/> (12.12.2013).

JARRY, Alfred, “Antropofagia”. *Sopro* 48: Panfleto Político-Cultural. 03.2011. <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/verbetes/antropofagia.html> (13.12.2013).

JESCHONNEK, Günter (E.), *Freies Theater in Deutschland*. Essen: Klartext Verlag, 2007.

JUNQUEIRA, Thalles, “No Vietnã tropical o palco era de batalha”. *Revista Grito*. 19.05.2008. <http://revistaogrito.ne10.uol.com.br/page/blog/2008/05/19/maio-de-68-rodaviva-de-ze-celso/> (02.03.2010).

KHOURY, Aline “O santo guerreiro e o herói desajustado”. *Sem fio*. 30.10.2007. <http://mbjolphuc.wordpress.com/2007/10/30/sao-jorge-salva-dom-quixote-na-praca-da-republica/> (07.02.2011).

KLEBERG, Lars, *Theatre as Action Soviet Russian Avant-Garde Aesthetics*. New York: University Press, 1993.

KLEIN, Paula Maria Garulo y, *As Bastianas. Cia. São Jorge de Variedades*. São Paulo: USP, 2010.

KÖPPING, Klaus-Peter (E.), *Im Rausch des Rituals. Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in Körperlicher Performanz*. Hamburg: Lit Verlag, 2000.

KOTTE, Andreas, *Theaterwissenschaft*. Böhlau: UTB, 2005.

KUPER, Adam, *Cultura: la versión de los antropólogos*. Barcelona: Paidós, 2001.

- LAAGES, Michael. “Sag mir, wo Du stehst! Deutsch-brasilianische Begegnungen im Theater”. Em: *Theaterheute* (2004). N° 8/9, p. 42-43.
- LAZAROWICZ, Klaus, *Gespielte Welt. Eine Einführung in die Theaterwissenschaft aus gewählten Beispielen*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1997.
- LEHMANN, Hans-Thies, *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, [1999] 2007.
- LÉVY-STRAUSS, Claude, *Das wilde Denken*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, [1962] 1968.
- LIMA, Mariangela Alves de, “Eu sou índio”. Em: *O Nacional e o popular na cultura brasileira: seminários - teatro* (1983). São Paulo: Brasiliense, p. 163-171.
- LIMA, Raimundo de, “É barbárie, genocídio, holocausto, ou massacre?”. Em: *Revista Espaço Acadêmico* (2005). N° 45. http://www.espacoacademico.com.br/045/45lima.htm#_ftn4 (07.11.2013).
- LIMONGI, Joana Alice Pinheiro, *Fazer um múltiplo brasileiro: José Celso Martinez Corrêa Uzyna Uzona e a montagem de Os Sertões*. Brasília: UnB, 2008.
- MAGALDI, Sábado, “Tendências contemporâneas do Teatro Brasileiro”. Em: *Estudos Avançados* (1996). Vol 10, n° 28, São Paulo, p. 277-289.
- , *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, [1962] ⁵2001.
- , *Teatro em foco*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- MAIA, Reinaldo, “Quem não sabe mais quem é, o quê e onde está precisa se mexer”. Em: Alexantre Faria (2009), *São Jorges*. Número sete. São Paulo, p. 25-27.
- MALZACHER, Florian, “Ein Künstler, der nicht Englisch spricht, ist kein Künstler”. Em: *Theaterheute* (2008). N° 10, p. 7-13.
- MARIUZZO, Patrícia, “Prá frente Brasil! Copa do Mundo e ditadura no Brasil”. Pré-Univesp, número 1. Julho de 2010. <http://www.univesp.ensinosuperior.sp.gov.br/preunivesp/116/pra-frente-brasil-copa-do-mundo-e-ditadura-no-brasil.html> (12.12.2011).
- MÁRMORA, Luis, “Bo-Bas Boracea Bastianas”. Em: Alexandre Faria (2003a), *São Jorges. Fanzine da Companhia São Jorge de Variedades*, número zero, p. 8-9.
- MARQUES, Luiz Fernando, *Hysteria e Hygiene*. São Paulo: Edição do Grupo XIX de Teatro, 2006.
- MARTINEZ CORRÊA, Zé Celso, Ana Helena Camargo de Staal, *Primeiro Ato: cadernos, depoimentos, entrevistas*. São Paulo: Editora 34, 1998.

-, “Entrevista: José Celso Martinez Corrêa“. Em: Flávio Elias Riche e Catarina da Mota Brandão de Araújo (E.) (2010), *Textos do Brasil N°16: Teatro Brasileiro*. Brasília: Gráfica Brasil.

MATTHEUS, Bernd, Cathrin Pilcher (EE.), *Über Antonin Artaud*. München, 2002.

MELLÃO, Gabriela, “Peça *Orfeu Mestiço* narra a formação do Brasil em tom épico“. Em: *Folha de São Paulo - Ilustrada, Acontece* (27.10.2011). P. E11.

MENEZES, Maria Eugênia de, “*Bom Retiro 958 Metros* marca o renascimento do Vertigem“. O Estadão. 14.06.2012. <http://www.estadao.com.br/noticias/artelazerbom-retiro-958-metros-marca-o-renascimento-do-vertigem,886422,0.htm> (10.09.2013).

MICHALKSI, Yan, “Macunaíma: um teatro com muito caráter“. Em: *Jornal do Brasil* (17.10. 1978). Rio de Janeiro, p. 5.

-, *Pequena Enciclopédia do Teatro Brasileiro Contemporâneo*. Rio de Janeiro, 1989 (material inédito, elaborado em projeto para o CNPq).

MOSTAÇO, Edelcio, *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

MOURA, Gyl Giffony Araújo e Melissa Lima Caminha, “O momento do teatro de grupo e o movimento Todo o Teatro é Político (2009-), de Fortaleza-Ceará: além do espetáculo, a busca por políticas“. Encontro FUNARTE - políticas para as artes. 2011. http://www.funarte.gov.br/encontro/?page_id=17 (10.02.2013).

MTR, “Movimento de Teatro de Rua de São Paulo“. 2007. <http://mtrsaopaulo.blogspot.de/> (10.12.2012).

MURIANA, Fabricio, “Manual da ode a São Paulo“. Bacante. 24.09.2007. <http://www.bacante.com.br/critica/santo-guerreiro-e-o-heroi-desajustado/> (20.03.2013).

M27M, “Movimento 27 de Março“. 2009. <http://movimento27demarco.blogspot.de/2010/04/encontro-dos-movimentos-de-teatro-de.html> (10.12.2012).

NÉSPOLI, Beth, “Teatro de rua põe em foco a arquitetura da exclusão“. Em: *O Estadão* (07.11.2005). São Paulo, p. 40.

-, “Tablado de Arruar: A casa é sua“. O Estadão. São Paulo. 06 de novembro de 2009. <http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,tablado-de-arruar-a-casa-e-sua,461951,0.htm> (10.01.2011).



-, “Orfeu Mestiço: Território conquistado do latifúndio-indústria cultural”. Em: *Sala Preta - Dossiê Espetáculo* (2012). Vol. 12, nº 1., p. 165-170. <http://www.revistasusp.br/salapreta/article/view/57556/60605> (12.12.2013).

NEVES, Lucas, “Teatro Oficina reencontra gênio de Cacilda Becker”. Folha de São Paulo. 03.10.2009. <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u632870.shtml> (12.03.2012).

NISSEN-RIZVANI, Karin, *Autorenregie*. Bielefeld: Transkript, 2011.

NUNES DA SILVA, Carla, “Converter e civilizar. Uma solução contra a barbárie indígena”. Em: *Educação em Revista* (2000). Nº especial, Belo Horizonte, p. 225-242.

NÜNNING, Ansgar (E.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart: Metzler, [2002] ⁴2008.

OLIVEIRA ELIAS, Tatiane de, “Hélio Oiticica dos Parangolés à Tropicália”. Em: Glauco Vaz Feijó e Jacqueline Fiuza da Silva Regis (EE.) (2007), *Festival de Cores: Dialoge über die portugiesischsprachige Welt*. Tübingen: Calepinus Verlag, p. 351-361.

ORTOLANI, Olivier (E.), *Peter Brook. Theater als Reise zum Menschen*. Berlin: Alexander Verlag, 2005.

OSTHEIMER, Michael, *Mythologische Genauigkeit*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002.

PARONI DE CASTRO, Mauricio e Brisola Ziza, *Aqui ninguém é inocente. Projeto Voltaire de Souza o intellectual periférico*. São Paulo: Alameda, 2007.

PAVAM, Walmir Barguil, *A dramaturgia do trabalho no teatro paulistano contemporâneo*. São Paulo: UNESP, 2009.

PAVANELLI, Marcos e Simone Brites Pavanelli (E.), *A poética da rua Caderno 1*. São Paulo: Centro de Pesquisa para o Teatro de Rua Rubens Brito, 2008.

-, *A poética da rua Caderno 2*. São Paulo: Centro de Pesquisa para o Teatro de Rua Rubens Brito, 2010.

-, *Seminário Nacional de Dramaturgia Para o Teatro de Rua Caderno I*. São Paulo: Centro de Pesquisa para o Teatro de Rua Rubens Brito, 2011a.

-, *A poética da rua Caderno 3*. São Paulo: Centro de Pesquisa para o Teatro de Rua Rubens Brito, 2011b.

PAVIS, Patrice, *Vers une théorie de la pratique théâtrale*. Villeneuve-dAscq (Nord): Presses universitaires du Septentrion, 2000.

-, *Analysing Performance. Theater, Dance and Film*. Michigan: The University of Michigan Press, [1996] 2003.

PEES, Mathias, “Die Küche der Kannibalen”. Em: *Theaterheute* (2004). N° 8-9, p. 12-13.

PELED, Yiftah, “Ready made performático: incorporação de performances no Teatro da Vertigem”. *Revista Polêmica Imagem*, Rio de Janeiro. 2006. http://www.polemica.uerj.br/pol20/cimagem/p20_yiftah.htm (01.02.2010).

PETRAS, Armin, “Entrevista Armin Petras”. Em: *Tablado de Arruar* (2010a), *São Paulo. Berlim em cena*. São Paulo: Hedra Tipografia Digital, p. 13-22.

PFISTER, Manfred, *Das Drama*. München: Wilhelm Fink GmbH & Co, [1977] 1988.

PHELAN, Peggy, *Unmarked: The Politics of Performance*. London: Routledge, 1993.

PINHEIRO, Patricia Leandra Barrufi, *Teatralidade e processos criativos no espaço da cidade. Experiências no Teatro brasileiro contemporâneo*. Florianópolis: UDESC, 2011.

PILAGALLO, Oscar, *Roberto Carlos*. São Paulo: Publifolha, 2008.

PIRES, Ericson, *Zé Celso e a Oficina-Uzyna de Corpos*. São Paulo: Annablume, 2005.

PLUNKA, Gene A., *Antonin Artaud and the Modern Theatre*. London and Toronto: Associated University Presses, 1994.

PORTAL BRASIL, “Lei Rouanet”. 13.11.2009. <http://www.brasil.gov.br/cultura/2009/11/lei-rouanet> (13.12.2010).

-, “A Voz do Brasil passa a ser transmitido também em vídeo pela internet”. 01.08.2012. <http://www.brasil.gov.br/ciencia-e-tecnologia/2012/08/a-voz-do-brasil-passa-a-ser-transmitido-tambem-pela-internet> (10.11.2012).

QUEIROZ, Adolpho, Carlos Manhanelli, “Breve história dos slogans políticos nas eleições do Brasil republicano”. Em: *Revista Signos do Consumo* (2009). São Paulo, vol. 1, n° 2, p. 235-253.

RAMINELLI, Ronald, “Eva Tupinambá”. Em: Mary del Priore (E.) (2006), *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, p. 11-44.

RAMIRO, Mario, “Between Form and Force: Connecting Architectonic, Telematic and Thermal Spaces”. Em: Malina Roger (E.) (1998), *Leonardo*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology Press, vol. 31, n° 4, p. 247-260.

RAMOS, Luiz Fernando, “Peças acertam ao investir no risco”. Em: *Folha de São Paulo - Ilustrada* (24.09.2009). São Paulo. 8-9.

- RAMPELL, Catherine, "A Ticket to Love (and New Sandals, Too) 'Here We Are,' by Judith Malina, at the Living Theater". The New York Times: Theater Review. 31.01.2013. http://www.nytimes.com/2013/01/31/theater/reviews/here-we-are-by-judith-malina-at-the-living-theater.html?_r=0 (02.03.2013).
- REINALDO, Gabriela Frota, "As Bacantes: Uma Tragédia Devorada pelo Carnaval". Em: *Intercom - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação* (2010). Caxias do Sul, p. 1-13.
- REHMET, Mirjam N., *Poesie des Verrats. Erotik in der Aufführungspraxis des Teatro Oficina*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2008.
- REIS, Marcelo, "O Albergue II". Em: Alexandre Faria (2003c), *São Jorges. Fanzine da Companhia São Jorge de Variedades*, número zero, p.2.
- , *Projeto Barafonda*. São Paulo, 2010 (material inédito).
- RESENDE, Fábio, *Caderno de Erros*. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2010.
- , *Cadernos de Erros II*. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2011.
- RIBEIRO, Darcy, *O povo brasileiro. A formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia de Letras, [1995] 2005.
- RICARDO, Carlos Akberto, *Povos Indígenas no Brasil: 2006-2010*. São Paulo: Instituto Socioambiental, 2011.
- RICE, Elmer, *The Living Theatre*. Connecticut: Greenwood Press, [1959] 1972.
- RICHE, Flávio Elias e Catarina da Mota Brandão de Araújo (EE.), *Textos do Brasil N°16: Teatro Brasileiro*. Brasília: Gráfica Brasil, 2010.
- RIZK, Beatriz, *Posmodernismo y teatro en América Latina: Teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI*. Madrid: Vervuert, 2001.
- RODRIGUES, Kléber. "As representações sobre os indígenas coloniais em Varnhagen, Capistrano e nas novas produções historiográficas do Brasil". Em: *Anais Eletrônicos do IX Encontro Nacional dos Pesquisadores do Ensino de História* (2011). Florianópolis, p. 1-18.
- ROMAGNOLLI, Luciana, "O Espelho evidencia a dificuldade de quebrar a hierarquia no convívio teatral - Mostra oficial do festival de Curitiba". Horizontedacena. 01.04.2013 <http://horizontedacena.com/category/capa/> (10.01.2014).

RÖSSNER, Michael e Frank-Rutger Hausmann (EE.), *Theatralisierung der Wirklichkeit und Wirklichkeit des Theaters. Akten des 3. Pirandello-Kolloquiums in Wien vom 29.-31. Mai 1988*. Bonn: Romanistischer Verlag, 1988.

-, “Das Bild der Indios in der brasilianischen und hispanoamerikanischen Romantik”. Em: Sibylle Große e Axel Schönberger (EE.) (1999), *Dulce et decorum est philologiam colere: Festschrift für Dietrich Briesemeister zu seinem 65. Geburtstag*. Berlin, p. 1709-1726.

-, *Lateinamerikanische Literaturgeschichte*. Stuttgart: Verlag Metzler, [1995] 2007.

SÁ, Nelson de, “Apocalipse 1,11 abre como ensaio”. 25.11.1999. Folha de São Paulo: Ilustrada. <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2511199926.htm>. (02.11.2011).

SANCTUM, Flávio, *Estética do Oprimido de Augusto Boal. Uma Odisséia pelos Sentidos*. Rio de Janeiro, 2011.

SANTOS, Jordana de Souza, “O papel dos movimentos sócio-culturais nos Anos de Chumbo”. Em: *Baleia na Rede* (2009). Vol. 1, n° 6, p. 488-505.

SANTOS, Valmir, *Aos que virão depois de nós. Cassandra in process. O desassombro da utopia*. Porto Alegre: .Ói Nóis na Memória, 2004a.

-, “Cia. Estável resgata famílias do circo”. Folha de São Paulo. 03.07.2004b. <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u45583.shtml> (03.04.2011).

-, “Núcleo Bartolomeu saúda em peça sua *Frátria Amada Brasil*”. Folha de São Paulo. 07.09.2006. <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0709200621.htm> (10.01.2012).

-, “Cosmo-agonia”. Em: *Sala Preta - Dossiê Espetáculo* (2012). Vol. 12, n° 1, p. 160-164. <http://revistas.usp.br/salapreta/issue/view/4707> (12.12.2013).

-, “Brava revisita Tuov e contradições do futebol”. Em: *Teatrojornal leituras em cena* (2013). <http://teatrojornal.com.br/2013/07/brava-revisita-tuov-e-contradicoes-do-futebol/> (10.10.2013).

SANTOS COSTA, Antonio José dos, “Antropofagia Literária: Dor e Sedução”. Em: *Anais Eletrônicos do IV Seminário Nacional Literatura e Cultura* (2012). São Cristóvão/SE: GELIC/UFS, p. 1-10.

SARMIENTO, Domingo F., *Facundo o Civilización y Barbarie en las pampas argentinas*, Buenos Aires: www.elaleph.com, [1874] 1999.



SCHAPIRA, Claudia, “A dramaturgia e a encenação em Orfeu Mestiço”. Em: *Sala Preta - Dossiê Espetáculo* (2012). Vol. 12, n° 1, p. 181-193. <http://revistas.usp.br/salapreta/article/view/57560/60613> (12.12.2013).

SCHECHNER, Richard. *Environmental Theater*. New York: Hawthorn Books Inc, 1973.

-, “Collective Reflexivity: Restoration of behavior”. Em: Jay Ruby (E.) (1982), *A Crack in the Mirror*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, p. 39-81.

-, *Between theater & anthropology*. Philadelphia: University of Philadelphia Press, 1985.

-, *Theater-Antropologie Spiel und Ritual im Kulturvergleich*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1990.

-, *The future of Ritual*. New York: Routledge, 1995.

-, *Performance Theory*. London: Routledge, [1988]2003.

SCHEPP, Matthias, “Ich will Gerechtigkeit”. Em: *Der Spiegel* (2014). N° 1, Hamburg, p. 70-73.

SCHOMBURG-SCHERFF, Sylvia M., “Nachwort” Em: Arnold van Gennep (³2005), *Übergangsriten*. Frankfurt: Campus Verlag, p. 233-253.

SCHUMACHER, Claude (E.), *Artaud on Theatre*. London: Ivan R. Dee, 1989.

SIMHANDL, Peter, *Bildertheater*. Berlin: Gadegast, 1993.

SIQUEIRA, Euler David de, “Jesus Cristo eu estou aqui”. Em: *Líbero* (2009). Vol. 12, n° 23, São Paulo, p. 95-105.

SHOHAM, Shlomo Giora, *Art, Crime and Madness*. Brighton: Sussex Academic Press, 2002.

SMITH, A. C. H., *Orghast at Persepolis*. London: Eyre Methuen, 1972.

SOUZA, Joaquina Pereira de, *Simpatias de Santo Antônio Casamenteiro*, Rio de Janeiro: Editora Eco, ⁵2004.

STEGEMANN, Bernd, “Nach der Postdramatik”. Em: *Theaterheute* (2008). N° 10, p. 14-21.

STRAUB, Botho, “Theater im Grenzbereich von Revolution und Therapie”. Em: *Theaterheute* (1970). Februar, p. 25-33.

SUCHER, C. Bernd (E.), *Henschel Theaterlexikon*. Leipzig: Henschel, 2010.

SYDOW QUILICI, Cassiano, “Artaud e a nostalgia do rito”. Em: *Revista Olhar* (2001). Ano 03, n° 5-6, p. 1-4. <http://www.olhar.ufscar.br/index.php/olhar/index> (12.04.12).

STOKIĆ, Jovana, “The Art of Marina Abramović: Leaving the Balkans, Entering the Other Side”. Em: Klaus Biesenbach (2010), *Marina Abramović: The Artist is Present*. New York: Museum of Modern Art, p. 23-28.

TABLADO DE ARRUAR, “Portal da Cooperativa Paulista de Teatro entrevista Tablado de Arruar”. 2006. <http://teatroderuaelt.blogspot.de/2006/04/entrevista-tablado-de-arruar.html> (20.03.2013).

-, *São Paulo. Berlim em cena*. São Paulo: Hedra Tipografia Digital, 2010a.

-, *Teatro sobre a cidade. Debates e conversas 2005-2009*. São Paulo: Hedra Tipografia Digital, 2010b.

TEIXEIRA, Ubiratan. *Dicionário de Teatro*. São Luiz: Editora Instituto Geia, 2005.

TEMBIÚ, “Coletivo Bruto de Teatro (SP) traz espetáculo com artistas do primeiro time do teatro paulista”. 22.06.2010. <http://www.oktiva.net/oktiva.net/1209/nota/159693> (10.02.2011).

TERRITÓRIO2, “Conversa solta de Território2”. 2008. <http://territorioestavel.blogspot.de/2008/09/conversa-solta-de-territrio2-na-ntegra.html> (10.10.2013).

THEATER IM MARIENBAD (E.), *Ekstase und Trost: Glaube und Ritual im zeitgenössischen Theater*. Freiburg: Herder, 2009.

THOMAS, Gerald, “Minha ‘Independência ou Morte’ - Tudo a Declarar - ‘It’s a Long Good Bye’”. 2009. <http://geraldthomasblog.wordpress.com/manifesto/> (12.09.2012).

TINDEMANS, Carlos, “L’analyse de la représentation théâtrale. Quelques réflexion méthodologiques”. Em: Debusscher, Gilbert (E.) (1983), *Theatre de toujours : d’Aristote a Kalisky : hommages a Paul Delsemme*. Brussels: Éd. De l’Université, p. 45-57.

TODOROV, Tzvetan, *Die Angst von den Barbaren*. Hamburg: Hamburger Edition, [2008] 2010.

TRILSE-FINKELSTEIN, Jochanan Ch., Klaus Hammer, *Lexikon Theater International*. Berlin: Henschel Verlag, 1995.

TRINDADE, Jussara e Licko Turle, (EE.), *Teatro de rua no Brasil: a primeira década do terceiro milênio*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2010.

TURNER, Victor, “Dramatic Ritual/Ritual Drama: Performative and Reflexive Anthropology”. Em: Jay Ruby (E.) [1980] (1982a), *A Crack in the Mirror*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, p.83-97.



- , "Performing Ethnography". Em: *The Drama Review* (1982b). Cambridge: The MIT Press, vol. 26, n° 2, p. 33-50.
- , *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur*. Frankfurt: Campus Verlag, [1969] 1989.
- , "Dewey, Dilthey, e Drama: Um Ensaio da Antropologia da Experiência". Em: *Cadernos de Campo. Revista dos Alunos de Pós-Graduação em Antropologia da USP* [1986] (2005). Ano 14, n° 13, São Paulo: PPGAS/USP e NAU/USP, p. 177-185.
- , *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*. Frankfurt: Campus Verlag, [1982] ²2009.
- VAN GENNEP, Arnold, *Übergangsriten*. Frankfurt: Campus Verlag, [1909] ³2005.
- VANNUCHI, Paulo de Tarso, *Direito à verdade e à memória: Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos*. Brasília: Secretaria Especial dos Direitos Humanos, 2007.
- VARGAS, Antônio e Daniel Olivetto, "*Satisfeita, Yolanda?*": *Percusos grotescos no Teatro da Vertigem*. Florianópolis: UDESC, 2008.
- VARGAS, Getúlio, "Carta-Testamento". Em: Maria Celina D'araujo (2011), *Perfis Parlamentares Getúlio Vargas*. Biblioteca Digital da Câmara dos Deputados, p. 772-773.
- VARNHAGEN, Francisco Adolfo de, *História Geral do Brasil*. Tomo 1. São Paulo: Melhoramentos, [1854] ⁵1953.
- VASCONCELLOS, Luiz Paulo, *Dicionário de Teatro*. Porto Alegre: L&PM, [1987] ⁶2009.
- VELOSO, Caetano, "Doces Bárbaros: apenas nós". Em: Eucanaã Ferraz (2005), *Caetano Veloso: O mundo não é chato*. São Paulo: Companhia de Letras, p. 108-109.
- VERTIGEM, Teatro da, *Trilogia Bíblica*. São Paulo: Publifolha, 2002.
- VILELA, Lucila, "Só a antropofagia nos une! 50 anos de Teatro Oficina". Interartiv. 2011. <http://interartive.org/2011/09/antropofagia-teatro-oficina/#sthash.FcSAzVxm.dpuf> (10.04.2013).
- VIVACQUA, Flavia, "Coro: Colaboradores em Rede e Organizações". 2005. <http://corocoletivo.org/ficha-tecnica/> (10.01.2014).
- VON BRINCKEN, Jörg e Andreas Enghart, *Einführung in die moderne Theaterwissenschaft*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2008.
- VOUTTA, Stella, *Que teatro nós baianos podemos fazer? Politisches Theater in Salvador (Bahia) um die Jahrtausendwende* (material inédito).

WANGERIN, Imke, *Antropophagie als Metapher der kulturellen Einverleibung*. Stuttgart: IBIDEM Verlag, 2007.

WATSON, Ian, *Towards a Third Theatre - Eugenio Barba and the Odin Teatret*. London: Routledge, 1993.

WEIHS, Angie, *Freies Theater*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag, 1981.

WILLE, Franz, "Ab die Post! Hans-Thies Lehmann sucht eine Theorie zum 'neuen Theater'". Em: *Theaterheute* (1999). N° 12, p. 26-31.

WOLF, Werner, *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst*. Tübingen: Max Niemayer, 1993.

-, "Mise en abyme", Ansgar Nünning (E.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart: Metzler, [2002] 2008, p. 502-503

WULF, Christoph (E.), *Das Soziale als Ritual*. Opladen: Leske Budrich, 2001.

ZANCAN, Roberto, "The street is the theater". 2012. <http://www.domusweb.it/en/architecture/2012/05/21/the-street-is-a-theatre.html> (01.01.2013).

ZHANETA, Renata, *Paradeiro Ambulante - um rumo a vagar - 2006*. São Paulo, 2006 (material inédito).

-, *Projeto Território*. São Paulo, 2008 (material inédito).

-, *Projeto Sobreposições*. São Paulo, 2011a (material inédito).

-, *Projeto Sobreposições*. São Paulo, 2011b (material inédito).

7.3 Endereços eletrônicos das companhias do *corpus*

BRAVA COMPANHIA: <http://blogdabrava.blogspot.de/> (21.05.2014).

CIA. DO FEIJÃO: <http://www.companhiadofeijao.com.br/> (12.12.2013).

CIA. SÃO JORGE DE VARIEDADES: <http://ciasaojorge.com/> (12.12.2013).

COLETIVO BRUTO DE TEATRO: <http://coletivobruto.blogspot.de/> (21.05.2014).

CIA. ESTÁVEL DE TEATRO: <http://territorioestavel.blogspot.de/> (12.12.2013).

GRUPO XIX DE TEATRO: <http://grupoxix.com.br/01/index.html> (12.12.2013).

LES COMMEIENS TROPICALES: <http://www.cialct.com.br/> (21.05.2014).

NÚCLEO BARTOLOMEU DE DEPOIMENTOS: http://www.nucleobartolomeu.com.br/blog_bartolomeu/ (21.05.2014).

OPOVOEMPÉ: <http://www.opovoempe.org/site/flash/> (21.05.2014).

TABLADO DE ARRUAR: <http://www.tabladodearruar.com.br> (21.05.2014).



