

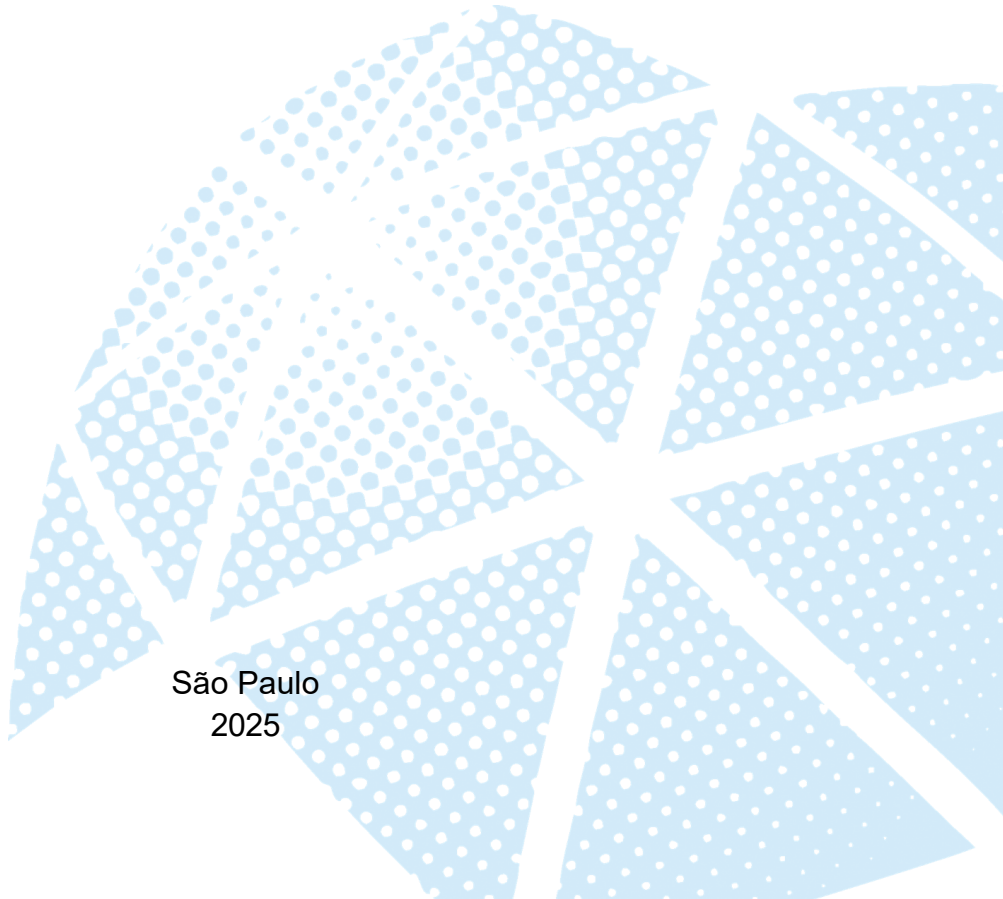
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA – UNESP

Instituto de Artes – Campus São Paulo

DAVI CARLOS TAMARINDO LIMA

**PERSPECTIVAS HISTÓRICO-MILITANTES DO NÚCLEO PAVANELLI DE
TEATRO DE RUA E CIRCO EM TERRITÓRIOS PAULISTAS**

São Paulo
2025



DAVI CARLOS TAMARINDO LIMA

**PERSPECTIVAS HISTÓRICO-MILITANTES DO NÚCLEO PAVANELLI DE
TEATRO DE RUA E CIRCO EM TERRITÓRIOS PAULISTAS**

Dissertação de Mestrado apresentado
apresentada à Universidade Estadual
Paulista (UNESP), Instituto de Artes,
Campus São Paulo, como parte dos
requisitos necessários à obtenção do
título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Arte e Educação

Orientador: Alexandre Luiz Mate

São Paulo
2025

Ficha catalográfica desenvolvida pela Diretoria Técnica de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP. Dados fornecidos pelo autor.

L732p Lima, Davi Carlos Tamarindo, 1996-
Perspectivas histórico-militantes do Núcleo Pavanelli de Teatro de Rua e Circo em territórios paulistas / Davi Carlos Tamarindo Lima. – São Paulo, 2025.

127 f. : il. + anexos

Nome artístico do autor: Davi Lima.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Luiz Mate.

Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo.

1. Núcleo Pavanelli (Teatro de Rua e Circo). 2. Artes cênicas - São Paulo (Estado). 3. Teatro - São Paulo (Estado). 4. Teatro de rua - São Paulo (Estado). 5. Companhias de teatro - São Paulo (Estado). I. Mate, Alexandre Luiz. II. Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo. III. Título.

CDD 792.098161

Bibliotecária responsável: Luciana Corts Mendes - CRB/8 10531

DAVI CARLOS TAMARINDO LIMA

**PERSPECTIVAS HISTÓRICO-MILITANTES DO NÚCLEO PAVANELLI DE
TEATRO DE RUA E CIRCO EM TERRITÓRIOS PAULISTAS**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, Campus São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Arte e Educação

Data da defesa: 14/10/2025

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Alexandre Luiz Mate
Universidade Estadual Paulista – UNESP – Orientador

Prof. Dr. Alexandre Falcão de Araújo
Universidade Federal de Rondônia – UNIR

Prof.^a Dr.^a Simone Carleto Fontes
Universidade Estadual Paulista – UNESP

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à classe trabalhadora deste país — operários, artistas, trabalhadores e trabalhadoras da cultura — que, entre despejos, demolições e cortes sucessivos, tem resistido ao desmonte sistemático das políticas públicas e ao avanço de um projeto de barbárie que insiste em negar-lhes direitos. Dedico, em especial, aos coletivos e grupos de teatro de rua, que sustentam há milênios uma prática forjada nas contradições do cotidiano, legitimando a rua, também, como território de disputa simbólica, espaço de encontro e de produção de consciência estético-crítica.

São esses sujeitos que, mesmo diante da violência do Estado e da precarização estrutural de suas condições de vida e de criação, seguem escrevendo a história a partir das margens, reconfigurando a memória coletiva em gesto vivo de resistência. A cada ensaio interrompido, a cada espaço destruído, a cada voz calada, emergem novas formas de insistência e de reinvenção. É nesse chão de luta — e nunca fora dele — que o teatro se faz prática social, afirmando a possibilidade de outro futuro, tecido com as mãos daqueles que recusam a rendição.

[...] E um fato novo se
viu Que a todos
admirava: O que o
operário dizia Outro
operário escutava.
E foi assim que o
operário Do edifício em
construção Que
sempre dizia sim
Começou a dizer não.
E aprendeu a notar
coisas A que não dava
atenção: Notou que
sua marmita Era o
prato do patrão Que
sua cerveja preta Era
o uísque do patrão
Que seu macacão de
zuarte Era o terno
do patrão
Que o casebre onde
morava Era a
mansão do patrão
Que seus dois pés
andarilhos Eram as
rodas do patrão Que
a dureza do seu dia
Era a noite do patrão
Que sua imensa
fadiga Era amiga do
patrão.
E o operário disse:
Não! E o operário fez-
se forte Na sua
resolução [...]

(Moraes. 1959. Rio de Janeiro: Editora do Autor).

RESUMO

Por intermédio deste estudo pretende-se compreender de que maneira as trajetórias histórico-militantes de coletivos teatrais de rua influenciam, fortalecem e moldam suas expressões estéticas. Isso é feito considerando a formação política e artística de um grupo, os desafios enfrentados em relação às políticas públicas culturais e a percepção de seu papel político na realização de um teatro popular engajado, do ponto de vista progressista, e dialógico. Para atingir esse objetivo, o Núcleo Pavanelli de Teatro de Rua e Circo é investigado como um estudo de caso. Exploramos suas atividades e itinerância pelo território paulista. Este coletivo oferece uma rica gama de experiências, que evidenciam uma pedagogia popular de formação para o teatro de rua e, também, sistematiza procedimentos de resistência, luta e produção teatral de rua que impactaram sua prática teatral ao longo dos últimos 25 anos. A dissertação encontra-se estruturada em cinco capítulos que compreendem momentos de dinâmicas do Núcleo, sendo eles: a criação e formação do Núcleo Pavanelli; a ida do Núcleo para Santos (litoral paulista) coordenar a Escola de Circo; participação nas lutas para a conquista das leis de fomento ao teatro na Capital Paulista (Lei nº 13.279/2002); a atual formação do coletivo na cidade de Tatuí (interior de São Paulo) e a montagem do espetáculo de rua *Aqui Não, Senhor Patrão*. A pesquisa foi conduzida por meio de entrevistas online e presenciais, análise de publicações e observações de campo. Empregamos uma metodologia qualitativa de história oral de José Carlos Sebe B. Meihhy, conforme as preposições do Núcleo de Estudos em História Oral da Universidade de São Paulo (NEHO-USP), para a coleta e análise de dados.

Palavras-chave: Núcleo Pavanelli. Teatro Popular. Teatro de Grupo.

ABSTRACT

This study aims to understand how the historical and militant trajectories of street theatre collectives influence, strengthen, and shape their aesthetic expressions. It does so by considering the political and artistic formation of a group, the challenges faced regarding cultural public policies, and the collective's perception of its political role in carrying out an engaged, progressive, and dialogical popular theatre. To achieve this goal, the *Núcleo Pavanelli de Teatro de Rua e Circo* is investigated as a case study. The research explores the group's activities and circulation across different regions of the state of São Paulo. This collective offers a rich array of experiences that not only exemplify a popular pedagogy for street theatre training, but also systematize methods of resistance, struggle, and street theatre production that have impacted its artistic practice over the past 25 years. The dissertation is structured into five chapters, each addressing key moments in the group's trajectory: the creation and formation of the *Núcleo Pavanelli*; its move to the coastal city of Santos to coordinate the local *School of Circus Arts*; participation in the struggle for the enactment of the *Law for Theatre Support* in the city of São Paulo (*Law no. 13.279/2002*); the current configuration of the collective in the city of Tatuí (in the interior of São Paulo); and the staging of the street theatre production *Aqui Não, Senhor Patrão*. The research was conducted through online and in-person interviews, analysis of publications, and field observations. A qualitative methodology based on oral history, as proposed by José Carlos Sebe B. Meihhy and developed by the Oral History Research Center at the University of São Paulo (NEHO-USP), was employed for data collection and analysis.

Keywords: Núcleo Pavanelli. Popular theater. Theater collectives.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – À esquerda, Selma; à direita, Marcos Pavanelli	23
Figura 2 – Oficina no Clube dos Alemães, com os atores Fabiano Assis, Renato Paio e Adailton Alves	28
Figura 3 – Folheto informativo do festival de teatro Juiz de Fora em cena (2000).....	32
Figura 4 – Estreia do espetáculo Básico do Circo em frente ao Cine-Theatro Central durante o Festival Juiz de Fora em Cena, em Minas Gerais (2000).....	33
Figura 5 – Encarte da inauguração do Barracão Cultural Pavanelli	35
Figura 6 – Estandarte da ação cultural Se Essa Rua Fosse Minha. São Paulo, 2002.....	36
Figura 7 – Encarte de divulgação dos espetáculos Aqui Não, Pantaleão e O Básico do Circo da Cia. Pavanelli.....	36
Figura 8 – Abertura do evento Se Essa Rua Fosse Minha, realizada pela Farândola Troupe no Largo do Cambuci, em São Paulo, 2002.....	37
Figura 9 – Matéria publicada no Semanário da Zona Norte em 14 de novembro de 2002, destacando a atuação da Cia. Pavanelli no projeto Quartas Teatrais, parte da ação cultural <i>Se Essa Rua Fosse Minha</i>	38
Figura 10 – Cartaz de divulgação do I Seminário de Teatro de Rua de São Paulo – A Rua em Debate, realizado entre agosto e setembro de 2003 no Barracão Cultural Pavanelli, no bairro do Tucuruvi, São Paulo.....	40
Figura 11 – Matéria publicada em A Gazeta da Zona Norte em 26 de julho de 2003, destacando o início do 1º Seminário de Teatro de Rua de São Paulo – A Rua em Debate .	41
Figura 12 – Cartaz do evento Overdose de Teatro de Rua, realizado em 3 de novembro de 2003 na cidade de São Paulo	43
Figura 13 – Capa do material de divulgação da 2ª Overdose de Teatro de Rua e do 2º Seminário de Teatro de Rua da Cidade de São Paulo.....	45
Figura 14 – Fachada da Cadeia Velha, sede da Oficina Cultural Pagu, em Santos (SP)	47
Figura 15 – Oficina formativa na Escola Livre de Circo de Santos (SP), 2005	49
Figura 16 – Estudantes da Escola Livre de Circo de Santos em atividade realizada na Praça Guadalajara, localizada no Morro da Nova Cintra, em Santos (SP), no ano de 2005	51
Figura 17 – Capa do material de divulgação da Caravana Funarte de Circulação Nacional de Teatro – 2006/2007, realizada pela Fundação Nacional de Arte (Funarte)	57
Figura 18 – Mesa de debate realizada durante evento na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), em 2007	61
Figura 19 – Cartaz de divulgação da 1ª Temporada de Teatro de Rua no Largo Santa Cecília, realizada pelo Centro de Pesquisa para o Teatro de Rua Rubens Brito. São Paulo	67

Figura 20 – Capa do material de divulgação da 1ª Mostra de Teatro de Rua da Zona Norte, realizada em 2009 pelo Núcleo Pavanelli de Teatro de Rua e Circo. São Paulo.....	69
Figura 21 – Cartaz de divulgação da II Mostra de Teatro de Rua da Zona Norte, realizada pelo Núcleo Pavanelli no período de setembro a outubro de 2010. São Paulo.	72
Figura 22 – Cartaz de divulgação da III Mostra de Teatro de Rua da Zona Norte, realizada pelo Núcleo Pavanelli no período de setembro a outubro de 2010	74
Figura 23 – Cartaz de divulgação do Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua, realizado na UNESP Barra Funda em junho de 2011. São Paulo	76
Figura 24 – Atividade de integração entre Núcleo Pavanelli, Rosa dos Ventos e Grupo Vivarte no CICAs durante a IV Mostra de Teatro de Rua da Zona Norte. São Paulo, outubro de 2012.....	77
Figura 25 – Palestra de abertura de Amir Haddad sobre Arte Pública no II Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua, São Paulo.....	79
Figura 26 – Matéria publicada no jornal ABC Maior, de São Bernardo do Campo, em abril de 2013, sobre a apresentação da peça Aqui Não, Senhor Patrão do Núcleo Pavanelli	80
Figura 27 – Apresentação do Dia de Benedito com os artistas Marcos Pavaneli (à direita) e Selma Pavaneli (à esquerda). Local não identificado. 2015.....	83
Figura 28 – Cartaz do espetáculo Dia de Benedito do Núcleo Pavanelli. São Paulo, 2015..	83
Figura 29 – Registro fotográfico da IV Feira de Arte Pública realizada no CICAs (Centro Independente de Cultura e Ação Social), Zona Norte de São Paulo, em 2014	85
Figura 30 – I Seminário de Circo: Tradição e Renovação, promovido pelo Núcleo Pavanelli	86
Figura 31 – Primeiro dia do I Seminário de Cultura de Tatuí. Encontro com grupos de teatro, realizado na Casa da Práxis, no dia 22 de setembro de 2019	90
Figura 32 – Terceiro dia do I Seminário de Cultura de Tatuí. Roda de conversa com artistas participantes no encerramento do evento, na Casa da Práxis	91
Figura 33 – Espetáculo Dia de Benedito do Núcleo Pavanelli.....	93
Figura 34 – Capa do álbum Fotografia Sonora, produzido pelo Núcleo Pavanelli em parceria com o Centro de Pesquisa para o Teatro de Rua (CPTR Rubens Brito), 2013	96
Figura 35 – Ator Marcos Pavaneli e a atriz Sabrina Motta. Apresentação do espetáculo Aqui Não, Senhor Patrão na Praça Carlos Kozertitz, Jardim Julieta. Sede Pública do Núcleo, 2011	98
Figura 36 – Carroça do espetáculo Aqui Não, Senhor Patrão construída com as madeiras do palco do espetáculo Viva Malasartes. 2011.	99
Figura 37 – Trabalhador do público toma o microfone ao final da apresentação de Aqui Não, Senhor Patrão, expondo as condições precárias de seu trabalho e os baixos salários.....	101
Figura 38 – Momento em que espectadores assumem a palavra após a encenação, relatando experiências de exploração laboral e precarização das condições de vida	102

Figura 39 – Simone Pavaneli. Dramaturga e atriz do espetáculo Aqui Não, Senhor Patrão106

Figura 40 – Marcos Pavaneli. Ator e diretor do espetáculo Aqui Não, Senhor Patrão 108

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
2	O OPERÁRIO FAZ A COISA E A “COISA” FAZ O OPERÁRIO	17
3	UM OPERÁRIO QUE SABIA EXERCER A PROFISSÃO	47
4	E COMO TUDO QUE CRESCE, ELE NÃO CRESCEU EM VÃO.....	55
4.1	O Tijolo que virou alicerce: Centro de Pesquisa para o Teatro de Rua Rubens Brito – CPTR	56
4.2	E compreendia que a esperteza era uma ferramenta: <i>Viva Malasartes!</i>	62
5	E O OPERÁRIO OUVIU A VOZ DE TODOS OS SEUS IRMÃOS	89
6	E O OPERÁRIO DISSE NÃO!	97
	CONCLUSÃO.....	118
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	120
	BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....	Erro! Indicador não definido.

1 INTRODUÇÃO

Há um cuidado, um afeto que permeia a escrita de todos os capítulos desta dissertação. Busco garantir que as narrativas a seguir carreguem tanto o rigor acadêmico e histórico, exigido pelos registros coletados ao longo de dois anos de pesquisa, quanto uma escrita comprometida com a realidade concreta, com o chão que piso e a partir do ponto de vista que reputo ser progressista. Cada capítulo é fruto de um trabalho árduo, um labor contínuo de investigação e reflexão. Me coloco, portanto, na figura de um pesquisador que convida o leitor a entrar na “oficina da história”, onde se forjam, com suor e resistência, as narrativas de sujeitos que lutam para existir.

Bell Hooks, escritora e pesquisadora antirracista estadunidense, em sua obra *Erguer a Voz* (2021) retrata, com dores, sua passagem pela pós-graduação. Em um trecho de sua obra, ela cita que “[...] a academia não é o paraíso. Mas o aprendizado é um lugar onde o paraíso pode ser criado” (Hooks, 2021). Minha proximidade com Hooks ocorre fundamentalmente pelo seu amor à pesquisa e por uma escrita transgressora que convoca o compromisso de nos posicionarmos contra as formas hegemônicas de poder, presentes nas narrativas do cotidiano e nas barbáries que nos cercam dia a dia. Essa luta, torna a pesquisa, não só um campo teórico de dedução e observação, mas também a práxis de um chão histórico que piso e atuo constantemente desde que decidi ser artista/educador popular, brincante e pesquisador.

Não obstante, tratar do Núcleo Pavanelli de Teatro de Rua e Circo me coloca diante de uma responsabilidade, tanto pelas significativas contribuições do Núcleo para com o teatro popular no Estado de São Paulo, quanto por uma afetiva e longa amizade que nutro pelos meus mestres fundadores e coordenadores do Núcleo Marcos e Simone Pavaneli.

Os primeiros quatro capítulos desta dissertação têm como base as entrevistas realizadas durante o mestrado, fundamentadas na metodologia da História Oral, conforme proposta por José Carlos Sebe Bom Meihy em sua obra *Manual da História Oral* (1996). Essa abordagem, que valoriza o testemunho direto, a memória individual e coletiva, bem como a escuta sensível como eixo de pesquisa, orientou a construção das narrativas apresentadas. Embora a metodologia privilegie encontros presenciais como forma de aproximação afetiva e escuta comprometida, foi

necessário adaptar o processo às circunstâncias concretas da vida tanto do entrevistador quanto dos entrevistados. Assim, parte das entrevistas ocorreu virtualmente, por meio da plataforma *Google Meet*, buscando respeitar o tempo, a disponibilidade e o contexto de cada pessoa envolvida, sem comprometer a qualidade do material coletado.

As entrevistas foram conduzidas com sujeitos que compõem a história viva do Núcleo Pavanelli de Teatro de Rua e Circo: Simone Aparecida Brites Pavaneli, Marcos Pavaneli, Adailton Alves, Selma Pavaneli e Calixto de Inhamuns. Suas vozes, trajetórias e memórias caracterizam-se em pilares centrais desta pesquisa e revelam a complexidade, beleza e resistência de um grupo que há décadas se dedica ao teatro popular, à luta política e à construção de uma arte comprometida, do ponto de vista progressista, com os territórios em que atua.

Ao longo desta dissertação, utilizo intencionalmente duas grafias distintas: *Pavaneli* (com um “l”) e *Pavanelli* (com dois “l”s). Essa diferenciação não é fruto de um critério estilístico ou acadêmico, mas reflete uma escolha feita pelo próprio coletivo. De maneira prática e cotidiana, o grupo passou a utilizar *Pavanelli* para se referir à identidade institucional e artística do Núcleo de Teatro, enquanto *Pavaneli* permanece sendo a grafia usada para identificar os membros da família, especialmente os fundadores Marcos e Simone. Essa distinção é mantida ao longo do texto como forma de respeitar o modo como o coletivo se apresenta e se reconhece, sem pretensão de estabelecer justificativas filosóficas para a opção.

Durante o processo de transcrição, análise e organização dos dados, optei por dividir a trajetória histórico-militante do Núcleo em quatro momentos. Cada capítulo foi estruturado a partir da escuta atenta e do entrelaçamento das falas, procurando identificar os marcos simbólicos e práticos que constituem os ciclos vividos pelo Núcleo — seus inícios, rupturas, permanências e reinvenções. Essa divisão não tem a pretensão de ser rígida ou definitiva, mas servir como um caminho metodológico para compreender as diferentes fases do Núcleo, sempre em movimento, sempre em diálogo com o tempo histórico e com as urgências do presente.

No primeiro capítulo, abordo o processo de consolidação do Núcleo Pavanelli como grupo de teatro de rua, destacando a transição de uma empresa voltada à recreação em festas — com atividades circenses e esquetes de palhaçaria — para um coletivo artístico comprometido com a cena pública e com o fazer teatral em territórios paulistas. Essa transformação não ocorreu de modo

súbito, mas foi resultado de um intenso processo de politização interna, aliado às inquietações estéticas e sociais de seus integrantes, que desejavam ultrapassar os limites do entretenimento para se estabelecerem como um “grupo de intervenção” artística e política nos espaços públicos urbanos. Nesse sentido, embora não se autodenominem como tal, muitas de suas práticas dialogam diretamente com os princípios do teatro de agitação e propaganda (agit-prop) — vertente teatral historicamente vinculada à mobilização popular e à crítica social direta —, especialmente ao elegerem o espaço público como arena de confronto simbólico e a cena como ferramenta de conscientização.

Ainda nesse momento inicial, o Núcleo Pavanelli ocupa dois espaços culturais e protagoniza a criação de importantes iniciativas que marcam sua presença e sua atuação no campo do teatro de rua paulistano. São elas os movimentos Se Esta Rua Fosse Minha e o I Seminário de Teatro de Rua em São Paulo, eventos que funcionam como marcos inaugurais de uma nova articulação coletiva. Estas ações desembocam diretamente na fundação do Movimento de Teatro de Rua de São Paulo (MTR/SP), instância de organização político-artística que passa a reunir diversos grupos comprometidos com a defesa do espaço público como lugar legítimo de criação, encontro e resistência. Além dos movimentos, o Núcleo cria o seu primeiro espetáculo de rua *Básico do circo* (2000) que estreia no festival de teatro em Juiz de Fora, Minas Gerais, e se torna um marco para essa transição do Núcleo.

No segundo capítulo, apresento a passagem do Núcleo Pavanelli pela cidade de Santos, logo após o fechamento do Barracão Cultural em São Paulo. O Barracão havia sido a primeira sede própria do grupo, localizada na zona norte da capital, e funcionava como espaço de ensaio, formação, produção e articulação com outros coletivos de teatro de rua. Sua criação representou um marco de autonomia para o Núcleo, possibilitando a realização de oficinas, encontros e mostras de teatro, além de abrigar ações formativas. Essa mudança de território, embora temporária, foi determinante para a ampliação do repertório estético e formativo do Núcleo. Em 2006, integrantes do Pavanelli assumiram a coordenação da Escola Livre de Circo de Santos, aprofundando suas práticas circenses e fortalecendo sua atuação pedagógica junto a jovens e artistas da Baixada Santista. Esse período, ainda que breve, é marcado por intensas trocas e experimentações que contribuem significativamente para o amadurecimento

do coletivo.

Em 2006, o Núcleo conquista o Prêmio Myriam Muniz de Teatro, pela Fundação Nacional das Artes. Nesse contexto surge o embrião do que viria a se consolidar como um dos projetos mais importantes do Núcleo: o Centro de Pesquisa para o Teatro de Rua da Baixada Santista, criado como espaço de formação popular e investigação das linguagens de rua, com foco na partilha e registro de saberes entre artistas, mestres e comunidades.

No terceiro capítulo, abordo o fortalecimento e amadurecimento artístico e político do Núcleo Pavanelli a partir da conquista de sucessivos editais da Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, que viabilizaram a expansão de suas ações e a consolidação institucional de suas práticas. A primeira grande virada ocorre com a aprovação do grupo na 11ª edição da Lei de Fomento, o que possibilitou a transferência do Centro de Pesquisa para o Teatro de Rua — originalmente criado na Baixada Santista — para a capital paulista. Em homenagem a Rubens Brito¹, artista, educador e parceiro do grupo, que assumiria a direção da próxima montagem, o espaço passou a ser oficialmente nomeado como Centro de Pesquisa para o Teatro de Rua Rubens Brito (CPTR).

Esse capítulo subdivide-se em três momentos distintos, fundamentais para compreender historicamente as ações e a evolução do Núcleo ao longo desse período. O primeiro momento é marcado pela criação do espetáculo *Viva Malasartes*, que inaugura um novo ciclo de pesquisa e criação dramatúrgica, ancorado na tradição popular e na figura de certo e determinado malandro brasileiro como símbolo de resistência e crítica social. Em seguida, o Núcleo desenvolve *Aqui Não, Senhor Patrão*, segunda montagem que aprofunda o diálogo com as lutas trabalhistas e os conflitos de classe, trazendo para o centro da cena a exploração do trabalhador e os mecanismos de opressão presentes nas estruturas do poder. O terceiro momento é representado por *Dia de Benedito*, uma obra que mistura

¹ Rubens Brito (1964–2011) foi professor da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), diretor, ator e pesquisador. Sua trajetória articulou a prática teatral com a reflexão estética, política e filosófica, com ênfase em processos colaborativos e em práticas artísticas territorializadas. Brito desenvolveu a proposta do *Teatro Quântico Brasileiro*, uma abordagem dramatúrgica e cênica que rompe com as estruturas lineares da narrativa tradicional, propondo uma experiência de cena que opera em múltiplos tempos e sentidos, ancorada na participação ativa do espectador e na relatividade espaço-temporal da performance.

elementos da religiosidade popular, memória ancestral e resistência negra, consolidando uma linguagem poética, política e profundamente enraizada nas culturas periféricas.

Paralelamente à criação dos espetáculos, o CPTR Rubens Brito se firma como importante polo de formação e articulação no campo do teatro de rua. Com o apoio das 11^a, 14^a, 17^a, 20^a e 23^a edições da Lei de Fomento, o Núcleo realiza importantes projetos, como o I e II Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua (2011/2012); a Mostra de Teatro de Rua da Zona Norte (2009 a 2013); e a Feira de Arte Pública (2014, com quatro edições). Destacam-se ainda as publicações do *Caderno do CPTR Rubens Brito* (quatro edições), da revista *A Poética da Rua* (cinco edições) e do DVD *O Meio da Rua é um Meio* (quatro edições), materiais que documentam e difundem as reflexões, metodologias e criações do Núcleo.

No quarto capítulo, analiso a nova fase da trajetória do Núcleo Pavanelli, a partir da mudança de seus fundadores, Marcos e Simone Pavanelli — diretor e coordenadora do Núcleo — para a cidade de Tatuí, no interior de São Paulo. Esse deslocamento territorial inaugura um ciclo de reterritorialização política e cultural, no qual o Núcleo passa a exercer papel de destaque na articulação de movimentos culturais e na construção de políticas públicas fora do eixo central da capital.

Em Tatuí, Marcos e Simone se envolvem ativamente na cena cultural local, contribuindo diretamente para o fortalecimento das redes de mobilização e articulação política. Destaca-se, nesse contexto, sua participação no Movimento Popular PRAXIS — coletivo de atuação política voltado à transformação social por meio da cultura — e sua colaboração com o então vereador Eduardo Sallum (PT), com quem fundam o Laboratório Popular de Cultura de Tatuí.

O laboratório, de caráter autogestionado e horizontal, promovia encontros mensais com artistas da cidade para debater e construir propostas de políticas públicas culturais, criando um espaço inédito de escuta, elaboração coletiva e incidência política real. Simone Pavanelli assume um protagonismo decisivo nesse processo ao integrar o Conselho Municipal de Cultura de Tatuí e, posteriormente, ao assumir a presidência da PRAXIS, evidenciando a presença ativa do Núcleo Pavanelli nas disputas e formulações políticas locais. Essa atuação reposiciona o Núcleo como referência na luta por cultura democrática e

popular no interior do Estado, expandindo sua ação para além da cena artística e assumindo uma frente política de base comunitária.

Ainda nesse período, o grupo funda o Circo Escola Pé-Vermeio, espaço voltado à formação de crianças e jovens nas artes circenses, com enfoque no trabalho social e pedagógico. Além disso, participa ativamente da inauguração do espaço cultural MUVUKA, uma iniciativa coletiva em parceria com a Companhia de Opinião e o Grupo Asas de Teatro de Rua. O MUVUKA torna-se um importante ponto de encontro para artistas e agentes culturais da região.

Por fim, no quinto capítulo, realizo uma análise estético-crítica do espetáculo *Aqui Não, Senhor Patrão*, obra que se tornou um marco na trajetória do Núcleo Pavanelli. A montagem representa o ápice de uma elaboração coletiva que alia teatro e militância, arte e política, palco e “chão de fábrica”. A narrativa se estrutura em torno do embate entre trabalhadores e um patrão burguês, revelando, por meio de uma dramaturgia direta e alegórica, as relações de exploração da mão de obra e as formas de resistência dos sujeitos oprimidos.

Partindo de um pressuposto da fábula sobre a luta de classes, o espetáculo se afirma como síntese da linguagem construída pelo Núcleo ao longo de sua trajetória: um teatro popular, de rua, de viés épico-dialético, que dialoga com as tradições do teatro político, sobretudo com o legado brechtiano, mas ressignificado a partir dos territórios periféricos paulistas e da experiência concreta dos trabalhadores e trabalhadoras da cultura. Cada cena, cada canção, cada gesto do espetáculo carregam a memória das lutas que o Núcleo protagonizou — seja nas ruas, nos fóruns de cultura, nas oficinas ou nos movimentos populares dos quais fez parte.

A obra funciona como uma declaração de princípios e instrumento de formação crítica. *Aqui Não, Senhor Patrão* atualiza, no corpo do ator popular, uma pedagogia do conflito/ contradições histórico e sócio-classistas e da esperança. Ao fazer da rua seu palco e da política seu horizonte, o espetáculo reafirma o papel do teatro como ferramenta de denúncia, mobilização e transformação social. Com isso, o Núcleo Pavanelli se inscreve de forma contundente na história do teatro de rua brasileiro contemporâneo, contribuindo para a consolidação de uma prática artística forjada no embate cotidiano, nos territórios e nas vozes que resistem.

2 O OPERÁRIO FAZ A COISA E A “COISA” FAZ O OPERÁRIO²

Minha imersão no teatro começou em 2012, ano em que iniciei uma trajetória de formação cênica estruturada pela interação entre teoria, prática e experimentação artística. Esse começo, no entanto, não se deu num momento de bonança para a cultura. Ao contrário: o Brasil vivia um período de refluxo nas políticas culturais, marcado pelo aprofundamento do neoliberalismo após a crise mundial de 2008. No primeiro governo Dilma, qualquer mudança estrutural — já ausente nos dois mandatos anteriores — se tornava ainda mais difícil. A criação da Secretaria da Economia Criativa, vinculada ao Ministério da Cultura em 2011, deslocava a arte e a cultura para a lógica de mercado, vestida no discurso do “empreendedorismo cultural”, afastando-se do sentido comunitário e coletivo que havia orientado ações anteriores.

Iniciativas como o Programa Cultura Viva e os Pontos de Cultura³, começavam a sofrer desvirtuamentos: inúmeros coletivos e entidades ficavam inadimplentes devido aos entraves da Lei 8.666/93⁴, alimentando a luta por um marco regulatório próprio da cultura. O Sistema Nacional de Cultura já estava desenhado, mas carecia de recursos para sua efetiva implementação. Nesse

² Os títulos dos capítulos desta dissertação foram inspirados no poema *O Operário em Construção*, de Vinicius de Moraes, que também figura como epígrafe deste trabalho. A escolha se justifica, tanto pela potência política e simbólica do poema quanto pela profunda ressonância que ele estabelece com a trajetória do Núcleo Pavanelli de Teatro de Rua e Circo. Ao longo dos versos, o operário, inicialmente alienado de sua função, conscientiza-se de seu papel no mundo. Esse percurso de tomada de consciência é similar ao vivido pelo Núcleo que, ao longo dos anos, deixou de se reconhecer apenas como “povo” ou “artistas populares” e passou a se afirmar como parte da classe trabalhadora, comprometida com a luta por direitos, cultura e transformação social. A utilização de aspas no título do primeiro capítulo — “a coisa” — busca justamente tensionar e ressignificar esse termo, questionando a ideia do objeto passivo e destacando o processo de subjetivação e consciência crítica que ocorre, tanto no poema quanto na trajetória do Núcleo. A escolha é também uma preparação para o quinto capítulo, no qual analiso o espetáculo *Aqui Não, Senhor Patrão* obra que explicita e dramatiza essa virada de consciência política por meio da linguagem épico-dialética do teatro de rua.

³ Os Pontos de Cultura são iniciativas socioculturais reconhecidas e apoiadas pelo Estado por meio do Programa Cultura Viva, criado em 2004 pelo Ministério da Cultura. Em vez de impor modelos de gestão, a política reconhece ações já existentes em comunidades e territórios, valorizando a autonomia dos grupos e coletivos culturais. Esses pontos funcionam como núcleos de produção, formação e articulação cultural, promovendo o acesso à cultura e o fortalecimento de identidades locais, especialmente em regiões periféricas e historicamente marginalizadas.

⁴ A Lei nº 8.666, de 21 de junho de 1993, também conhecida como Lei de Licitações e Contratos, estabelecia normas para contratações públicas no Brasil e, no campo cultural, impôs exigências burocráticas muitas vezes incompatíveis com a dinâmica de coletivos e grupos comunitários. Essa rigidez agravava a exclusão de muitos proponentes. Essa lei foi revogada, e desde então as licitações e contratações públicas são regidas pela Lei nº 14.133, de 1º de abril de 2021 (Nova Lei de Licitações)

contexto contraditório, algumas iniciativas para o teatro de rua chegaram a existir, mas de forma pontual — como o edital Artes Cênicas de Rua, com poucas edições —, revelando que o espaço conquistado era fruto muito mais da insistência e organização dos artistas do que de uma política de Estado consistente.

No primeiro ano de gestão de Dilma Rouseff, o governo federal destinava investimentos expressivos para áreas artísticas, e editais públicos, como o Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC) e Bolsa Funarte para Formação em Artes Circenses que fomentavam tanto a produção teatral e outras linguagens artísticas, quanto o processo formativo no país. Era uma época em que o teatro de rua e as manifestações culturais populares começaram a ganhar maior visibilidade, reconhecidos como elementos importantes da identidade nacional. Entretanto, apesar dos avanços, o cenário cultural ainda enfrentava desafios relacionados à sustentabilidade de projetos em cidades menores e ao alcance real dessas políticas em regiões mais afastadas dos grandes centros urbanos.

Nesse contexto comecei a estudar no Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos, em Tatuí, um dos principais centros de formação artística do Estado de São Paulo. Paralelamente, frequentava a Oficina Municipal de Artes de Boituva onde cursei iniciação teatral e fazia parte do Grupo Teorema de Teatro, dirigido pela atriz e diretora Glaucy Policeno Bolara.

Em 2019, insiro-me no curso de licenciatura em Artes Cênicas (Universidade de Sorocaba). O curso oferecia uma base importante para quem buscava desenvolver-se na área. Mas, ainda assim, minha formação não se restringia apenas às salas de aula. Foi ali, no convívio com outros artistas e, na prática teatral cotidiana, que comecei a perceber uma das maiores dicotomias da minha trajetória: a discrepância entre o que era ensinado nos cursos formais e o que se esperava de um ator no mundo real.

Tais práticas teatrais coligiam estéticas, valores morais e tecnicistas amplamente ensinados nos cursos de formação teatrais que, na sua totalidade, foram construídos sob a égide do teatro burguês (Szondi, 2004), ou seja, um conjunto de procedimentos cujo objetivo era treinar atores e atrizes a reproduzirem técnicas e construírem efeitos cênicos que vislumbassem a construção da ilusão, que alimentavam a ideologia liberal e seu conjunto de ideários. De outro modo, tais pressupostos faziam com que artistas atuassem em

espetáculos que produzissem entretenimento rápido, fácil, sem exigir esforço do espectador, ou sem acrescentar a ele qualquer conhecimento crítico, necessário à sua inserção em um mundo a exigir mudanças.

A licenciatura me mostrava o contraste entre o teatro “de sala” e o teatro vivo, aquele que nasce e cresce em espaços alternativos, populares, nas ruas ou em locais onde o luxo das estruturas formais é substituído pela urgência de comunicar e impactar. Enquanto os cursos formais focavam na técnica, na dicção perfeita e na postura, a prática nos grupos, além da formação acadêmica, me desafiavam a lidar com situações reais: dialogar com o público, criar conexões instantâneas e adaptar-me a ambientes que desafiavam muitas vezes as convenções do teatro hegemônico e dito “tradicional”.

Minha formação sempre foi marcada por essa dualidade. Por um lado, havia a estrutura oferecida pelas universidades e cursos formais, que forneciam as ferramentas básicas para a técnica teatral. Por outro, existia a vivência nos grupos, que me ensinava a arte do improviso, da colaboração e da adaptação. Com o tempo, percebi que ambas as experiências eram igualmente valiosas, mas que havia uma lacuna a ser preenchida: o que eu aprendia nos cursos não me preparava completamente para atuar no coletivo.

Foi nessa convivência entre o “formal” (acadêmico) e o “informal” (desenvolvido na prática real) que comecei a moldar minha própria visão de teatro. Passei a enxergar a formação como um processo constante, alimentado pela prática, pela reflexão e por processos de trocas com outros artistas, em distintos âmbitos. Essa compreensão inicial se tornou um pilar da minha trajetória, norteando as escolhas que fiz nos anos seguintes e a fortalecer meu desejo de construir um teatro que dialogasse com o público, fundado na escuta, na presença e na potência das experiências compartilhadas.

O primeiro contato que tive com o teatro de rua foi com o Núcleo Pavanelli de Teatro de Rua e Circo na cidade de Boituva, no ano de 2013, enquanto acompanhava o evento Expressões Culturais de Rua, promovido pela Secretaria Municipal de Educação e Cultura. O intuito da ação no município era promover mensalmente atividades artísticas em espaços públicos e o Núcleo Pavanelli abria as atividades com o espetáculo *Aqui Não, Senhor Patrão*, obra que apresentava uma narrativa épico-dialética marcada por críticas ao sistema de exploração do trabalho, à desigualdade social e às estruturas de poder vigentes, incorporando

elementos que desafiavam o espectador a refletir sobre sua própria posição na sociedade. A experiência de assistir ao Núcleo Pavanelli revelou uma potência estética e discursiva que transcendia as convenções do teatro institucionalizado que conhecia até então. A composição dramática do espetáculo evidenciava o engajamento progressista histórico e militante do grupo, sendo um reflexo das disputas estruturais do momento e das disputas e contradições que marcavam uma organização da vida coletiva. Além disso, o diálogo promovido pelo Núcleo após a apresentação permitiu que eu compreendesse a profundidade de sua abordagem estética, que se alinhava a uma tradição brechtiana de teatro como ferramenta de emancipação e conscientização, fundamentadas no ideário socialista.

A partir dessa experiência, passei a compreender esse teatro como um gesto contra-hegemônico frente às tendências neoliberais que impactam o setor cultural, tensionando o papel da arte como mercadoria e recolocando-a como prática comunitária e política. Nesse sentido, a produção do Núcleo Pavanelli não me representava apenas uma alternativa estética, mas também uma resistência e discernimento de natureza política frente às dinâmicas hegemônicas do mercado cultural. Esse primeiro contato com o teatro de rua, portanto, não foi apenas uma experiência sensorial, mas um marco transformador que despertou em mim o desejo de investigar com profundidade as interseções entre estética, dramaturgia e militância de esquerda — e é a partir dessa inquietação que elegi o Núcleo Pavanelli como objeto central desta pesquisa.

Na fase inicial desta pesquisa, foram realizadas entrevistas com figuras fundamentais na história e atuação do Núcleo, como José Marcos Pavaneli, Simone Brites Pavaneli, Adailton Alves e Selma Pavaneli. Tal processo de entrevista forneceu subsídios valiosos para entender como a trajetória histórica e artística do Núcleo conectava-se às lutas políticas e sociais que permeiam o campo do teatro de rua no Estado de São Paulo. E, mais do que apenas criações artísticas, como suas produções configuram-se na condição de práticas de resistência e ocupação dos espaços públicos. As reflexões oriundas dessas entrevistas ressaltaram que a dimensão estética do trabalho do Núcleo não pode ser dissociada daquelas de natureza política. Cada escolha dramática, cada ocupação de um espaço público, reflete, também, um compromisso com a transformação social e com a democratização da arte.

Ao refletirmos sobre o surgimento e a consolidação de coletivos teatrais no Brasil, torna-se evidente que boa parte desses agrupamentos carregam uma tradição histórica de resistência cultural, atravessando distintos períodos e contextos sociais. Longe de se restringirem à produção artística, tais coletivos atuam como agentes políticos e estéticos, propondo um teatro profundamente vinculado às dinâmicas sociais, às disputas simbólicas e às contradições culturais do país. Essa tradição manifesta-se por meio de uma práxis pedagógica e comunitária que emerge em múltiplas esferas. Grupos de pesquisa, estudantes universitários e artistas populares frequentemente se articulam a partir de um desejo comum: desenvolver uma produção teatral insurgente, capaz de tensionar as estruturas hegemônicas e propor novos modos de relação entre arte, sociedade e público. Trata-se de um fazer teatral que, mais do que representar (que não se caracteriza em pouca – ou menor – coisa), busca intervir criticamente na realidade, construindo espaços de diálogo, resistência e imaginação coletivas.

Além disso, muitos dos sujeitos que compõem esses coletivos trazem consigo uma formação que decorre de práticas advindas de um chão histórico-artístico-cultural, muitas vezes oriundo de experiências familiares ou comunitárias⁵ que reforçam a importância do teatro como ferramenta de expressão e resistência. Essa dupla dimensão – pedagógica e histórica – é central para compreender a dinâmica dos coletivos teatrais, ligados, na atualidade, ao sujeito histórico teatro de grupo, e sua contribuição para o cenário artístico brasileiro.

A trajetória do Núcleo Pavanelli de Teatro de Rua e Circo insere-se no conjunto de experiências que se articulam entre formação, criação e engajamento militante político-social. Desde sua origem, o Núcleo tem se destacado por conjugar uma prática pedagógica consistente com um posicionamento ético e político vinculado às lutas por justiça social e democratização da cultura. Suas montagens evidenciam uma estética comprometida com o contexto histórico e social, a partir de determinado olhar e compromisso político com a classe trabalhadora, bem como fortalecem o teatro

⁵ Entende-se por *experiências familiares e comunitárias* os processos formativos informais que se desenvolvem no seio de famílias ou comunidades, muitas vezes à margem das instituições oficiais de ensino. São práticas culturais transmitidas oralmente, no convívio cotidiano, por meio de festas populares, tradições religiosas, manifestações folclóricas, rodas de música, saberes do corpo e do território. Essas experiências moldam sua visão de mundo, sua linguagem estética e seu compromisso político com o lugar de onde fala e atua.

de rua como linguagem viva, popular e profundamente transformadora. Longe de uma imagem idealizada ou isenta de contradições, o percurso do Núcleo é atravessado por desafios e escolhas nem sempre consensuais, fruto das tensões entre estética, política e sobrevivência no campo cultural. Ao ocupar os espaços públicos como palco e elaborar dramaturgias centradas em temas como desigualdade, trabalho e resistência, o grupo participa, junto com as comunidades com que se relaciona, de processos que ampliam o acesso à arte e estimulam reflexões críticas sobre a realidade, fortalecendo a ação coletiva na busca por transformação social.

A formação do Núcleo Pavanelli de Teatro de Rua e Circo está profundamente conectada à trajetória artística dos irmãos Marcos e Selma Pavaneli, cujas experiências no teatro popular de rua e na palhaçaria foram moldadas por um período de efervescência cultural e econômica no Brasil. Durante o final dos anos 1980 e início dos anos 1990, o país vivia os reflexos do Plano Cruzado⁶, um contexto econômico que proporcionou um crescimento temporário e estimulou uma alta demanda por eventos e festas. Esse cenário abriu espaço para que Marcos e Selma desenvolvessem suas habilidades como palhaços em eventos e espetáculos circenses.

Selma, por sua vez, já estava imersa no universo circense e de eventos devido ao seu trabalho na Estrelinha Shows, uma empresa de eventos localizada no bairro do Brás, em São Paulo. Foi nesse ambiente que ela adquiriu experiência e aprofundou seu envolvimento com o meio cultural. Enquanto isso, Marcos dividia seu tempo entre o emprego no Itaú, onde trabalhava como caixa, e as apresentações como palhaço. Com o amadurecimento artístico proporcionado pela participação em diversos eventos e pelo reconhecimento progressivo de seu trabalho, consolidou-se a decisão de investir de forma integral na linguagem da palhaçaria. Esse processo culminou na criação da empresa Pirilampos Show, fundada pelos irmãos como

⁶ O Plano Cruzado foi um conjunto de medidas econômicas implementadas pelo governo brasileiro em 28 de fevereiro de 1986, durante a presidência de José Sarney, com o objetivo de conter a hiperinflação que assolava o país. As principais ações incluíram a introdução de uma nova moeda, o cruzado, substituindo o cruzeiro na proporção de 1.000:1, o congelamento de preços e salários, e a criação do "gatilho salarial", que previa reajustes automáticos dos salários sempre que a inflação atingisse 20%. Inicialmente, o plano obteve sucesso na redução da inflação e estimulou o consumo, resultando em um período de euforia econômica. No entanto, as distorções causadas pelo congelamento de preços levaram a desabastecimento e ao retorno da inflação em patamares elevados, culminando no fracasso do plano no final de 1986.

forma de estruturar profissionalmente sua atuação e ampliar o alcance de suas intervenções no campo das artes cênicas.

Outro marco importante nessa trajetória foi o envolvimento de Marcos e Selma com a empresa Abracadabra Eventos, liderada por Olney de Abreu, um palhaço renomado na cidade de São Paulo, conhecido pelo nome artístico de Palhaço Gargalhada. Olney de Abreu era uma figura de destaque no universo circense e cultural, com uma ampla atuação em projetos ligados à Secretaria de Cultura. Ele realizava *shows* em periferias e quadras de escolas de samba, contribuindo significativamente para a difusão do teatro de rua e da palhaçaria.

A agência Abracadabra representava, à época, uma estrutura consolidada no setor de eventos, com forte inserção no universo circense e reconhecimento que lhe garantia contratos em contextos empresariais e culturais. A parceria com essa agência proporcionou a Marcos e Selma a oportunidade de ampliar sua experiência artística e explorar novas possibilidades profissionais no campo do entretenimento. Antes dessa colaboração, ambos já atuavam como uma dupla de palhaços — Palhaço Orelhinha e Palhaça Tini — realizando apresentações em diversos espetáculos e investindo em sua formação por meio da participação em oficinas e cursos de circo, onde aprofundaram o domínio de esquetes cômicas e gags tradicionais da palhaçaria.

Figura 1 – À esquerda, Selma; à direita, Marcos Pavaneli



Fonte: Acervo pessoal do Núcleo Pavaneli, 2025.

A busca por aprimoramento os levou a procurar cursos mais formais, com o tempo, ambos perceberam que era necessário expandir seus conhecimentos e habilidades. Nesse percurso, encontraram um curso voltado ao teatro em espaços alternativos, ministrado por Amir Haddad, diretor e fundador do grupo Tá na Rua⁷, cuja proposta dialogava diretamente com as inquietações artísticas e políticas que começavam a emergir em suas trajetórias. O curso de direção foi um marco na trajetória de Marcos. Embora inicialmente se sentisse deslocado e inseguro, especialmente ao ver os currículos dos outros participantes, ele foi acolhido por Amir Haddad, que o incentivou a continuar. Esse apoio foi fundamental para que Marcos se sentisse parte do grupo e prosseguisse em sua formação:

[...] Quando cheguei na oficina no espaço [...] eu não conhecia o Amir Haddad, entrei na sala e havia dez pessoas. Ele se apresentou com seu jeitão e comecei a me sentir deslocado, mas fiquei na minha. Estava de um lado e ele começou a conversar com as pessoas do outro. Eu era tímido, apesar de fazer palhaço, todos tinham um currículo melhor que outro. Quando chegou a minha vez, falei que nunca tinha feito curso, não fazia nada e que achava que estava no lugar errado, que não ia conseguir acompanhar a oficina. Ele me acolheu e disse que se eu estava ali era por que era pra estar ali. [...] então, fiquei. Não conhecia a Simone ainda e a Selma fazia o curso de atuação. Continuei a fazer o de direção, aprendi muita coisa. Depois da aula de direção teve o da Atuação, que tinha umas cinco pessoas do “Tá Na Rua”. Era um mês de curso, todos os dias, de segunda à sexta [...] (Pavanelli, 2025a).

Entre os anos de 1994 e 1998, Marcos e Selma Pavanelli consolidaram sua formação artística por meio de uma série de experiências que influenciariam decisivamente o surgimento do Núcleo Pavanelli de Teatro de Rua e Circo. Nesse período, participaram de uma oficina de circo promovida pelos Parlapatões, grupo paulistano de destaque na cena teatral brasileira, conhecido por integrar técnicas de palhaçaria, comicidade física e linguagem circense em criações que transitam entre o popular e o contemporâneo. A proposta dos Parlapatões valorizava o riso como ferramenta crítica e a ocupação dos espaços não convencionais como estratégia de aproximação com o público. Paralelamente a outras formações, Marcos e Selma

⁷ Amir Haddad é diretor, ator e pedagogo teatral, reconhecido como um dos principais nomes do teatro de rua no Brasil. Fundador do grupo Tá na Rua, criado em 1980 no Rio de Janeiro, Haddad propõe uma linguagem cênica voltada à ocupação do espaço urbano, rompendo com os limites do teatro convencional e promovendo uma arte acessível, popular e de forte engajamento político. A atuação do Grupo tornou-se referência na formação de artistas que pensam e dedicam-se à linguagem teatral como prática coletiva, crítica e territorializada.

participaram de uma oficina voltada à montagem e direção de espetáculos de teatro de rua, que se destacou pela abordagem crítica em relação ao espaço público e ao papel social do artista. Ministrada pelo ator e pesquisador Joca Andreazza⁸, a vivência na oficina proporcionou o contato com práticas corporais, jogos de improvisação, técnicas de palhaçaria e princípios de encenação, que dialogavam diretamente com suas inquietações estéticas.

Posteriormente, Marcos e Selma participaram de um curso intensivo de seis meses promovido pela Família Medeiros⁹, experiência que se revelou determinante em sua formação artística. A oficina integrava a programação das Oficinas Culturais do Estado de São Paulo, coordenadas à época por Alda Marco Antônio, e se destacava por oferecer percursos formativos de longa duração voltados ao ensino de circo-escola. Tais iniciativas visavam à valorização e difusão das tradições circenses brasileiras, promovendo o intercâmbio entre mestres de linhagens familiares — como os Medeiros — e novos artistas.

Essas vivências pedagógicas funcionaram como importantes catalisadoras no processo de amadurecimento artístico de Marcos e Selma, fornecendo estímulo, provocação e suporte para a constituição de um projeto coletivo mais coeso e intencional. Durante o percurso formativo, ambos mantinham suas atividades profissionais por meio da empresa Pirilampos Show, voltada à realização de eventos. Contudo, com o tempo, tornou-se evidente que a proposta empresarial apresentava limitações em relação às expectativas criativas e políticas dos irmãos. A ausência de convergência entre os objetivos da dupla, dificultava o desenvolvimento de um trabalho contínuo, comprometendo a consistência dos projetos e revelando a necessidade de reorganização das práticas e das alianças em torno de um propósito comum.

Nesse percurso, cabe uma reflexão: muitas vezes, artistas e coletivos

⁸ João Carlos Andreazza, conhecido como Joca Andreazza é ator, diretor e professor de artes cênicas, com formação pela Unicamp e reconhecida atuação no teatro de rua e no uso de máscaras teatrais. Sua trajetória se entrelaça com a do Núcleo Pavanelli, participando de diferentes momentos e contribuindo para a construção estética e pedagógica do Núcleo.

⁹ A Família Medeiros é um coletivo circense tradicional, atuante principalmente no Estado de São Paulo, conhecido por sua contribuição à formação de novos artistas em contextos de circo-escola. Suas práticas pedagógicas estão inseridas na lógica das famílias circenses brasileiras, que transmitem seus saberes por gerações, combinando técnica, vivência e oralidade. Embora as informações disponíveis sobre sua trajetória sejam limitadas, sabe-se que membros da família, como Carlos Medeiros, atuam como arte-educadores especializados em artes circenses, ministrando cursos para diversas faixas etárias e com notórias atuações nas antigas Oficinas Culturais do Estado.

realizam ações que já carregam um profundo sentido político e popular, mas não as reconhecem como tal. As deambulações de Marcos e Selma por festas e empresas já configuravam práticas e proposições de um teatro popular, com raízes no diálogo direto com classe trabalhadora. O não reconhecimento dessas ações como parte de uma estratégia estética e política revela como, por vezes, a própria prática precede a consciência plena de seu alcance e significado.

Neste contexto, Marcos e Selma decidiram redirecionar seus esforços e concentrar-se na produção de espetáculos e *shows* que unissem elementos teatrais e circenses. Esse momento de reavaliação culminou na fundação da Companhia Pavanelli, que, posteriormente, seria renomeada como Núcleo Pavanelli de Teatro de Rua e Circo. A formalização da companhia ocorreu após uma reunião na Oficina Cultural Amácio Mazzaropi, localizada no bairro do Brás em São Paulo, onde Marcos e Selma articularam a criação do grupo junto a colegas oriundos das mesmas experiências formativas, entre eles o ator Adailton Alves, cuja contribuição seria decisiva no desenvolvimento das pesquisas cênicas do coletivo. A proposta inicial era encontrar um espaço de trabalho que permitisse dar continuidade às apresentações e eventos, mas com uma abordagem mais estetizada do ponto de vista teatral.

A Companhia Pavanelli foi fundada com o propósito de desenvolver espetáculos voltados ao teatro de rua, inicialmente sustentados financeiramente pelas atividades de eventos que os integrantes ainda realizavam. Naquele momento, a Companhia ainda não tinha acesso ou conhecimento sobre políticas públicas de fomento à cultura, o que os levava a investir os recursos obtidos em apresentações comerciais na produção de suas criações autorais. Nesse processo, testaram diferentes formas de organização financeira, como a divisão proporcional dos cachês de acordo com o envolvimento e as funções desempenhadas por cada integrante. Com o tempo, no entanto, Marcos manifestou o desejo de interromper as atividades voltadas a eventos e dedicar-se integralmente à criação de espetáculos e intervenções artísticas voltadas ao espaço público.

“O Pavaneli” observou que muitos atores oriundos do teatro convencional, especialmente aqueles com formação voltada ao palco italiano, enfrentavam obstáculos ao transitar para o teatro de rua — mesmo aqueles que vivenciaram as experiências com Amir Haddad. A proposta de Haddad desestabilizava as convenções clássicas de encenação e instigava os artistas a reformular sua

relação com o corpo, o espaço urbano e a presença cênica.

Esse deslocamento exigia uma reconfiguração profunda da escuta, da improvisação e da forma de se comunicar diretamente com o público, elementos que nem sempre eram trabalhados nos moldes tradicionais de formação teatral. Segundo Haddad (2001), a prática teatral deve dialogar com a cidade como um espaço vivo de trocas simbólicas e políticas e a presença do ator precisava se libertar da proteção oferecida pelas estruturas convencionais.

Dessa forma, Marcos Pavaneli passou por esse processo de desconstrução, mas escolheu trilhar um caminho estético e metodológico autônomo. Ao reconhecer a potência do teatro e do circo em espaços abertos, afastou-se das estruturas convencionais — como as lonas de circo e as salas de teatro — e passou a explorar uma cena enraizada na paisagem urbana.

Em 1998, Marcos já mantinha um relacionamento com a atriz e palhaça Simone Pavaneli, que viria a desempenhar um papel decisivo na consolidação institucional da Companhia. Foi Simone quem articulou a primeira parceria da Companhia com a Sociedade Recreativa Bragança — conhecida como Clube dos Alemães — localizada no bairro do Tucuruvi, zona norte de São Paulo. A partir dessa colaboração, a Companhia passou a contar com um espaço fixo para ensaios, encontros e circulação de artistas. Aquele local é considerado o primeiro espaço de referência da Companhia Pavanelli.

O objetivo de ter uma sede própria era promover espetáculos regulares e oferecer oficinas, como aulas de circo e teatro, possibilitando que a pesquisa artística pudesse ser realizada. Durante as entrevistas, Simone relatou a importância de se ter um espaço adequado para ensaios, destacando que a necessidade de um local para treinar não era exclusiva de sua Companhia, mas de todos os artistas que participavam das oficinas de circo que eles frequentavam. Embora as oficinas fossem uma oportunidade de aprendizado, o ensaio com outros artistas permitia trocas técnicas e de conhecimento, fundamentais para o crescimento coletivo.

Marcos falava muito sobre a necessidade de estruturar melhor o grupo, aprofundar o trabalho. Perguntei para ele: “O que é preciso?”. Ele respondeu que precisávamos de um espaço para ensaiar. Foi assim que começamos a ensaiar no Clube Bragança. Eu consegui uma parceria para usar o local como espaço de ensaio, e ele acabou se tornando a primeira sede do Núcleo Pavanelli. O clube, também conhecido como Clube dos Alemães, foi um marco inicial para o

grupo. Quando finalmente tínhamos um lugar fixo para ensaiar, percebemos que essa era uma necessidade comum a todos os artistas que faziam oficinas de circo. Afinal, fazer oficina é uma coisa, mas ter um espaço para ensaiar regularmente com outros artistas é algo completamente diferente. Os ensaios permitiam estarmos juntos, trocarmos técnicas e conhecimentos. Aos poucos, acabamos nos estabelecendo quase como uma produtora (Pavanelli, 2025b).

No Clube Bragança, nós usávamos o espaço quase que exclusivamente para treinos, mas lá também foi um momento muito importante. Nós treinávamos para, quando surgissem os eventos, realizar os trabalhos. Mas, além disso, foi lá que se estruturou, por exemplo, o espetáculo de maior duração no coletivo, o *Básico do Circo*. Esse espetáculo teve várias ações, pois acabou sendo estruturado posteriormente como um processo quase pedagógico. Sempre que novas pessoas ingressavam no grupo, o *Básico* era retomado como uma forma de introdução (Alves, 2025).

Figura 2 – Oficina no Clube dos Alemães, com os atores Fabiano Assis, Renato Paio e Adailton Alves



Fonte: Acervo pessoal do Núcleo Pavanelli, 2025.

Com o tempo, a Companhia acabou atuando como uma produtora, apesar das limitações tecnológicas da época, quando os contatos e a divulgação eram realizados por telefone e correio. Nesse cenário, Simone assumiu a responsabilidade pela escrita e organização dos projetos, uma vez que possuía maior familiaridade com essas atividades, possivelmente em função de sua experiência acadêmica. Ela começou a coordenar a venda de eventos, descrevendo esse processo como uma estratégia de sobrevivência, à medida que a Companhia de teatro passou a se formalizar.

Nesse período, a Companhia intensificou sua dedicação à prática circense, motivada pelo desejo de desenvolver um espetáculo autoral. Os primeiros ensaios concentravam-se no aperfeiçoamento técnico e na experimentação de esquetes de palhaçaria, explorando elementos cômicos e físicos próprios da linguagem do circo. No entanto, com o avanço do processo, tornou-se evidente uma sensação de dispersão: embora houvesse empenho e regularidade nos encontros, faltava um direcionamento claro que orientasse os treinamentos para uma criação cênica concreta. Essa percepção levou a Companhia a reconhecer a necessidade de estruturar um espetáculo, capaz de articular tecnicamente o que vinha sendo experimentado e, ao mesmo tempo, atribuir sentido artístico e coletivo à prática.

Diante da necessidade de organização estética e coletiva, a Companhia decidiu que era o momento de construir um espetáculo que incorporasse as habilidades circenses e cômicas desenvolvidas até então, sem abandonar completamente as atividades em eventos. A dinâmica da Companhia, naquele momento, era marcada por uma certa fluidez: alguns participantes se integravam apenas aos treinamentos, sem compor o núcleo central da Companhia, mas colaboravam pontualmente em apresentações e eventos, conforme surgiam as oportunidades. Essa configuração, ainda em processo de definição, refletia um momento de transição entre o caráter formativo e a consolidação de uma proposta artística mais estruturada.

A proposta que emergiu dessa fase foi a criação do primeiro espetáculo da Companhia, intitulado *Básico do Circo*. O nome refletia a realidade da Companhia naquele momento, já que muitos dos envolvidos ainda estavam nos estágios iniciais do aprendizado circense. Assim, o espetáculo se concentrou nas técnicas fundamentais do circo e havia uma narrativa integrada à estrutura das

cenas. Havia uma trama em torno da disputa entre os palhaços pela atenção da bailarina, que era interpretada pela atriz e palhaça Rosy Cunha. Embora Rosy não fosse uma bailarina de formação, ela assumiu o papel com forte carga de humor e ironia, era construído a partir de gestos caricaturais e exagerados, simulando com comicidade os movimentos típicos do balé, frequentemente interrompidos pelas interferências dos palhaços. A composição do elenco incluía ainda a figura da dona do circo, interpretada pela Selma, e uma dupla cômica que contribuía para o ritmo narrativo e a alternância entre esquetes, interpretados por Marcos e Adailton.

Durante o processo de criação de *Básico do Circo*, a Companhia identificou a necessidade de incorporar música ao vivo como elemento de fortalecimento cênico e rítmico da montagem. Foi nesse contexto que se integrou ao conjunto o saxofonista Fabiano Assis, cuja participação passou a compor a trilha do espetáculo por meio da inserção da canção *Bésame Mucho*, utilizada como acompanhamento sonoro da coreografia da bailarina. Em seguida, durante um ensaio realizado no Tendal da Lapa¹⁰, a Companhia conheceu o percussionista Paulo Dantas, que se somou à equipe, inicialmente como músico e, posteriormente, também como intérprete, assumindo o papel do palhaço “Paulo Então”. Sua chegada coincidiu com um momento de transição em sua própria trajetória artística, já que havia deixado recentemente o Teatro Popular União e Olho Vivo (TUOV).

A narrativa do espetáculo funcionava como um fio condutor que organizava os números circenses, operando quase como um pretexto dramatúrgico para a execução das improvisações. Esse processo representou uma transição significativa na trajetória da Companhia: de apresentações fragmentadas e voltadas à exibição técnica, passaram à construção de um espetáculo com unidade dramatúrgica, no qual os números adquiriam sentido dentro de um contexto cênico mais coeso e elaborado. Assim, a Companhia conseguiu reunir todos os elementos necessários para a estreia do espetáculo,

¹⁰ O Tendal da Lapa é um centro cultural público localizado na zona oeste da cidade de São Paulo, situado no bairro da Lapa, na Rua Guaicurus, nº 1100. O espaço ocupa um antigo galpão de armazenamento de cargas da rede ferroviária, que foi adaptado na década de 1990 para receber atividades culturais, oficinas, espetáculos e ensaios artísticos. Vinculado à Secretaria Municipal de Cultura, o Tendal se consolidou como um importante ponto de encontro para artistas e coletivos independentes, sobretudo ligados às linguagens da performance, do teatro e das artes integradas.

que aconteceria em agosto de 2000, no Festival Juiz de Fora em cena, em Minas Gerais. Como relembra Simone, “A gente reuniu tudo o que cada integrante sabia fazer. Um festival nos pediu material, enviamos uma proposta e ela foi aceita. Em cerca de dois meses, conseguimos montar e entregar *Básico do Circo*. Foi o espetáculo das nossas vidas” (Pavanelli, 2025b).

Essa trajetória que culminou na criação de *Básico do Circo* foi antecedida por uma série de experiências fundamentais, que permitiram à Companhia reconhecer e enfrentar seus desafios tanto no campo artístico quanto na gestão financeira. Antes dessa consolidação, a Companhia já desenvolvia outras criações, entre elas o espetáculo *Os Domadores*, concebido inicialmente para atender a demandas financeiras, especialmente em parceria com a instituição Cultura Inglesa. A proposta surgiu como uma apresentação breve, com cerca de 15 minutos de duração, que combinava elementos teatrais com características pedagógicas. Ao longo do tempo, porém, a montagem foi se transformando: incorporou técnicas circenses, ampliou sua duração e passou a se distanciar do objetivo pedagógico voltado ao ensino da língua inglesa. Apesar de ter sido criado antes da estreia oficial de *Básico do Circo*, *Os Domadores* permaneceu no repertório da Companhia por muitos anos, sendo constantemente revisitado e reformulado.

Outro marco importante foi a montagem de *Tímidos, a Arte da Paquera*, de 1998, dirigida por Regina Arruda e encenada por Simone e Marcos Pavanelli, com a participação de Wagner Freire. Embora contasse com elementos dramatúrgicos e uma estrutura cênica delineada, essa produção não se configurava como uma peça teatral nos moldes tradicionais. Seu foco estava voltado principalmente à participação em eventos, funcionando como uma proposta cênica improvisada, adaptável a diferentes contextos. Ainda assim, *Tímidos* representou uma tentativa inicial de afirmar a Companhia Pavanelli como grupo artístico, mesmo que, naquele momento, as fronteiras entre ensaio, espetáculo e prestação de serviço ainda estivessem pouco definidas.

Com *Básico do Circo*, o Núcleo viveu um processo que, de forma circunstancial, intensificou o diálogo com fundamentos específicos do teatro de rua. Não se tratou de uma meta traçada de antemão, mas de um caminho aberto pela própria prática, cujos efeitos e significados se revelariam ao longo do tempo. A partir do sucesso do espetáculo, os esquetes utilizados anteriormente em eventos

começaram a ser adaptados e integrados a novos processos criativos, reforçando o compromisso da Companhia com a pesquisa e o desenvolvimento de uma dramaturgia voltada para o teatro de rua.

A apresentação em Juiz de Fora foi um divisor de águas. Realizada em frente ao Cine-Theatro Central, simbolizou o nascimento oficial da Companhia e a transformação das habilidades circenses em um espetáculo teatral completo. Para Adailton, o momento confirmou a formação da Companhia como um coletivo teatral e não mais como uma empresa voltada exclusivamente para eventos e festas:

O que consolida o grupo e transforma aquele ajuntamento, inicialmente focado em treinamentos e eventos, em uma companhia estruturada é uma proposta recebida por Simone para participar de um festival em Juiz de Fora. Foi nesse momento que decidimos formalizar o que já fazíamos e transformá-lo em um espetáculo. Quando estrearam com 'O Básico do Circo' no festival, a experiência de estar juntos em cena, em uma roda gigantesca, sendo recebidos com um reconhecimento muito além do que obtinham em eventos comuns, foi o ponto de virada. Essa vivência gerou uma mudança de perspectiva para muitos integrantes, consolidando o grupo em um novo patamar (Alves, 2025).

Figura 3 – Folheto informativo do festival de teatro Juiz de Fora em cena (2000)



Fonte: Acervo pessoal do Núcleo Pavanelli, 2025.

Figura 4 – Estreia do espetáculo Básico do Circo em frente ao Cine-Theatro Central durante o Festival Juiz de Fora em Cena, em Minas Gerais (2000).



Fonte: Acervo Pessoal do Núcleo Pavanelli, 2025. Ao centro, a atriz Rose Cunha; ao saxofone, Fabiano Assis; à esquerda, Marcos Pavanelli; à direita, Adailton Alves.

Básico do Circo marcou o início de uma nova fase na trajetória da Companhia Pavanelli, em que seus artistas passaram a articular, de forma mais intencional, proposições circenses com estruturas narrativas mais elaboradas. Esse movimento de aprofundamento estético e técnico teve continuidade no espetáculo *Aqui Não, Pantaleão*, dirigido por Joca Andreazza, que representou um novo desafio artístico ao demandar intensa preparação física e vocal dos integrantes. A montagem combinava uma dramaturgia complexa com técnicas circenses, explorando elementos da *commedia dell'arte*, acrobacias e o uso criativo de música e coral como recursos integrados à cena.

A efervescência cultural do período, impulsionada por gestões públicas comprometidas com o fomento às artes, foi determinante para o fortalecimento da Companhia Pavanelli. No final dos anos 1990 e início dos anos 2000, a cidade de São Paulo passou por significativas transformações políticas e culturais, em um contexto nacional de reconfiguração das políticas públicas para a cultura. A gestão de Marta Suplicy (PT) à frente da prefeitura (2001–2004) foi particularmente marcante nesse processo, ao implementar iniciativas voltadas à democratização do acesso cultural, com ênfase nas periferias urbanas.

Entre as principais iniciativas dessa época, destaca-se o movimento da Arte Contra a Barbárie, surgido em São Paulo no final dos anos 1990 como resposta à crescente mercantilização da cultura e à ausência de políticas públicas estruturantes voltadas ao teatro. O movimento reuniu artistas, coletivos, críticos e professores que passaram a atuar coletivamente em defesa de uma prática teatral comprometida com os direitos culturais e a função pública da arte. Entre suas ações, destacam-se os debates promovidos pela Cooperativa Paulista de Teatro e os manifestos que denunciavam o esvaziamento da política cultural reduzida a incentivos via renúncia fiscal, e eventos isolados que não garantiam a continuidade, planejamento e equidade na distribuição dos recursos.

Composto por alguns grupos da cena alternativa (Engenho, Folias, Latão, Parlapatões, Tapa, Vertigem e outros que a estes foram se somando) de teatro de grupo, o movimento também foi decisivo na criação do Programa Municipal de Fomento¹¹ ao Teatro para a Cidade de São Paulo, sancionado em 2002, marco fundamental no reconhecimento do teatro de grupo como sujeito histórico das artes cênicas paulistanas.

Esse ambiente de valorização da arte como prática social favoreceu o fortalecimento de diversas companhias, entre elas a Companhia Pavanelli, que encontrou condições propícias para estruturar suas ações. Nesse contexto, a Companhia passou a participar ativamente de seminários, encontros e fóruns, nos quais eram discutidas as políticas públicas. Com o amadurecimento de suas ações, a Companhia deixou a sede provisória no Clube Bragança e alugou uma nova sede, fundando o Barracão Cultural Pavanelli, que passou a abrigar ensaios, oficinas e apresentações.

¹¹ O Programa de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo foi instituído pela Lei Municipal nº 13.279, sancionada em 8 de janeiro de 2002, resultado direto das mobilizações do Movimento Arte Contra a Barbárie, que reuniu coletivos teatrais em resistência ao desmonte das políticas culturais da década de 1990. Inspirado no modelo de bolsas de pesquisa acadêmica, o programa inovou ao propor um sistema de fomento continuado, voltado ao fortalecimento de grupos com trajetória artística consolidada, pesquisa permanente e atuação territorial. Diferentemente de editais pontuais ou de natureza competitiva, o Fomento se estrutura como política pública de longo prazo, com repasses mensais por até dois anos e exigência de contrapartidas sociais, como ações formativas, democratização do acesso e articulação comunitária. Ao reconhecer o teatro como um bem público e um direito cultural, o programa transformou a relação entre Estado e produção artística na cidade, sendo pioneiro no Brasil e inspirando a criação de políticas semelhantes em outras linguagens e municípios, como o Fomento à Dança (2005) e os editais de Cultura Viva. Em mais de duas décadas de existência, tornou-se referência nacional e internacional em gestão cultural democrática e valorização do teatro de grupo.

Figura 5 – Encarte da inauguração do Barracão Cultural Pavanelli



Fonte: Acervo pessoal do Núcleo Pavanelli, 2025.

No Barracão Cultural, a Companhia passou a estreitar laços com outros coletivos atuantes no teatro de rua paulistano, como o Buraco d'Oráculo, o Circo Navegador, o Abacirco e a Farândola Troupe. Desse movimento de articulação e partilha nasceu a ação cultural Se Essa Rua Fosse Minha, concebida como uma resposta à urgência de fortalecer coletivos de teatro de rua e propor políticas públicas que reconhecessem a ocupação artística do espaço urbano como prática legítima e necessária. Organizada pela Companhia Pavanelli em colaboração com esses coletivos, a iniciativa reuniu sete grupos (Abacirco, Bonecos Urbanos, Buraco d'Oráculo, Circo Navegador, Farândola Troupe, Monocirco) que se comprometeram a adotar praças públicas como territórios contínuos de atuação, criando um circuito descentralizado de ações cênicas nos bairros da cidade de São Paulo. Cada grupo adotava uma praça como sede de suas apresentações, promovendo um corredor cultural descentralizado que dialogava com as “rugas da cidade” descritas por Mate (2012) ou seja, os espaços urbanos como lócus de intervenção e resistência.

Ficamos cerca de dois a três anos no clube antes de conseguirmos juntar um dinheiro proveniente dos eventos que realizávamos. Com esses recursos, produzimos nosso primeiro espetáculo, *O Básico do Circo*, e fizemos uma temporada no Largo do Patriarca e na Praça da República. Naquele período, não buscávamos fomento nem editais; nossa atuação era sustentada exclusivamente pelo que arrecadávamos. Ao sairmos do clube, alugamos o Barracão Cultural, onde passamos a nos conectar com outros grupos de teatro de rua, como Farândola Troupe, Circo Navegador, Buraco d'Oráculo, Abacirco e TUOV. No Barracão, começamos a realizar reuniões semanais entre os

grupos para discutir práticas artísticas, trocar experiências e fortalecer o movimento. Foi nesse contexto que criamos a ação cultural *Se Essa Rua Fosse Minha*, uma iniciativa na qual cada grupo adotava uma praça como sede de apresentações na cidade. A cada mês, lançávamos uma nova praça como espaço de ocupação artística. O projeto envolveu diversos grupos, como Monocirco, Abacirco, Farândola, os Bonecos Urbanos, Buraco, além do nosso grupo, Pavanelli, e o Grupo Gelatina. A “inauguração” de cada praça reunia todos os coletivos, e, em seguida, cada um desenvolvia suas próprias apresentações e intervenções. O Grupo Pavanelli participou de quatro dessas ações (Pavanelli, 2025a).

Figura 6 – Estandarte da ação cultural *Se Essa Rua Fosse Minha*. São Paulo, 2002.



Fonte: Acervo pessoal do Núcleo Pavanelli, 2025.

Figura 7 – Encarte de divulgação dos espetáculos *Aqui Não*, *Pantaleão* e *O Básico do Circo* da Cia. Pavanelli



Fonte: Acervo pessoal do Núcleo Pavanelli, 2025. Material produzido para a ação cultural *Se Essa Rua Fosse Minha*, realizada em 2002.

O primeiro cortejo do projeto foi realizado no bairro do Cambuci, com a participação da Farândola Troupe¹². Os cortejos, acompanhados por bandas, palhaçaria e outras improvisações, constituíam uma estratégia de aproximação com o território, funcionando como forma de convidar o público e afirmar simbolicamente a presença da arte nos espaços públicos da cidade.

Figura 8 – Abertura do evento Se Essa Rua Fosse Minha, realizada pela Farândola Troupe no Largo do Cambuci, em São Paulo, 2002



Fonte: Acervo pessoal do Núcleo Pavanelli, 2025.. A fotografia registra artistas e público durante a ação cultural. Por ausência de documentação complementar, não foi possível identificar nominalmente todos os presentes na imagem.

Um dos desdobramentos mais significativos da ação Se Essa Rua Fosse Minha foi o projeto Quartas Teatrais, idealizado pela Companhia Pavanelli como forma de consolidar a proposta de adoção simbólica e cultural de praças públicas por grupos

¹² A Farândola Troupe foi um coletivo atuante no teatro de rua paulistano durante os anos 2000, conhecido por suas intervenções cênicas em espaços públicos e pela participação em ações colaborativas como Se Essa Rua Fosse Minha. Apesar de sua relevância para o período, a Troupe não se encontra mais em atividade, o que torna ainda mais necessário o registro e a valorização de sua contribuição para a história recente do teatro popular em São Paulo. Para quem deseja conhecer mais sobre o grupo, há o livro *Farândola Troupe – Roteiro de uma História*, publicado por Giselda Fernanda Pereira e Reinaldo Maia em 2004.

de teatro. A iniciativa, que começou a ser gestada em 2001, ganhou força em 2002 com apresentações regulares na Praça do Jardim Tucuvi, zona norte de São Paulo, como parte da programação da Subprefeitura de Santana/Tucuruvi. A proposta consistia em estabelecer temporadas permanentes de espetáculos ao ar livre, promovendo a descentralização do acesso à arte e fortalecendo a relação direta com a comunidade local. Com repertório que incluía montagens como *Aqui Não*, *Pantaleão*, *O Básico do Circo* e *Pinta de Palhaço*, a Companhia combinava linguagem teatral e técnicas circenses improvisadas acompanhadas de música ao vivo, perna de pau, acrobacia e comicidade popular marcada pela inversão das hierarquias, pela corporeidade exagerada e pelo riso coletivo como forma de subversão e crítica social (BAKHTIN, 2010). Ao ocupar de forma contínua o espaço público, o projeto buscava também a formação de público nos territórios periféricos da cidade.

Figura 9 – Matéria publicada no Semanário da Zona Norte em 14 de novembro de 2002, destacando a atuação da Cia. Pavanelli no projeto Quartas Teatrais, parte da ação cultural *Se Essa Rua Fosse Minha*.

São Paulo, 14 de novembro de 2002

SEMANÁRIO
Da Zona Norte

CULTURA

“Cia Pavanelli” Democratizando a arte na zona norte



Divulgação

Espectáculo “O Básico do Circo”
Atores: Adailton Alves e Marcos Pavanelli

A “Cia Pavanelli”, grupo de teatro de rua e circo da Cooperativa Paulista de Teatro, estará lançando a partir do dia 13 de Novembro de 2002 o projeto Quartas Teatrais na praça ao lado da Subprefeitura de Santana/Tucuruvi. (Av. Tucuruvi, 808).

Este Projeto consiste na apresentação de espetáculos de teatro de rua e performances circenses sempre às quartas - feiras às 17h30.

A “Cia Pavanelli” faz parte da Ação Cultural “Se Essa Rua Fosse Minha” que tem como objetivo estabelecer temporadas permanentes de teatro de rua, criar um circuito para o mesmo e revitalizar, através de sua arte, espaços públicos na cidade de São Paulo.

Para o Projeto “Quartas Teatrais” a “Cia Pavanelli” levará para a praça parte do seu repertório. Os espetáculos: “Aqui não, Pantaleão!”, “O Básico do Circo” e “Pinta de Palhaço” com música ao vivo e técnicas circenses.

Outras performances
Além disso também levaremos performances com pernas de pau, números de malabares, acrobacia, pirofagia, monociclo e sua charanga (banda circense) “Musiclown” – composta por palhaços!

É importante frisar que este projeto não tem patrocínio e nem apoio de nenhuma instância governamental. É uma iniciativa da “Cia Pavanelli”, que pretende levar sua arte ao bairro do Tucuruvi, na zona norte, de forma a contribuir com a democratização dos bens culturais na cidade de São Paulo. Ao passo que cumprimos com nossa função soci-

al, esperamos das autoridades competentes, no mínimo, uma maior valorização do teatro de rua, pois é inaceitável que uma cidade com mais de 10.000.000 (dez milhões) de habitantes, com dezenas de pontos turísticos não tenha uma política de valorização da arte feita na rua e para a rua. É impossível acreditar que apenas 2% (dois por cento) da população - conforme pesquisa realizada em 2000 - vá e tenha acesso ao teatro. Precisamos, definitivamente, de uma popularização do teatro, seja nas salas ou nas ruas, pois se ele nasceu ao ar livre é justo que ele volte a ser valorizado em seu lugar de origem.

Descentralização
A idéia de realizar esse Projeto em um bairro afastado do centro é, justamente descentralizar e fazer com que um maior número de pessoas tenham acesso ao teatro. Procuramos em um primeiro momento disponibilizar parte do nosso repertório, para ir fornecendo ferramentas às pessoas, de forma a criarem um espírito crítico nas mesmas. No próximo ano pretendemos estabelecer um circuito permanente de teatro de rua.

Serviço
Quartas Teatrais - Espetáculos de teatro de rua: Aqui não Pantaleão! “O Básico do Circo” e “Pinta de Palhaço”. Performances: perna-de-pau, número de malabares, acrobacia, monociclo, pirofagia, Banda Musiclown. Duração: 50 min. Temporada: 20/11, 27/11, 04/12, 11/12 e 18/12. Horário: 17:30 - Ingresso: grátis. Contato: (11) 6216-2617 / 6692-6793 / 9812-6757
ada_alves@ig.com.br
ciapavanelli@ig.com.br

Fonte: Acervo pessoal do Núcleo Pavanelli, 2025. Em destaque, o espetáculo O Básico do Circo, com Adailton Alves.

Apesar de sua importância como experiência coletiva e articuladora, a ação enfrentou também alguns desafios ao longo de seu percurso. As diferenças de abordagem estética entre os grupos, especialmente em relação à linguagem do cortejo e às práticas de improviso em espaço urbano, geraram tensões naturais em um processo colaborativo tão diverso. Além disso, questões relacionadas à organização interna e aos modos de coordenação acabaram dificultando a continuidade do projeto. Ainda assim, Se Essa Rua Fosse Minha desempenhou um papel fundamental ao inaugurar um campo fértil de trocas entre coletivos de teatro de rua. Foi justamente a partir da vivência proporcionada por Se Essa Rua Fosse Minha que emergiu a necessidade de aprofundar o debate sobre as especificidades do teatro de rua paulistano¹³.

A troca entre os coletivos, os encontros nas praças e os desafios enfrentados ao longo da ação evidenciaram lacunas no campo da criação dramatúrgica voltada ao espaço urbano. Nesse contexto, idealizado pelo ator Adailton Alves, a Companhia Pavanelli, em diálogo com outros grupos, propôs a realização do Seminário de Teatro de Rua de São Paulo, com o objetivo de discutir as práticas de escrita, encenação e ocupação da cidade.

Realizado no Barracão Cultural Pavanelli em 2003, o Seminário de Teatro de Rua de São Paulo reuniu cerca de doze grupos. Durante dois meses de programação, os coletivos compartilharam suas produções artísticas, promoveram debates e trocaram experiências sobre a ocupação dos espaços públicos e os desafios de construir uma dramaturgia comprometida com a linguagem do teatro de rua.

A abertura do seminário ficou a cargo de Joca Andreazza, cuja fala contextualizou historicamente o teatro de rua e destacou a ocupação do espaço urbano como prática estética e ato político. Essa reflexão inicial orientou o tom das discussões subsequentes, que trataram de aspectos técnicos e questões

¹³ Apesar de, muitas vezes, os termos *teatro de rua* e *teatro na rua* serem utilizados como sinônimos, é importante diferenciá-los. *Teatro na rua* refere-se a espetáculos que são levados aos espaços públicos, mas cuja estrutura e concepção cênica não necessariamente dialogam com o ambiente urbano em que são inseridos. Já o *teatro de rua* é aquele que assume o espaço público como elemento constitutivo da cena, ressignificando a paisagem, estabelecendo relação direta com o entorno e com o público que por ali circula, em um gesto político e poético de intervenção na cidade. O teatro de rua, nesse sentido, é uma linguagem com procedimentos próprios, nascida da urgência de interpelar e ser interpelado pela coletividade, fora dos espaços hegemônicos de representação.

relacionadas à formação de público, às políticas culturais e à urgência de consolidar um movimento que integrasse criação artística e engajamento social. Ao longo dos encontros, ficou evidente o desejo coletivo de fortalecer redes de articulação e de pensar o teatro de rua para além do evento, como prática contínua de presença, resistência e transformação.

Figura 10 – Cartaz de divulgação do I Seminário de Teatro de Rua de São Paulo – A Rua em Debate, realizado entre agosto e setembro de 2003 no Barracão Cultural Pavanelli, no bairro do Tucuruvi, São Paulo

I SEMINÁRIO DE TEATRO DE RUA DE SÃO PAULO

“A RUA EM DEBATE”



local
barracão cultural pavanelli
RUA CARLOS LOMAS DE TORRES, 200
TUCURUVI :: TEL.: (11) 6262-6173

Abertura

Dia 04/08/03 - Das 19h às 21h

João Carlos Andreazza ::
Teatro de Rua: Estética e Linguagem.
Sua Importância na Metrópole.

Dia 11/08/03 - Das 19h às 21h

Abacirco ::
A Poética do Teatro de Rua
Rodamoinho ::
A Performance: na Escola e na Rua

Dia 18/08/03 - Das 19h às 21h

Tablado de Arruar ::
A Relação do Teatro de Rua com a Rua
Pombas Urbanas ::
O Espaço da Rua

Dia 25/08/03 - Das 19h às 21h

Bonecos Urbanos ::
O Boneco e a Rua
Farândola Troupe ::
Teatro de Rua X Mudança Sócio-Cultural

Dia 01/09/03 - Das 19h às 21h

Circo Navegador ::
A Rua Como Espaço de Integração
Cia Pavanelli ::
A Ocupação do Espaço Público

Dia 08/09/03 - Das 19h às 21h

Teatro Ventoforte ::
O Teatro Aberto
Grupo Manifesta de Arte Cômica
Teatro de Intervenção

Dia 15/09/03 - Das 19h às 21h

Manicômicos ::
O Encontrar de uma Nova Platéia
Buraco d'Oráculo ::
O Teatro de Rua Como Veículo de Socialização da Arte

Fonte: Acervo pessoal do Núcleo Pavanelli, 2025. O evento contou com a participação de diversos coletivos de teatro de rua, como Abacirco, Rodamoinho, Cia. Pavanelli, Bonecos Urbanos, Farândola Troupe, Buraco 'Oráculo, entre outros.

Figura 11 – Matéria publicada em A Gazeta da Zona Norte em 26 de julho de 2003, destacando o início do 1º Seminário de Teatro de Rua de São Paulo – A Rua em Debate

Barracão Cultural Pavanelli promove debate sobre o teatro de rua e abre novos cursos

Com a intenção de reunir grupos de teatro de rua, promover maior integração e levantar dados sobre a categoria, o Barracão Cultural Pavanelli realiza o 1º Seminário de Teatro de Rua de São Paulo, “A Rua em Debate”. O seminário acontece todas as segundas-feiras, entre os dias 4 de agosto a 15 de setembro, contando com a presença de dez grupos de teatro e um palestrante. No dia 4 de agosto, o encontro acontece das 19 às 21 horas, com a apresentação do palestrante João Carlos Andreazza sobre o tema “Teatro de rua: estética, linguagem e sua importância na metrópole”. No dia 11, no mesmo horário, participarão os grupos Abacirco e Rodamoinho.

O Barracão encerra neste domingo a temporada do espetáculo mímico coreográfico “Cartuns”, que aborda costumes e tradições da cultura popular brasileira. A última apresentação acontece amanhã, às 16 horas.

Devido à grande procura pelos cursos de teatro e circo, a companhia abre inscrições para novas turmas. Maiores informações pelo telefone 6262-6173.

O Barracão Cultural Pavanelli fica na Rua Bartolomeu de Torres, 200, próximo ao Metrô Tucuruvi.


DENTISTAS


DR. PAULO MÁRIO MOTT
 CROSP 3060
Cirurgião Dentista
 Rua Dr. César, 62 - 3º and. - cj. 31

Dra. Vanessa Verdasca Meliciano
 CROSP 71811
 •Clínica Geral •Implantes •Prótese •Estética
 Rua Leite de Moraes, 42 - sala 4
 0250-5007

Fonte: Acervo pessoal do Núcleo Pavanelli, 2025.

No contexto dos seminários em que o Núcleo Pavanelli participava, surgiu, de forma coletiva, a proposta de realizar um evento inteiramente dedicado ao teatro de rua, reunindo diversos coletivos em um único dia e em um espaço público de ampla circulação. Dessa articulação, nasceu a iniciativa *Overdose de Teatro de Rua* – concebida como uma maratona de apresentações ao ar livre —, que tinha como objetivo ampliar a visibilidade da linguagem, fortalecer as redes entre grupos de diferentes regiões do país e afirmar a potência estética e política dessa prática artística. O Núcleo Pavanelli esteve entre os grupos que contribuíram ativamente para sua realização, processo que também marcaria o início do Movimento de Teatro de Rua de São Paulo (MTR/SP). O evento reuniu coletivos como Abacirco, Grupo Rodamoinho, Circo Navegador, Cia Pavanelli, ManiCômicos, Buraco d’Oráculo, Os Itinerantes, Cia do Miolo, Grupo Manifesta de Arte Cômica, Cia de Rocokóz, Cia Monocirco, Tablado de Arruar, Cia Bonecos Urbanos, Farândola Troupe e Cia Fola Folia.

A realização dessa ação no interior das práticas da Companhia Pavanelli não foi circunstancial, mas reveladora de um processo de amadurecimento

crítico e político em curso. Ao se inserir ativamente na articulação de redes, no fortalecimento de circuitos autônomos e na ocupação simbólica dos espaços urbanos, a Companhia começava a reconhecer, de forma mais consciente, seu lugar na luta por políticas públicas de cultura e na valorização das formas populares de expressão artística. A Overdose de Teatro de Rua tornava-se mais uma ação que contribuía para o reconhecimento do *ethos*¹⁴ do coletivo, engajado (à esquerda), no cenário artístico e cultural paulistano.

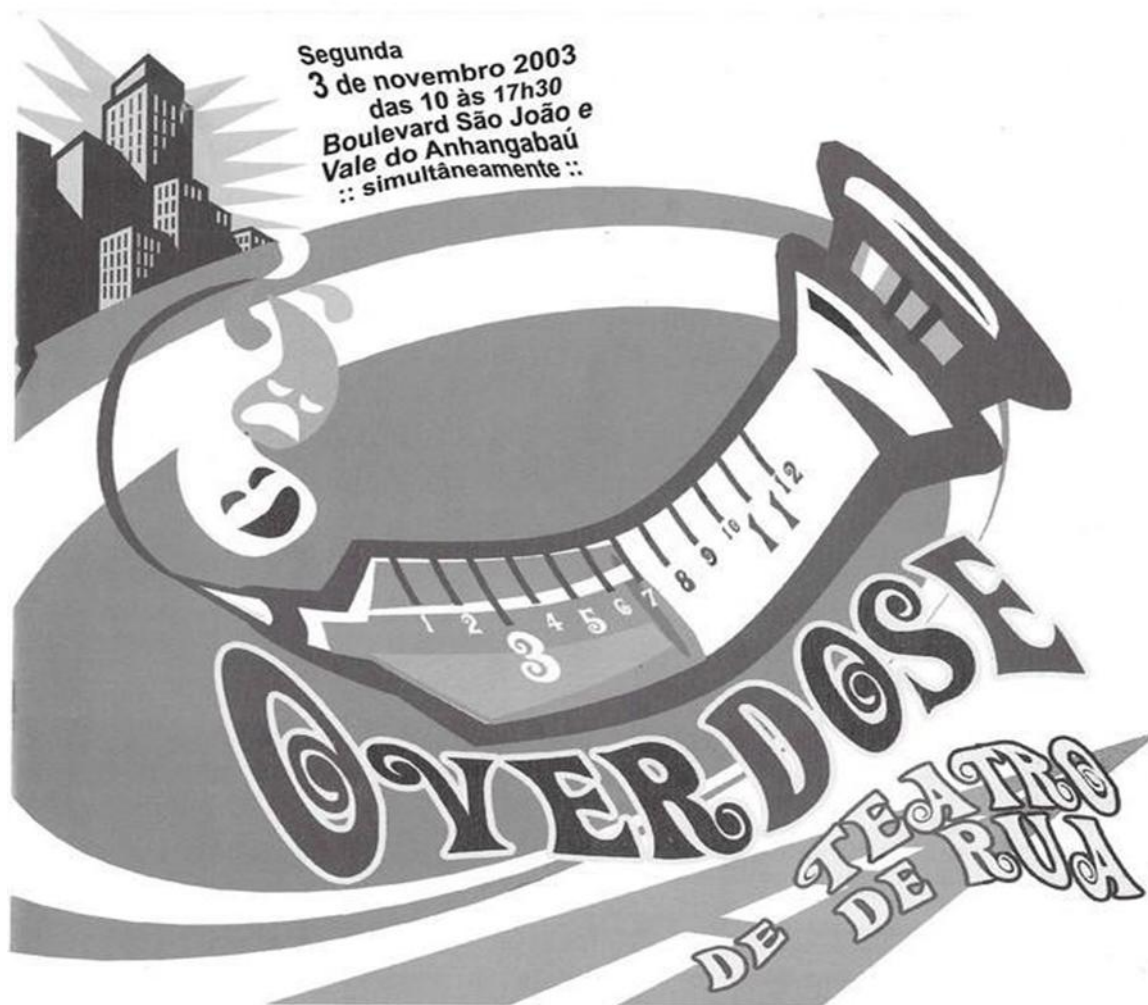
O *boulevard* da Avenida São João, situada nas proximidades da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, e o Vale do Anhangabaú foram escolhidos como cenário da ocupação artística promovida pela Overdose de Teatro de Rua. A escolha do local não se deu ao acaso: tratava-se de uma decisão estratégica que buscava tensionar simbolicamente a relação entre os artistas de rua e as instituições culturais da cidade. Ao ocupar um espaço central, tradicionalmente vinculado à administração pública da cultura, os grupos participantes promoviam um gesto de visibilidade e reivindicação.

Essa provocação também se articulava a discussões que vinham sendo levantadas nas reuniões da Cooperativa Paulista de Teatro¹⁵, onde predominavam os interesses e debates do teatro de palco. A ausência de representações do teatro de rua nesses espaços institucionais gerava desconforto entre os grupos que atuavam em praças, ruas e feiras, apontando para uma exclusão estrutural. Esse incômodo serviu de “combustível” para a construção da Overdose, que se firmou como uma resposta coletiva à invisibilização das práticas populares nas esferas de decisão, reafirmando o lugar do teatro de rua como linguagem legítima e parte ativa das lutas por políticas públicas de cultura.

¹⁴ O termo *ethos*, de origem grega, refere-se ao modo de ser, aos valores e às disposições que orientam a conduta de um indivíduo ou grupo. No campo das artes e da cultura, o conceito é frequentemente utilizado para descrever a identidade ética, estética e política que atravessa as práticas de um coletivo. Neste caso, do teatro de rua, relaciono o *ethos* ao compromisso com a ocupação dos espaços públicos, com a acessibilidade da arte e com o engajamento em causas sociais e culturais.

¹⁵ Criada em 1979, a Cooperativa Paulista de Teatro surgiu como uma resposta às necessidades organizacionais e políticas da classe teatral, em um momento de redemocratização e reestruturação das artes cênicas no país. Voltada à representação de artistas independentes e coletivos teatrais, a Cooperativa se consolidou como uma instância de articulação e defesa de direitos trabalhistas, mediação de contratos e promoção de ações culturais. Com o passar dos anos, tornou-se um espaço fundamental de debate sobre políticas públicas para a cultura, desempenhando papel decisivo na criação da Lei de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo, e na consolidação do teatro de grupo como sujeito político no cenário paulista.

Figura 12 – Cartaz do evento Overdose de Teatro de Rua, realizado em 3 de novembro de 2003 na cidade de São Paulo



Fonte: Acervo pessoal do Núcleo Pavanelli, 2025.

A ação não foi apenas um evento de apresentações, mas também uma resposta à ausência de reconhecimento do teatro de rua nos debates culturais e institucionais. Muitos grupos atuavam majoritariamente nas periferias, sem nenhuma visibilidade na mídia ou nos centros acadêmicos. Durante esse processo, o movimento se fortaleceu e ampliou sua rede de conexões, o que levou à descoberta de outras iniciativas semelhantes pelo Brasil. Grupos como o Movimento de Teatro de Rua da Bahia (MTR-BA) e o Movimento de Teatro Popular de Pernambuco (MTP/PE). Essa experiência contribuiu para a criação do Movimento de Teatro de Rua de São Paulo (MTR/SP) e para o fortalecimento de uma rede nacional de coletivos, culminando na fundação da Rede Brasileira de Teatro de Rua (RBTR) em 2007.

A potência da ação *Se Essa Rua Fosse Minha* reverberou para além das ocupações iniciais. O êxito da primeira edição da *Overdose de Teatro de Rua* e dos seminários promovidos pela Companhia Pavanelli impulsionaram a ampliação do diálogo entre os coletivos atuantes na cidade, culminando na realização da 2ª *Overdose de Teatro de Rua* e do 2º Seminário de Teatro de Rua da Cidade de São Paulo, em 2003. A diferença fundamental neste novo ciclo de atividades foi que, ao contrário das edições anteriores, os eventos deixaram de ser coordenados exclusivamente pela Cia Pavanelli e passaram a ser organizados de forma conjunta pelos integrantes do recém-criado Movimento de Teatro de Rua da Cidade de São Paulo.

Essa mudança representou uma ampliação organizativa e um importante marco político. A nova edição da *Overdose*, realizada nos dias 28 e 29 de junho de 2003 no boulevard da Avenida São João, contou com a participação de 18 grupos de teatro, entre eles Circo Navegador, Cia Teatral ManiCômicos, Cia Rodamoinho, Núcleo Pavanelli de Teatro de Rua e Circo, Cia de Rocokóz, Algarazzarra Teatral, Cia Circo de Trapo, Teatro de Epifanias, Manifesto de Arte Cômica, Cia Monocirco, Bonecos Urbanos, Buraco d'Oráculo, Cia da Carapuça, Cia dos Itinerantes, Cia Fola Folia, Teatro Popular União e Olho Vivo e Teatro da Pateticidade. A programação foi marcada por uma pluralidade estética — incluindo palhaçaria, teatro épico, bonecos, circo e comédia física — reafirmando a diversidade do teatro de rua paulistano e sua força de mobilização.

O fortalecimento do movimento também se expressou na realização do 2º Seminário de Teatro de Rua da Cidade de São Paulo, entre julho e agosto de 2003, com programação sediada na Funarte (SP). A iniciativa contou com o apoio direto da Secretaria Municipal de Cultura, do deputado estadual Vicente Cândido (PT) e da vereadora Tita Dias (PT), indicando um reconhecimento institucional do alcance e da relevância do movimento. A presença de nomes como Alexandre Mate, Reinaldo Maia, Endalvo Freire, Luiz Carlos Moreira, César Vieira, Iná Camargo Costa, Celso Frateschi e Amir Haddad nos encontros e mesas de debate refletiu a densidade política, teórica e artística que o movimento começava a assumir naquele momento.

Figura 13 – Capa do material de divulgação da 2ª Overdose de Teatro de Rua e do 2º Seminário de Teatro de Rua da Cidade de São Paulo



Fonte: Acervo pessoal do Núcleo Pavanelli, 2025. O evento reuniu artistas e grupos de teatro de rua em ações formativas e apresentações públicas, com o objetivo de fortalecer a cena teatral de rua paulistana.

Apesar do crescimento expressivo da Companhia Pavanelli e do fortalecimento das redes de teatro de rua na cidade, a ausência de políticas públicas de fomento consistentes inviabilizou a manutenção de uma estrutura física permanente, resultando no fechamento do Barracão Cultural Pavanelli. Historicamente, os eventos de recreação em festas e outras ações pontuais haviam representado a principal fonte de sustentabilidade financeira da Companhia. Contudo, ao optar por priorizar a circulação de espetáculos e aprofundar sua pesquisa cênica em detrimento de atividades comerciais, o coletivo passou a enfrentar dificuldades econômicas que comprometeram a continuidade do projeto em sua configuração original.

O cenário de instabilidade gerou uma inflexão significativa na trajetória do grupo. Foi nesse contexto que Simone e Marcos Pavanelli receberam o convite para integrar a equipe pedagógica da Escola de Circo de Santos (SP), uma

iniciativa do Governo do Estado de São Paulo em parceria com a prefeitura da baixada santista. A nova função marcou uma reorientação profissional e a consolidação do compromisso dos dois artistas com a formação de novos sujeitos criativos, ampliando o alcance social e educacional de sua prática artística.

Como consequência direta das mudanças estruturais e da nova fase vivida pela Companhia, Adailton Alves optou por se desligar do coletivo, enquanto Selma Pavaneli seguiu um caminho independente, fundando o Teatro Ruante, projeto com foco em itinerância e ações autorais.

Foi nesse contexto de transição que o coletivo passou a se autodenominar Núcleo Pavanelli de Teatro de Rua e Circo, abandonando a designação anterior de “companhia”. Essa escolha, longe de ser apenas nominal, revela uma inflexão profunda no modo de organização, no entendimento do processo criativo e na relação com o território e a coletividade. O termo núcleo carrega consigo a ideia de centro propulsor, de ponto de articulação e de convergência, de espaço orgânico e em constante movimento — diferente da ideia mais tradicional de “companhia”, muitas vezes associada a estruturas fixas, hierarquizadas e voltadas à produção de repertório e circulação formal.

Ao adotar a palavra núcleo, o casal Pavaneli assume uma identidade mais porosa, colaborativa e enraizada nos princípios da criação coletiva, da experimentação e da inserção comunitária. Essa mudança também reflete um deslocamento político: passa-se de uma lógica de grupo enquanto entidade produtora de espetáculos para uma concepção de coletivo enquanto sujeito político, formador, mobilizador e articulador de redes. O Núcleo deixa de existir apenas como uma instância artística e passa a se constituir como espaço de pensamento, práxis pedagógica e atuação militante, alinhado com a construção de um teatro que se entende enquanto parte de um projeto de transformação social.

3 UM OPERÁRIO QUE SABIA EXERCER A PROFISSÃO

A ida do Núcleo Pavanelli para Santos não foi uma decisão imediata, mas resultado de um longo processo de negociação que se estendeu por mais de um ano. A primeira conversa surgiu através da atriz e diretora Miriam Vieira, que trabalhava na Oficina Cultural Pagu em Santos¹⁶ e entrou em contato com Selma e visitou o Barracão Cultural. Inicialmente, houve uma discussão sobre a possibilidade de levar o Núcleo para Santos, mas o assunto esfriou e deixou de ser tratado por um tempo. A mudança só se concretizou quando o fechamento do Barracão se tornou inevitável, obrigando cada integrante a buscar novos caminhos.

Figura 14 – Fachada da Cadeia Velha, sede da Oficina Cultural Pagu, em Santos (SP)



Fonte: Martins, 2019. Fotografada durante cobertura jornalística da Prefeitura.

¹⁶ A Oficina Cultural Pagu localiza-se na Cadeia Velha de Santos, na Praça dos Andradas, nº 100, Centro, Santos (SP). O espaço é vinculado ao programa Oficinas Culturais da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo e funciona como polo regional de formação e difusão cultural no litoral paulista.

No início de 2004, o período de reestruturação interna do conjunto coincidiu com a gravidez de Simone Pavaneli, que, por razões de saúde e cuidado pessoal, precisou se afastar temporariamente das ruas. Na ocasião, o Núcleo estava envolvido na montagem do espetáculo *O Doente Imaginário*, adaptação da obra de Molière, realizada em parceria com a Companhia do Miolo e dirigida por Cuca Bolaffi. Diante da impossibilidade de atuar, Simone assumiu a função de assistente de direção, contribuindo para o processo criativo em uma nova perspectiva, reafirmando seu papel no Núcleo mesmo fora da cena.

Paralelamente, os demais integrantes mantinham atividades de circulação, com destaque para as apresentações do espetáculo *Pinta de Palhaço* no projeto Recreio nas Férias, promovido pela Secretaria Municipal de Educação de São Paulo, além de outras ações itinerantes. Esse período, embora marcado por adaptações e mudanças, foi fundamental para reafirmar a resiliência do Núcleo e sua capacidade de reorganizar funções e manter ativa sua presença no território cultural da cidade.

Durante a gestação de Simone Pavaneli, o Núcleo recebeu uma proposta definitiva para atuar na cidade de Santos, então respaldada por uma estrutura financeira mais sólida. A proposta inicial previa dois dias de trabalho semanais, com remuneração garantida pela Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo. No entanto, com a adesão da Prefeitura Municipal de Santos como parceira institucional, foi possível ampliar a carga horária contratual, viabilizando mais dois dias de atuação remunerada. Com esse novo arranjo intergovernamental, o Núcleo considerou o cenário propício para aprofundar seu projeto pedagógico e artístico na baixada santista.

Em abril de 2005, oficializou-se o início das atividades do Núcleo em Santos, marcando o início de uma nova etapa na trajetória do coletivo — então voltada à formação continuada de artistas circenses e à inserção mais estruturada no campo das políticas públicas culturais. Instalado na cidade, o Núcleo Pavaneli assumiu a coordenação artística da Escola Livre de Circo, projeto vinculado à Oficina Cultural Pagu e sediado na antiga Cadeia Velha de Santos, um edifício histórico que passou a abrigar iniciativas culturais voltadas à formação e difusão das artes cênicas. Para viabilizar sua permanência na região, Marcos e Simone Pavaneli alugaram um pequeno apartamento em São Vicente, na divisa com Santos, onde passaram a residir de domingo a quinta-feira.

Apesar dos desafios, a estrutura oferecida pela Escola Livre de Circo foi

fundamental para o desenvolvimento do trabalho. O espaço disponível contava com uma cela reformada para as aulas de circo e outras salas para atividades complementares. A metodologia pedagógica adotada pelo Núcleo Pavanelli na coordenação da Escola Livre de Circo foi fortemente influenciada pela tradição formativa da Família Medeiros. O Núcleo priorizou uma abordagem prática, objetiva e centrada no fazer, com foco no desenvolvimento técnico e na autonomia dos estudantes.

Figura 15 – Oficina formativa na Escola Livre de Circo de Santos (SP), 2005



Fonte: Acervo pessoal do Núcleo Pavanelli, 2025. Devido à ausência de documentação específica, não foi possível identificar nominalmente os participantes.

As turmas da Escola Livre de Circo eram organizadas a partir de diferentes perfis etários e formativos: uma turma voltada exclusivamente à palhaçaria, uma turma infantil e duas turmas compostas por jovens a partir dos 14 anos. No primeiro ano de funcionamento, a estrutura pedagógica e didática foi conduzida integralmente pelo Marcos, com o apoio direto da Simone, que auxiliava na aplicação da metodologia desenvolvida com base em experiências anteriores. Com o avanço do projeto, novos profissionais foram incorporados à equipe, entre eles Harley Nobrega e Regina Arruda. Esta última trazia em sua bagagem uma

trajetória formativa ao lado de Marcelo Milani e partilhava da mesma tradição circense popular, o que contribuiu significativamente para o fortalecimento da proposta pedagógica.

As aulas duravam três horas diárias. O tempo era dividido entre preparação corporal, acrobacia, malabares, perna de pau, laço, chicote e pirofagia. No segundo ano, o programa foi expandido e novos professores foram contratados para ensinar trapézio fixo e tecido, modalidades aéreas que até então não faziam parte da matriz curricular.

O impacto social e artístico do projeto tornou-se evidente em um curto intervalo de tempo. Após apenas sete meses de atividades, a Escola Livre de Circo realizou sua primeira apresentação pública na Fonte do Sapo¹⁷, espaço simbólico da cidade de Santos, reunindo um expressivo público e despertando a atenção de representantes do poder público local. A visibilidade alcançada por esse evento transformou a percepção institucional da iniciativa: o que até então era tratado como um convênio burocrático passou a ser reconhecido como uma ação estratégica de formação cultural e inclusão social. A partir desse momento, a relação entre o projeto e a prefeitura municipal adquiriu um novo caráter, mais atento e comprometido, garantindo à escola um tratamento diferenciado dentro das políticas culturais da cidade.

Além das apresentações formais, o Núcleo também promovia circulações com os alunos por diferentes territórios da cidade, como a *Praça Guadalajara*¹⁸, localizada no Morro da Nova Cintra — região em um dos morros de Santos — marcada por importantes experiências comunitárias. Essas ações descentralizadas ampliavam o alcance da escola.

¹⁷ A Fonte do Sapo é um tradicional espaço de lazer localizado na orla da praia da Aparecida, na cidade de Santos (SP), entre os canais 5 e 6, na Avenida Bartolomeu de Gusmão. O local é conhecido por abrigar apresentações culturais, atividades recreativas e eventos ao ar livre, sendo um ponto de referência para a população e visitantes da Baixada Santista. Prefeitura de Santos. *Fonte do Sapo*. Disponível em: <https://www.santos.sp.gov.br/?q=turismo/ponto/fonte-do-sapo>.

¹⁸ A Praça Guadalajara está localizada no bairro Morro da Nova Cintra, em Santos (SP), e é um espaço de convivência e lazer da comunidade local. Situada em uma região periférica e de forte identidade popular, a praça é frequentemente utilizada para atividades culturais, esportivas e educativas promovidas por coletivos e instituições sociais da cidade. Prefeitura de Santos. *Praça Guadalajara*. Disponível em: <https://www.santos.sp.gov.br/?q=turismo/ponto/praca-guadalajara>.

Figura 16 – Estudantes da Escola Livre de Circo de Santos em atividade realizada na Praça Guadalajara, localizada no Morro da Nova Cintra, em Santos (SP), no ano de 2005



Fonte: Acervo pessoal do Núcleo Pavanelli, 2025. Na imagem, estão identificados: Marcelo Morgero, Zé Carlos Gomes, William Kref Matos, Kelly Jandaia e Junior Brassalotti.

Ao final do primeiro ano, formou-se uma turma avançada, composta por alunos com desempenho técnico mais elevados, além da criação de um grupo de quatro monitores, capacitados para ministrar oficinas em escolas municipais e comunidades periféricas. Algumas dessas localidades eram de difícil acesso, como Caruara, onde era necessário pegar um barco para chegar. O projeto se expandiu, e os monitores passaram a levar o ensino do circo para diferentes regiões da Baixada Santista.

Em paralelo, surgiu também a primeira montagem cênica derivada diretamente do trabalho formativo desenvolvido na escola: o espetáculo *Brasileirinho*. Roteirizado por Simone Pavaneli e dirigido por Marcos Pavaneli, o espetáculo reunia os alunos mais preparados do curso e tinha como eixo central a valorização da música popular brasileira. A encenação combinava números de perna de pau, acrobacias e malabares, organizados a partir de uma dramaturgia leve, lúdica e acessível, com trilha sonora baseada em clássicos da canção nacional. Durante um ano, o espetáculo circulou por diferentes espaços culturais e comunitários, consolidando a dimensão formativa do projeto por meio da prática pública, em que o exercício cênico se afirmava como extensão do processo pedagógico de formação

artística por meio da prática de apresentação pública.

No segundo ano de atuação do Núcleo Pavanelli na Escola Livre de Circo, a estrutura pedagógica foi reorganizada e ampliada, buscando responder de forma mais sensível às realidades e aos ritmos dos estudantes. As turmas foram organizadas em dois níveis — básico e avançado —, o que permitiu um acompanhamento mais direcionado do desenvolvimento técnico e criativo dos estudantes. Simone Pavanelli ficou responsável pelo módulo básico, voltado à introdução das linguagens circenses e ao fortalecimento das práticas corporais, enquanto Marcos Pavanelli coordenava as atividades com os alunos do nível avançado. Essa divisão pedagógica tornou o ensino mais eficiente, possibilitando uma resposta mais adequada às diferentes demandas formativas.

As aulas, no entanto, não se restringiam ao ensino técnico. Paralelamente às práticas circenses, eram promovidas discussões sobre cultura popular, história da palhaçaria e a relação entre arte e sociedade. Essa abordagem ampliada refletia a proposta do Núcleo de integrar formação estética e reflexão crítica. Em entrevista, Simone relatou que um dos estudantes comentou com ela que, ao ingressar no curso, esperava apenas aprender técnicas de circo, mas acabou encontrando também um espaço de debate sobre políticas públicas e história cultural.

Com o crescimento e consolidação da Escola Livre de Circo, a direção da instituição propôs uma reformulação estrutural para o terceiro ano do projeto. A nova proposta previa que o Núcleo Pavanelli permanecesse responsável apenas pela turma de nível básico, enquanto as atividades avançadas seriam transferidas para um novo grupo gestor, que introduziria uma abordagem pedagógica mais experimental. A justificativa apresentada pela coordenação institucional baseava-se na intenção de diversificar os métodos de ensino, ampliando as possibilidades formativas a partir de outras matrizes estéticas e educacionais.

O Núcleo avaliou a proposta com seriedade, mas optou por encerrar sua participação na escola ao final do segundo ano. A decisão foi motivada por uma combinação de fatores, entre eles o esgotamento físico decorrente das viagens constantes entre o litoral e a capital, e as dificuldades de adaptação ao novo formato sugerido, que contrastava com a metodologia construída e testada pelo Núcleo ao longo de dois anos. Ainda que o projeto estivesse consolidado e financeiramente viável, a alteração na condução pedagógica representava um

obstáculo significativo para a continuidade de um trabalho cuja força residia justamente na coerência entre prática artística, formação crítica e inserção territorial. O encerramento da parceria marcou o fim de um ciclo, mas também abriu caminho para a criação de uma nova etapa na trajetória do Núcleo: a fundação do Centro de Pesquisa para o Teatro de Rua da Baixada Santista - CPTR.

Em 2006, ainda residindo em Santos, o Núcleo Pavanelli foi contemplado com o Prêmio Myriam Muniz de Teatro¹⁹, concedido pela Funarte, o que possibilitou a realização do projeto CPTR. A proposta marcou um novo patamar na trajetória do Núcleo, integrando ações formativas, apresentações públicas e processos de experimentação cênica. Para a execução do projeto, o Núcleo convidou novamente o antigo parceiro do grupo Joca Andreazza e o pesquisador Rubens Alves de Brito. A partir desse encontro, Rubens Brito passou a se aproximar mais diretamente do Núcleo, iniciando uma interlocução que se intensificaria nos anos seguintes e resultaria em futuras colaborações.

O projeto foi desenvolvido paralelamente às atividades da Escola Livre de Circo, com uma estrutura dividida em três frentes principais: a circulação do espetáculo *O Básico do Circo*, de autoria do Núcleo; a oferta de oficinas de formação artística; e a remontagem de cenas do antigo espetáculo *Aqui Não, Pantaleão*, adaptadas e encenadas pelos estudantes da escola. A proposta funcionava como um exercício de aplicação prática dos conteúdos trabalhados ao longo das oficinas, permitindo aos estudantes vivenciarem a experiência da cena pública a partir de uma obra emblemática da trajetória do Núcleo.

A circulação do espetáculo incluiu apresentações em diversas cidades da baixada santista: Santos, São Vicente, Praia Grande, Guarujá e Bertioga. A direção foi de Marcos Pavaneli, com assistência de direção e trabalho vocal de Regina Arruda. O elenco contou com a participação de Simone Pavaneli. A montagem recebeu nova configuração, incluindo renovação de figurinos, e foi ensaiada na Cadeia Velha (Santos) com a participação de integrantes da Trupe Olho da Rua²⁰:

¹⁹ Criado em 2005 pela Fundação Nacional de Artes (Funarte), o Prêmio Myriam Muniz de Teatro foi uma das mais importantes políticas de fomento às artes cênicas no Brasil, voltado ao apoio a grupos, companhias e artistas independentes. Nomeado em homenagem à atriz e diretora Myriam Muniz (1931–2004), referência na formação teatral brasileira, o prêmio buscava promover a descentralização cultural, o fortalecimento de coletivos regionais e a circulação de produções em todo o território nacional.

²⁰ A Trupe Olho da Rua, sediada em Santos (SP) e atuante desde 2002, é um dos grupos de

Caio Martinez Pacheco, Raquel Rollo e João Paulo Pires. O músico Sérgio Argento integrou a equipe responsável pela sonoridade do espetáculo.

A segunda frente do projeto consistiu na oferta de oficinas de teatro de rua, também realizadas na antiga Cadeia Velha, de Santos. As formações ocorreram semanalmente, de terça a quinta-feira, e foram conduzidas por diferentes profissionais convidados, entre eles Renata Lemes. As atividades abrangeram conteúdos como máscaras de distintos tipos arquetipais da *commedia dell'arte*, percussão, circo e interpretação. Marcos Pavaneli ministrou aulas noturnas de circo, complementando a matriz curricular das oficinas.

O projeto do Prêmio Myriam Muniz consolidou um modelo de atuação integrado entre formação, circulação e prática cênica. A experiência na Baixada Santista contribuiu para a estruturação de um modelo de pesquisa que mais tarde seria aprofundado no CPTR, em São Paulo.

Com o encerramento oficial da passagem por Santos, o Núcleo retornou a São Paulo em 2007 já com um novo projeto aprovado: o Caravana Funarte²¹, uma iniciativa voltada para a realização de mostras interestaduais. O projeto, intitulado Movimento Cidadão pela Cultura, previa a circulação do espetáculo *Básico do Circo* nas cidades do Rio de Janeiro e Recife, com a participação de grupos locais e registros audiovisuais das atividades. Assim, o fim da experiência em Santos resultou na abertura de um novo ciclo, uma nova etapa para o Núcleo. Com a experiência acumulada, as conexões ampliadas e o reconhecimento institucional, através de editais nacionais e municipais, o Núcleo Pavanelli consolidava-se como um agente atuante no teatro de rua brasileiro, articulando formação, circulação e política cultural.

referência do teatro de rua paulista e brasileiro. Sua pesquisa articula elementos da palhaçaria, música, improvisação e ocupação crítica do espaço urbano.

²¹ A Caravana Funarte de Cidadania e Cultura foi um programa lançado em 2006 pelo Ministério da Cultura, durante o governo de Luiz Inácio Lula da Silva (PT), sob gestão do ministro Gilberto Gil. A iniciativa foi coordenada pela Fundação Nacional de Artes (Funarte) e integrou as ações do Programa Cultura Viva, com o objetivo de promover o intercâmbio artístico e cultural em diversas regiões do país, especialmente fora dos grandes centros urbanos. Por meio de editais, a Caravana apoiava projetos de circulação artística, realização de oficinas, mostras, seminários e ações formativas, buscando fomentar a cultura como direito e cidadania. O programa foi descontinuado nos anos seguintes, especialmente após a reestruturação do Ministério da Cultura em gestões posteriores, mas segue sendo referência como política pública voltada à descentralização da produção cultural no Brasil.

4 E COMO TUDO QUE CRESCE, ELE NÃO CRESCEU EM VÃO

A partir de 2007, o Núcleo Pavanelli iniciou a fase mais longa e produtiva de sua trajetória, marcada por um intenso período de atuação na cidade de São Paulo. Entre 2007 e 2016, o Núcleo desenvolveu uma série de ações, projetos e espetáculos que contribuíram para a consolidação de sua linguagem estética, de seu modelo pedagógico e de sua articulação com políticas culturais, especialmente através dos editais de fomento.

Este período se caracteriza por um nível inédito de estabilidade institucional para o Núcleo, com aprovações sucessivas em programas públicos de incentivo à cultura, ampliação de redes de colaboração, adoção de espaços culturais públicos como sede, e uma produção dramatúrgica centrada no teatro de rua com perspectiva popular, educativa e político-militante. Essa fase coincide também com a crescente discussão nacional sobre o papel das políticas culturais públicas e a institucionalização de instrumentos de apoio à cultura, como os editais da Funarte e o Programa de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo.

Dada a densidade e o volume de experiências acumuladas, este capítulo será desenvolvido a partir da análise de três espetáculos que se tornaram referências no percurso do Núcleo Pavanelli neste período. Cada uma dessas criações representou momentos distintos da trajetória do Núcleo, possibilitando a conquista de novos espaços, o aprofundamento de relações com territórios periféricos e o fortalecimento da formação político-militante do coletivo na cidade.

O primeiro momento se delineia com a produção de *Viva Malasartes* (2007- 2010) e transferência do Centro de Pesquisa para o Teatro de Rua - CPTR para São Paulo. A consolidação do CPTR e espetáculo marcam a entrada efetiva do Núcleo nas políticas de fomento da cidade e amplia sua articulação com comunidades locais. Em seguida, *Aqui Não, Senhor Patrão* (2011-2014) surge como fruto de um período em que o Núcleo mergulha nas discussões sobre o trabalho e as relações de poder no contexto urbano, alinhando sua atuação à ocupação de espaços culturais públicos. Por fim, *Dia de Benedito* (2014-2016) destaca-se por aprofundar o diálogo com saberes populares e consolidar práticas colaborativas de pesquisa, intercâmbio e formação.

Cada uma dessas etapas será abordada a partir dos processos de criação

dos espetáculos, das articulações institucionais e das relações estabelecidas com o público e com os territórios. Todas elas contribuíram, à sua maneira, para a construção de um teatro de rua crítico, enraizado nas experiências coletivas e nas urgências histórico-sociais do tempo presente. Como parte da análise desse período, será incorporada uma entrevista com o dramaturgo Calixto de Inhamuns, cuja interlocução com o Núcleo oferece elementos fundamentais para compreender os processos dramaturgicos e estéticos desenvolvidos ao longo desta etapa.

4.1 O Tijolo que virou alicerce: Centro de Pesquisa para o Teatro de Rua Rubens Brito – CPTR

O retorno do Núcleo Pavanelli à cidade de São Paulo, em 2007, após dois anos de atuação em Santos, marcou o início de uma nova etapa voltada à articulação nacional e à ampliação da compreensão sobre o papel do teatro de rua na formação cidadã. Essa transição foi atravessada pela realização da Caravana Funarte, que possibilitou a circulação do Núcleo por diferentes regiões do país. A iniciativa envolveu apresentações e ações formativas nos Estados do Rio de Janeiro e de Pernambuco, expandindo significativamente o campo de trocas estético-políticas do coletivo.

Mais do que apenas apresentar o espetáculo *O Básico do Circo*, o Núcleo estruturou sua participação a partir de um conjunto de ações integradas que incluíam rodas de conversa, oficinas, seminários, debates públicos e reuniões com coletivos locais. Entre os dias 21 e 27 de março de 2007, o grupo esteve em Pernambuco, realizando apresentações em diversos territórios, como o Morro Nossa Senhora da Conceição, o Parque do Carmo em Olinda, a Praça de Brasília Teimosa e o Assentamento do MST em Cabo de Santo Agostinho. A programação também contou com atividades na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), no Teatro Fernando Santa Cruz e no Espaço Cultural Inácio Raposo, envolvendo nomes como Rubens Brito, João Denys²² e João Carlos Andreazza. No mês de maio, entre os dias

²² João Denys é reconhecido por sua atuação multifacetada nas artes cênicas, incluindo dramaturgia, direção, cenografia, figurino, maquiagem, iluminação e sonoplastia. Ele também é professor e pesquisador no Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Sua formação acadêmica inclui graduação em Comunicação Visual e mestrado em Teoria da Literatura pela mesma instituição. Denys possui uma vasta experiência em

20 e 26, o projeto se estendeu ao Rio de Janeiro, com apresentações no Largo das Neves (Santa Teresa), no Instituto Tá na Rua (Arcos da Lapa), no Cinelândia, na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e na Praça Arariboia em Niterói, além de um cortejo que percorreu as ruas do centro da capital fluminense com a participação de diversos coletivos. Ao todo, foram mais de dez atividades em cada Estado, fortalecendo vínculos com artistas, grupos e territórios, e estabelecendo o teatro de rua como ferramenta de articulação política e pedagógica em escala nacional. As experiências vividas em cidades como Recife, Olinda, Niterói e Rio de Janeiro colocaram o Núcleo em diálogo direto com importantes redes e movimentos, como o Movimento de Teatro Popular de Pernambuco, o Grupo Tá na Rua, a Rede Estadual de Teatro de Rua do Rio de Janeiro e diversos outros fazedores de cultura popular. Essas interlocuções extrapolaram o campo estético, gerando também reflexões sobre as práticas políticas e os modos de organização do teatro de rua enquanto instrumento de formação crítica.

Figura 17 – Capa do material de divulgação da Caravana Funarte de Circulação Nacional de Teatro – 2006/2007, realizada pela Fundação Nacional de Arte (Funarte)



Fonte: Acervo pessoal do Núcleo Pavanelli, 2025. Houve o apoio de instituições culturais e grupos teatrais, incluindo o Núcleo Pavanelli e a Cooperativa Paulista de Teatro. A circulação passou por Pernambuco e Rio de Janeiro.

Relatos da experiência estão registrados na revista *Movimento Cidadão pela Cultura* publicado pelo Núcleo naquele mesmo ano como parte do projeto. As apresentações realizadas em praças, bairros periféricos e assentamentos do MST deixaram marcas profundas, tanto na memória do Núcleo quanto nas comunidades por onde passaram.

Apresentamos *O Básico do Circo* embaixo de uma árvore para o Grupo Escola de Teatro e algumas poucas pessoas que ali estavam. Um sol...um calor...mas o calor humano talvez fosse muito maior do que o do sol. Logo após a nossa apresentação, foi a vez do grupo do MST, também embaixo da árvore. Um roteiro sobre a exploração dos usineiros no plantio de cana, feito por crianças para adultos. Teatro do oprimido em um meio tão opressor! Incrivelmente espontâneo. Valeu! Nos contaram que nosso convite para integrarem a Mostra do Movimento Cidadão pela Cultura foi o pontapé para a retomada do grupo, que estava parado. Esse grupo é formado por filhos dos trabalhadores rurais, que vão deixando de fazer teatro porque também precisam trabalhar. E eles querem continuar! Querem conhecer outros caminhos para seu teatro. Se encantaram com o circo e percebem a arte como agente transformador. E dessa experiência, saímos todos modificados. Nós e eles (Pavanelli, 2007, p. 15).

Em várias localidades, como no Recife, a presença do Núcleo representou a primeira vez que muitos moradores tiveram acesso a um espetáculo teatral. Em outras, como na Escola Pernambucana de Circo, o teatro de rua foi acolhido como parte de uma formação cultural já existente, promovendo a valorização das práticas locais. A proposta era articular saberes populares e acadêmicos, sem hierarquização, em torno de questões fundamentais para o teatro de rua: a relação com o público, o espaço urbano como território político e o papel do artista como educador social.

A convivência com grupos e realidades tão diversas provocou deslocamentos conceituais no Núcleo. Como afirma Simone Pavaneli no material publicado, não se tratava apenas de fazer apresentações, mas de assumir um posicionamento frente às desigualdades, à exploração, à marginalização da cultura popular. A experiência no assentamento Arariba²³ do MST, por exemplo, revelou como o teatro de rua podia ser instrumento de reativação de grupos locais, motivando crianças e jovens a retomarem suas práticas artísticas com outros horizontes.

²³ O Assentamento Arariba está localizado no município de Cabo de Santo Agostinho, na Região Metropolitana do Recife, em Pernambuco. Integrante da reforma agrária e organizado pelo Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), o assentamento é conhecido por articular práticas agroecológicas e ações de formação política e cultural junto às famílias assentadas, sendo também espaço de realização de atividades artísticas e educativas voltadas à comunidade local.

Essa projeção nacional do Núcleo Pavanelli foi fortalecida pela participação no Movimento de Teatro de Rua de São Paulo (MTR/SP) e por articulações construídas coletivamente. Nesse percurso, teve papel fundamental a produtora Graça Cremon — feminista, atuante na cena cultural e assessora da vereadora Tita Dias (PT) —, que colaborou no projeto de circulação nacional, ampliando conexões e diálogos com movimentos e coletivos espalhados pelo país. Essas relações estimularam o grupo a repensar sua inserção política e artística em escala nacional.

Ao final da Caravana, já em processo de retorno a São Paulo, o Núcleo passa a estruturar a escrita de seu primeiro projeto para o Programa Municipal de Fomento ao Teatro. Ainda em 2007, recebe o apoio da 11ª edição do edital, dando início a uma nova fase centrada na criação do espetáculo *Viva Malasartes*, a transferência do Centro de Pesquisa para o Teatro de Rua para a cidade de São Paulo e na adoção de uma sede pública²⁴.

A criação do Centro de Pesquisa para o Teatro de Rua (CPTR), em 2007, marca uma das ações mais significativas do Núcleo Pavanelli ao retornar à cidade de São Paulo. O CPTR nasceu como parte essencial das ações previstas, consolidando-se como um espaço de formação, reflexão crítica, articulação com os territórios e registro das práticas do teatro de rua.

Desde seu início, o CPTR se estruturou sobre quatro pilares fundamentais: a formação continuada de seus integrantes, a extensão para outros artistas, a relação direta com os territórios da cidade e a contribuição para um registro sistematizado do teatro de rua em âmbito nacional. Esses princípios orientaram as atividades do Centro e foram desenvolvidos a partir de uma dinâmica dialética que equilibrava continuidade e renovação, adaptando-se às transformações do Núcleo, dos territórios e das demandas sociais e culturais emergentes. A consolidação do CPTR representou uma ampliação de uma base organizativa para o Núcleo Pavanelli e respondeu a uma lacuna histórica no campo do teatro de rua paulista: a ausência

²⁴ O conceito de sede pública, elaborado pelo diretor e encenador Amir Haddad, fundador do grupo Tá na Rua, retoma algumas proposições quanto a tomar a relação entre artista, espaço urbano e comunidade. Para Haddad, a rua é uma sede legítima e democrática da arte, onde o teatro não precisa de edifício, palco ou bilheteria para existir. A sede pública representa, portanto, a escolha consciente de ocupar o espaço coletivo como território cênico, pedagógico e político, rompendo com as convenções do teatro institucionalizado e ressignificando a presença artística como forma de convivência e provocação social.

de espaços formais voltados ao estudo, documentação e valorização das expressões populares do teatro. Em um país onde a historiografia teatral tradicional privilegia as manifestações centradas no palco italiano e nas estéticas europeias, o teatro de rua — com sua vocação política, popular e periférica — raramente encontra espaço de reconhecimento e permanência.

Nesse contexto, o CPTR afirmou-se como uma plataforma de insurgência e visibilidade para essas práticas. Ao registrar, debater e propor ações formativas a partir das experiências concretas nas ruas e periferias de São Paulo, o centro não apenas fortaleceu o repertório do Núcleo Pavanelli, como também contribuiu para o fortalecimento do teatro de rua enquanto campo de conhecimento. A presença do CPTR nos territórios foi determinante para ampliar o diálogo entre artistas, público e comunidade, aproximando saberes populares e acadêmicos em uma troca horizontal, que sempre buscou evitar hierarquizações entre teoria e prática.

Além de proporcionar uma base sólida para a criação do espetáculo *Viva Malasartes*, o CPTR consolidou uma metodologia de pesquisa continuada que impactaria todos os ciclos seguintes do grupo por meio de registros escritos e audiovisuais sobre o teatro de Núcleo e o teatro popular de rua, tanto no Estado de São Paulo, quanto no Brasil.

Foi neste período que a presença do pesquisador, diretor e professor Rubens Brito se tornou central para o Núcleo. Rubens Brito atuou em atividades de formação, seminários e debates realizados pelo Núcleo, contribuindo com sua trajetória na interface entre teatro popular, educação e políticas públicas. Sua colaboração integrou o esforço do CPTR em estabelecer diálogos entre a prática teatral e os debates teóricos sobre cidade, cultura e arte pública, sem hierarquizar os diferentes saberes envolvidos.

Paralelamente a essa atuação junto ao Núcleo, Rubens Brito desenvolvia sua pesquisa teórica sobre o que nomeava de “teatro quântico brasileiro”, uma proposição estética e filosófica que partia da premissa de que o espaço-tempo cênico poderia operar de forma não linear, abrindo múltiplas camadas de leitura simultâneas para o espectador. Em suas formulações, tratar-se-ia de um teatro que atuaria em um “espaço-tempo cênico relativo”, cuja experiência se completaria a partir da interação ativa e subjetiva do público com a cena.

A proposta do teatro quântico foi colocada em prática por Rubens pela primeira vez na montagem do espetáculo *Sacra Folia*, apresentada em 2007 no

Largo da Carioca (RJ), cuja estrutura incluía a chamada “abertura quântica”, com diversas cenas simultâneas. O público, ao circular pelo espaço, montava sua própria narrativa a partir dos fragmentos vivenciados, o que deslocava o foco da cena para a experiência particular de cada pessoa presente.

Cabe destacar que, embora reconheça a relevância dessa teoria e mantenha profundo respeito pela contribuição de Rubens Brito ao campo das artes cênicas, esta pesquisa não se propõe a aprofundar os fundamentos conceituais decorrentes de tal proposição, uma vez que tal abordagem extrapola o escopo investigativo aqui delineado. O foco permanece na trajetória histórica, nas articulações políticas e nas práticas pedagógicas do Núcleo Pavanelli enquanto coletivo de teatro de rua.

O nome original do projeto previa apenas a designação funcional de Centro de Pesquisa para o Teatro de Rua, sem qualquer menção a homenagens individuais. No entanto, durante o desenvolvimento das atividades, o Núcleo foi impactado pelo falecimento de Rubens Brito — pela proximidade e parceria com o interlocutor intelectual fundamental no processo de estruturação do projeto, em reconhecimento à relevância de sua contribuição teórica e à generosidade com que compartilhou sua experiência ao longo do percurso. O Núcleo optou por renomear oficialmente o espaço como Centro de Pesquisa para o Teatro de Rua Rubens Brito.

Figura 18 – Mesa de debate realizada durante evento na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), em 2007



Fonte: Acervo pessoal do Núcleo Pavanelli, 2025. Da esquerda para a direita: Rubens Brito, Beti Rabetti, João Carlos Andreazza (Joca Andreazza) e Amir Haddad.

4.2 E compreendia que a esperteza era uma ferramenta: *Viva Malasartes!*

Foi Rubens quem convidou o dramaturgo Calixto de Inhamuns para compor o projeto como responsável pela dramaturgia da nova montagem. A proposta inicial previa que Rubens assumisse a direção do espetáculo e, em parceria com Calixto, conduzisse o desenvolvimento conceitual da obra. A estrutura dramatúrgica de *Viva Malasartes* seguiu o princípio quântico proposto inicialmente, com diferentes núcleos de ação distribuídos no espaço urbano, articulando cenas paralelas que se encontravam em momentos pontuais da encenação. A proposta demandava um trabalho coletivo e preciso, que articulava música, comicidade, linguagem popular e interação com o público como estratégias para ampliar o alcance da narrativa.

Quando convidaram Rubens Brito, o saudoso Rubinho, para dirigir um espetáculo e formar o Centro de Pesquisa para o Teatro de Rua, agora chamado Centro de Pesquisa para o Teatro de Rua Rubens Brito, o objetivo era fundir o seu trabalho sobre o circo, principalmente sobre o palhaço, com o teatro desenvolvido nos tempos atuais. É caminhar para frente sem deixar suas origens. Um processo que se volta para o futuro, mas solidifica o que vem do passado (Núcleo Pavanelli, 2009/2010).

O espetáculo *Viva Malasartes*, encenado entre 2007 e 2010, abordava, em chave alegórica, as dificuldades enfrentadas cotidianamente pela população brasileira, incluindo a precariedade dos serviços públicos, os desafios impostos pela vida nas grandes cidades e a constante sensação de insegurança. A narrativa tinha como eixo central a figura de um “herói popular” que, ao tentar se inserir nas estruturas sociais e políticas do país, esbarrava em mecanismos excludentes e opressivos. A opção por uma dramaturgia popular, com base em personagens conhecidas do imaginário coletivo, como Pedro Malasartes, aliada a uma estética comunicativa e de forte apelo visual, visava dialogar com públicos diversos nos territórios de apresentação. Para Calixto (2025), era essencial que o teatro de rua abordasse temas politicamente relevantes sem se fechar em códigos restritos. A montagem, portanto, politizava o espetáculo sem recorrer a discursos voltados exclusivamente a públicos já iniciados, apostando na comicidade, na música e na fábula como estratégias de aproximação.

A dramaturgia propunha uma crítica direta ao sistema político brasileiro, questionando a legitimidade democrática de um modelo em que representantes

eleitos pelo voto popular frequentemente precisam se submeter a acordos com os poderes já estabelecidos. O texto problematizava a influência de grandes grupos econômicos — como o agronegócio, setores religiosos, indústrias e instituições financeiras — sobre o processo eleitoral e legislativo, evidenciando a distância entre os interesses desses grupos e as reais necessidades da população.

Tínhamos essa preocupação. Politizamos o espetáculo, muita música. Que era uma das propostas do Rubinho. Uma das minhas preocupações sempre foi levar para a rua um assunto que interessasse ao público. Na rua, você deve ir atrás do público, tem de ir atender a atenção do público. A dramaturgia de rua tem toda uma construção de conquista (Inhamuns, 2025)

Idealizado por Calixto, o Núcleo Pavanelli partiu de uma proposta inicial provocada por Rubens Brito que sugeriu a exploração da personagem como um anti-herói popular. Inicialmente, imaginava-se que seriam encenadas diversas histórias da personagem tradicional, mas a proposta de Calixto foi a de criar uma única narrativa original, centrada na representação simbólica de Malasartes como alegoria do povo brasileiro. A construção dramatúrgica trazia elementos da cultura popular — como a malandragem, o “jeitinho” e a resistência cotidiana — para discutir, de forma crítica e bem-humorada, os dilemas morais e políticos enfrentados pelas classes populares.

Na narrativa, Malasartes surge como uma figura jovem, carismática e alegre, vestindo uma camisa verde com estrelas (associada à camisa da Seleção Brasileira de Futebol) e uma calça azul — figurino que explicitamente o posicionava como personificação do “Brasil”. A encenação dialogava com diversos arquétipos da cultura popular brasileira, como o malandro astuto e subversivo, o anti-herói popular que desafia autoridades e convenções sociais, o palhaço-brincante vinculado às linguagens do circo e da rua, e até mesmo o andarilho nordestino presente no imaginário da literatura de cordel, ao mesmo tempo, trazia uma crítica aos mecanismos de sedução e endividamento das camadas populares. A personagem Mephistófeles, interpretado por Marcos Pavaneli em pernas de pau, oferece ao herói uma maquininha de cartão de crédito mágica, com a promessa de acesso ilimitado ao consumo. A trama evolui até que o protagonista é cobrado pelos “senhores do mundo” — figuras imponentes, vestidas de preto, que representavam o capital e os poderes opressores, encarnando os “sete pecados capitais” em cena.

Pedro Malasartes é uma narrativa não dramática, é uma narrativa oral, pra contador de causos. O contador de causos é quem leva a narrativa para o dramático, onde os personagens são mostrados por uma pessoa. Por que Pedro Malasartes não assume o poder? Vamos pensar em função dramática, função de personagem. O malandro em si é aquele que vive pra sobreviver. Se ele toma a fazenda de um fazendeiro, ele perde sua função, acabou Pedro Malasartes. Pensem nessa situação: um homem que vive trabalhando e sendo explorado. É um fato social onde se cria um mito pra responder a essa situação. Os rituais e os mitos ajudam a conservar o status quo. A sociedade vive no mito o que poderia fazer de uma forma revolucionária. O mito nasce de uma situação social. Quando alguém no mundo de hoje sonha com Pedro Malasartes, pensa em uma pessoa que vai chegar pra resolver uma situação imediata, do momento presente (Núcleo Pavanelli, 2008).

A dramaturgia trazia camadas simbólicas que iam da fábula à crítica social, utilizando elementos do circo, da palhaçaria e do teatro de rua como ferramentas de comunicação direta com o público. A encenação, portanto, operava como uma pedagogia crítica em linguagem popular, discutindo consumo, sedução, dívida e resistência, sem abrir mão do humor e da ludicidade.

Ao longo do processo de criação de *Viva Malasartes*, o Núcleo Pavanelli passou a delinear com mais nitidez o desejo de retomar os princípios do teatro de grupo. Essa retomada envolvia uma reorganização interna baseada em relações horizontais, compartilhamento de responsabilidades e fortalecimento de vínculos com artistas que partilhassem das mesmas premissas ético-estéticas.

Foi nesse cenário que nomes como Harley Nobrega, Paulo Dantas e Lena Silva passaram a integrar o coletivo. Harley já havia colaborado anteriormente com o Núcleo em atividades na Escola Livre de Circo de Santos, especialmente na área de circo e malabares. Lena, conhecida pela construção do personagem Negra Maluca em eventos e intervenções públicas, foi convidada por Marcos em função de sua expressiva atuação como atriz popular. Paulo Dantas, percussionista ligado ao Teatro Popular União e Olho Vivo, havia feito parte da formação original do Núcleo Pavanelli durante a montagem de *O Básico do Circo* e retornou ao grupo após um reencontro que reatou vínculos interrompidos.

Sendo assim, a primeira montagem de *Malasartes* contou com um elenco numeroso e diverso, composto por Anderson Areias, Danilo Caputo, Dany Ivan, Edward Diniz, Francisco Júlio, Harley Nóbrega, Ioneis Lima, Kelly Laser, Lena Silva, Lucas Branco, Marcos Pavaneli, Mariana Paudarco, Misael Alves, Paulo Dantas e Romena Procópio. A criação cênica envolveu uma equipe multidisciplinar, incluindo Grácia Navarro na direção de movimento e nas danças brasileiras; Alexandre

Caetano e Margareth Darezzi na direção musical; e Margareth também na preparação vocal e composição das músicas, ao lado de Calixto de Inhamuns. As técnicas circenses foram conduzidas por Marcos Pavaneli, Harley Nóbrega e Paulo Dantas, enquanto o figurino e adereços ficaram a cargo de Malu Borges e Cristiane Santos. A montagem contou ainda com consultoria em Maracatu Rural de Carol Nóbrega, além do suporte de produção de Simone Brites Pavaneli, que também assinou a produção executiva. Anos depois, com o apoio da 14ª edição do *Programa de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo*, o espetáculo foi remontado com novos integrantes.

Essa etapa da trajetória do Núcleo Pavanelli foi fortemente marcada pela inspiração em experiências anteriores de ocupação cultural e articulação em rede. A formação de Marcos Pavaneli naquele curso de direção ministrado por Amir Haddad, realizado na Casa de Cultura Mazzaropi, foi determinante para o aprofundamento do entendimento sobre o espaço público como sede legítima da arte. As práticas do Grupo *Tá na Rua*, coordenado por Haddad, tornaram-se uma importante referência estética e política, especialmente no que se refere à apropriação do território urbano como espaço de visibilidade, permanência e diálogo com o público.

Além disso, neste mesmo período o Núcleo também foi influenciado por outras iniciativas de base comunitária, como o Movimento Escambo Popular Livre de Rua²⁵, com o qual tiveram contato em viagens pelo Nordeste. As experiências vividas nesses intercâmbios reforçaram o entendimento do teatro de rua como linguagem essencialmente coletiva, horizontal e insurgente, contribuindo diretamente para a configuração das ações do Núcleo nos territórios periféricos da cidade de São Paulo. A incorporação dessas referências possibilitou ao Núcleo articular práticas de cena, formação e mobilização em sintonia com os princípios da cultura popular e das redes autônomas de resistência cultural.

Foi nesse contexto que o Núcleo recebeu o convite da Companhia do

²⁵ O Movimento Escambo Popular Livre de Rua é uma articulação nacional de grupos e artistas de teatro de rua, criada no início da década de 1990, com o objetivo de fortalecer práticas culturais comunitárias e descentralizadas, especialmente em regiões periféricas e do interior do Brasil. Surgido no Rio Grande do Norte, o Escambo promove encontros autogestionados, nos quais os participantes compartilham espetáculos, oficinas e vivências, em regime de troca solidária. Com forte viés político e pedagógico, o movimento defende a arte como direito e como prática transformadora enraizada nos territórios populares.

Miolo para compartilhar um espaço na região da Santa Cecília, nas imediações do Largo Santa Cecília. A sede, localizada em uma sobreloja a poucos quarteirões do Galpão do Grupo Folias, oferecia condições financeiras acessíveis e localização estratégica, permitindo ao Núcleo Pavanelli estabelecer ali, entre 2007 e 2010, sua base de criação, ensaio, formação e articulação com a cidade. A partir dessa instalação, o Núcleo passou a construir, na prática, sua concepção de sede pública.

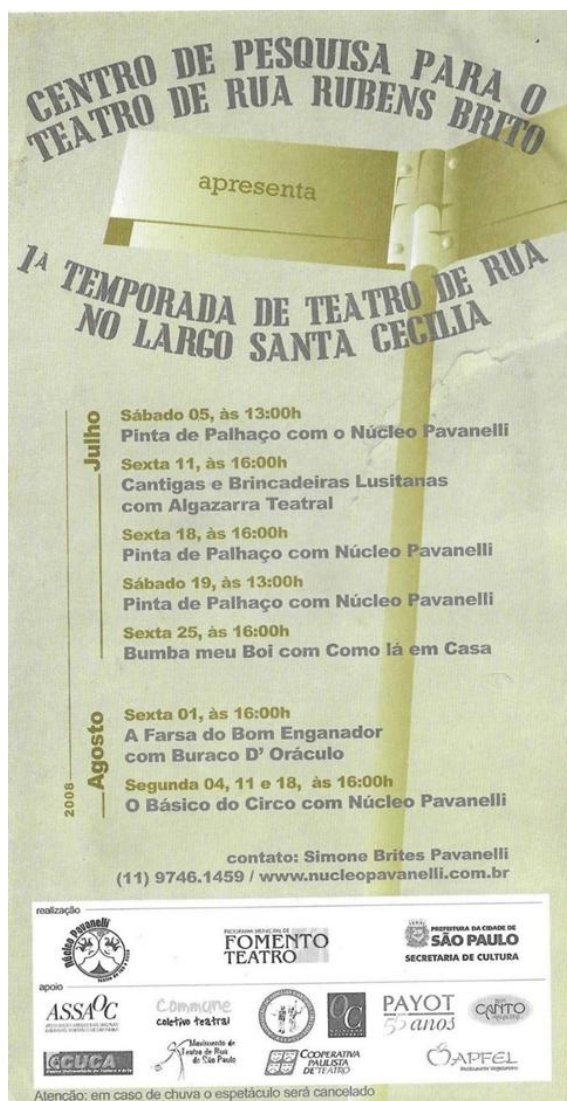
A escolha pelo Largo Santa Cecília como espaço de atuação não foi imediata, mas resultado de intensas discussões internas sobre território, público e ocupação. Diferente das praças da periferia — onde o público tende a se formar organicamente em torno das rodas —, as praças do centro da cidade oferecem uma geografia marcada pela instabilidade: há intensa circulação de pessoas, mas pouca permanência. O Núcleo optou, justamente por esse desafio, em adotar o Largo como território de experimentação. Rodeado por uma paisagem singular — uma igreja, bancas de flores, comércio popular, pequenos restaurantes e a constante passagem de trabalhadores, estudantes e pessoas em situação de rua — o Largo oferecia uma paisagem viva, complexa e contraditória, ideal para o embate poético e político que o teatro de rua propõe. Essa presença contínua no Largo Santa Cecília transformou-se, com o tempo, em mais do que um ponto de ensaio ou apresentação: tornou-se um campo de escuta, convivência e inserção crítica na cidade. O Largo tornou-se a sede pública do Núcleo enquanto o Galpão da Companhia do Miolo tornou-se a sede para produção, ensaios e encontros.

No Largo, o Núcleo realizou apresentações regulares com espetáculos de seu repertório como *Pinta de Palhaço* e *O Básico do Circo*, além de sessões abertas com outros coletivos parceiros. O espaço também passou a abrigar ensaios públicos do espetáculo em criação, aulas de circo e treinamentos físicos. As atividades, inicialmente dispersas e itinerantes dentro da praça, passaram a concentrar-se em frente à igreja, ponto de maior visibilidade para os que saíam do metrô (Linha Vermelha, Estação Santa Cecília). A frequência das ações possibilitou que o Núcleo fosse gradativamente reconhecido pelos frequentadores da região: camelôs, trabalhadores, moradores em situação de rua, estudantes e senhoras ligadas à igreja. A relação se tornou cotidiana e afetiva, com saudações espontâneas e perguntas recorrentes sobre as próximas

apresentações.

Além das ações contínuas de ensaio, circulação e formação, o grupo também realizou, em 2008, a 1ª Temporada de Teatro de Rua no Largo Santa Cecília, sob coordenação do Centro de Pesquisa para o Teatro de Rua Rubens Brito. A programação incluiu apresentações do próprio Núcleo, como *Pinta de Palhaço* e *O Básico do Circo*, além da participação de coletivos parceiros como o Algazarra Teatral, Como lá em Casa e o Buraco d'Oráculo. As sessões ocorreram sempre no período da tarde, às sextas e sábados, estabelecendo uma frequência semanal de atividades culturais na praça.

Figura 19 – Cartaz de divulgação da 1ª Temporada de Teatro de Rua no Largo Santa Cecília, realizada pelo Centro de Pesquisa para o Teatro de Rua Rubens Brito. São Paulo



Fonte: Acervo pessoal do Núcleo Pavanelli, 2025.

A experiência revelou o papel social e político, em processo de real parceria, do teatro de rua, mesmo quando essa pudesse não se caracterizar em sua intenção inicial. A convivência contínua com os frequentadores do Largo provocou reflexões sobre o lugar do artista na cidade e o impacto simbólico de sua presença. O Núcleo percebeu gestos simples, como moradores de rua trocando de roupa para assistir às apresentações, como sinais de acolhimento e dignidade. Essas vivências influenciaram diretamente a construção do espetáculo *Viva Malasartes*, nutrindo sua dramaturgia com elementos do cotidiano urbano e da convivência com diferentes camadas sociais.

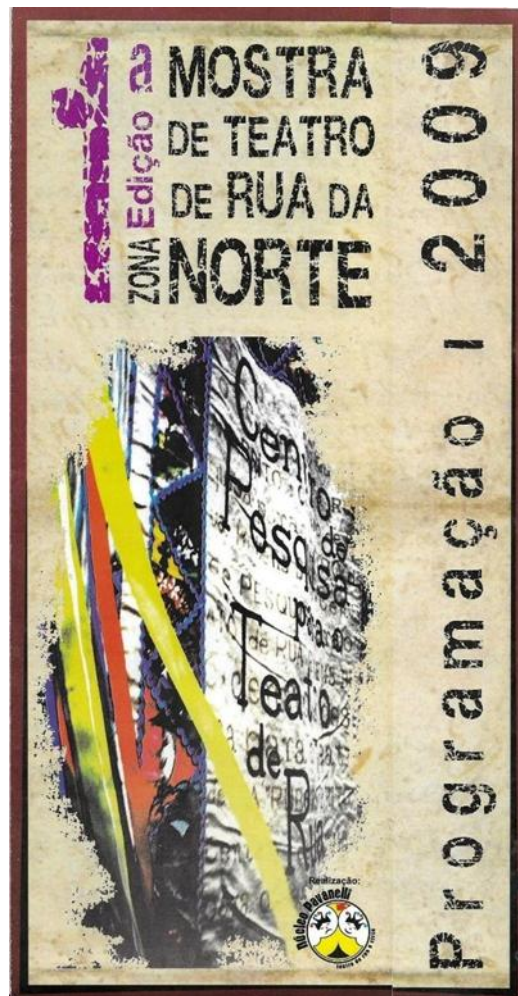
As apresentações de Viva Malasartes em locais como a Praça do Patriarca e a Praça da República (ambas no centro da capital paulista) atraíam significativo número de espectadores. O modelo de encenação em núcleos simultâneos permitia que diferentes cenas ocorressem paralelamente, formando diversas rodas que chegavam a reunir dezenas de pessoas cada. Esse contato intenso com o público evidenciou para o Núcleo a necessidade de aprofundar a pesquisa artística e a estrutura organizacional do coletivo.

Com a aprovação no 14º Fomento, o Núcleo decidiu realizar uma reestruturação, que foi chamada de “remontagem” do espetáculo, incorporando também ao projeto a I Mostra de Teatro de Rua da Zona Norte (2009), centrando-se na proposta de um teatro comprometido com as questões políticas e sociais da classe trabalhadora.

A realização da I Mostra de Teatro de Rua da Zona Norte, em 2009, marcou um dos momentos mais emblemáticos do processo de enraizamento territorial do Núcleo Pavanelli, ao mesmo tempo em que consolidou a articulação entre grupos fomentados e a expansão da linguagem do teatro de rua para as periferias de São Paulo. Idealizada dentro do escopo do segundo projeto contemplado pela Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, a Mostra foi pensada como continuidade das experiências anteriores do coletivo, sobretudo a ação Se Essa Rua Fosse Minha, que defendia a ocupação de praças e territórios por diferentes grupos como forma de criação de sedes públicas culturais descentralizadas. Naquele momento, o Núcleo dividia espaço com a Companhia do Miolo em um galpão próximo à Funarte, e vislumbrava um retorno à Zona Norte com uma atuação mais estruturada e inserida no cotidiano das

comunidades locais.

Figura 20 – Capa do material de divulgação da 1ª Mostra de Teatro de Rua da Zona Norte, realizada em 2009 pelo Núcleo Pavanelli de Teatro de Rua e Circo. São Paulo.



Fonte: Acervo pessoal do Núcleo Pavanelli, 2025.

A Mostra aconteceu principalmente nas praças do Parque Edu Chaves e Jaçanã, territórios periféricos da cidade, com apoio da subprefeitura local e da Sociedade Amigos do Parque Edu Chaves – SAPEC. Contou com uma programação intensa e diversificada, que reuniu grupos como Buraco d’Oráculo, Brava Companhia, Trupe Artemanha, Pombas Urbanas, Cia Estável (coletivos da cidade de São Paulo) e Trupe Olho da Rua (de Santos, litoral santista) além do próprio Núcleo Pavanelli, que apresentou os espetáculos *Viva Malasartes* e *Pinta de Palhaço*. As apresentações aconteciam ao ar livre, em espaços simbólicos como a Praça João Batista Vasques e a Praça Comandante Eduardo de Oliveira, no Tucuruvi, e eram acompanhadas por rodas de conversa e trocas

com a comunidade. A Mostra afirmava a presença da arte na rua como um direito e um gesto estético-político.

Ao reunir companhias com forte atuação na cena paulistana e convidar grupos parceiros, com histórico de ações autônomas e populares, a Mostra operou também como estratégia de reconhecimento e pertencimento no território. Para o Núcleo, foi um gesto de inserção e diálogo com a vizinhança, mas também uma forma de dizer, publicamente, “estamos aqui”.

Nesse momento, o Núcleo passou por uma reformulação. Alguns integrantes encerraram sua participação, como Paulo Dantas. Outros permaneceram, como Lena Silva e Harley Nóbrega. Novas pessoas incorporaram-se, como Kelly Lasser e Lucas Branco — este último, então com 16 anos, foi indicado por Calixto de Inhamuns, que via nele o perfil ideal para o papel de Pedro Malasartes. Lucas permaneceu no Núcleo até o encerramento das atividades em 2016, com uma breve interrupção.

A nova formação também passou a contar com jovens oriundos das oficinas realizadas pelo Núcleo. A entrada de adolescentes trouxe vitalidade ao processo, mas também desafios relacionados à maturidade e ao engajamento com as reflexões políticas propostas pelo Núcleo. Ainda assim, a convivência entre gerações foi compreendida como um eixo fundamental do projeto pedagógico do Núcleo, reafirmando o teatro como espaço de formação humana integral.

Nesse contexto, o Centro de Pesquisa para o Teatro de Rua Rubens Brito — CPTR assumiu, de fato, uma função que ultrapassava a lógica de um espaço de ensaio ou investigação cênica, tornando-se, na prática, uma espécie de “universidade popular” para aqueles jovens. Muitos deles cresceram junto ao Núcleo, amadurecendo não apenas suas habilidades técnicas e expressivas, mas também suas visões de mundo, suas consciências políticas e seus modos de se inserir na vida pública por meio da arte. O CPTR operava, assim, como um território de formação continuada, onde os saberes eram construídos na relação direta entre mestres e aprendizes, em diálogo com a comunidade, com o território e com os conflitos sociais do entorno.

Esse processo formativo guarda estreita relação com os princípios da educação popular, tal como formulados por Paulo Freire, em que o conhecimento é gerado a partir da vivência coletiva, em permanente e sempre revisitado

processo de trocas, e do compromisso com a transformação da realidade. A pedagogia ali desenvolvida valorizava a escuta, a experimentação, o afeto e o pertencimento como elementos estruturantes da criação artística. Ao invés de hierarquizar saberes, o CPTR promovia trocas intergeracionais que formavam artistas, sujeitos com discernimento político conscientes de seu papel como agentes de cultura e cidadania.

Com a proposta de aprofundar a pesquisa estética e fortalecer os vínculos políticos o Núcleo Pavanelli passou a dialogar mais intensamente com coletivos como o Grupo Dolores Boca Aberta e a Brava Companhia. A aproximação com essas referências contribuiu para a consolidação de uma linguagem voltada à crítica social e à análise histórica, ainda ausente da formação original do Núcleo.

Com o encerramento do segundo projeto contemplado pela Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, que teve como principal eixo a circulação do espetáculo *Viva Malasartes*, o Núcleo Pavanelli iniciou, em 2010, um novo ciclo de atuação territorial. Foi nesse momento que o Núcleo encontrou, no bairro do Tucuruvi, Zona Norte de São Paulo, um espaço que viria a se tornar sua sede fixa entre os anos de 2010 e 2016. A busca por esse novo endereço foi conduzida diretamente por Simone, que ao circular pela região próxima à sua residência deparou-se com o imóvel, localizado estrategicamente para permitir o acesso do Núcleo aos bairros periféricos onde já desenvolvia ações contínuas. A mudança marcou o encerramento do período no Largo Santa Cecília e o início de uma nova fase de enraizamento na Zona Norte.

Em setembro e outubro de 2010, o Núcleo Pavanelli organizou a II Mostra de Teatro de Rua da Zona Norte, ampliando sua articulação com grupos parceiros e promovendo uma programação diversificada em praças públicas do Jardim Julieta, como a Praça Carlos Kozieritz e a Praça Padre João Penido Burnier. A curadoria privilegiou a presença de coletivos com forte inserção em territórios periféricos e alinhados com uma poética crítica e popular. Compuseram a programação companhias como Cia. As Marias, com o espetáculo *A moça que casou com o Diabo*; Trupe Olho da Rua, de Santos, com *Batatas, Pinheiros e Outras Histórias*; Buraco d'Oráculo, com *Ser tão Ser – Narrativas de Outra Margem*; e a Cia. dos Inventivos, com *Canteiro*. Também participaram o grupo Nativos da Terra Rasgada, com *Pindorama: A saga de um Cristo*, e a Trupe Arruacirco, com *Se os tubarões fossem homens*, livre adaptação do texto de Bertolt Brecht. O Núcleo Pavanelli apresentou

seu espetáculo *O Básico do Circo* em diferentes datas e locais ao longo da mostra.

Figura 21 – Cartaz de divulgação da II Mostra de Teatro de Rua da Zona Norte, realizada pelo Núcleo Pavanelli no período de setembro a outubro de 2010. São Paulo.



Fonte: Acervo pessoal do Núcleo Pavanelli, 2025.

Ainda nesse período, o grupo integrou a programação da *V Mostra de Teatro de Rua Lino Rojas*²⁶ (2010), com *Básico do Circo* na Praça do Campo Limpo.

A lógica de ocupação do Núcleo estruturava-se na coexistência de dois tipos de sede: a sede fixa, enquanto espaço de trabalho interno, ensaio, armazenamento de materiais e organização administrativa; e a sede pública, como território de ação direta com a comunidade, voltado à visibilidade do fazer artístico em sua dimensão política e pedagógica.

No caso do Núcleo Pavanelli, durante os dois primeiros fomentos, a sede fixa localizava-se em Santa Cecília, enquanto o Largo homônimo funcionava como sede pública. Já no terceiro fomento do Núcleo, voltado à montagem do espetáculo *Aqui Não, Senhor Patrão*, foi estabelecida como sede fixa o novo espaço no Tucuruvi, enquanto suas sedes públicas passaram a ser duas praças: a Praça Carlos Koseritz, no Jardim Brasil, e a Praça Leven Vampré, no Tucuruvi. A presença simultânea nesses espaços reiterava a proposta do Núcleo de conjugar uma base estruturada de

²⁶ A Mostra de Teatro de Rua Lino Rojas é um evento anual realizado em São Paulo desde 2006, organizado pelo Movimento de Teatro de Rua de São Paulo (MTR/SP). O evento homenageia Lino Rojas (1942–2005), diretor teatral peruano radicado no Brasil, reconhecido por sua significativa contribuição ao teatro de rua brasileiro. Formado pelo Instituto Superior de Arte Dramática de Lima. Em São Paulo, dirigiu o grupo Pombas Urbanas por quinze anos e recebeu postumamente, em 2005, a Ordem do Mérito Cultural pelo Ministério da Cultura. A Mostra busca fortalecer a cena do teatro de rua, promovendo intercâmbio entre grupos e ocupando espaços públicos com arte, consolidando-se como um marco de resistência e valorização da produção artística popular.

operação com a permanência ativa no território, consolidando vínculos com os moradores e promovendo a cultura popular como prática cotidiana e direito coletivo.

4.3 Contra os donos do chão: *Aqui Não, Senhor Patrão!*

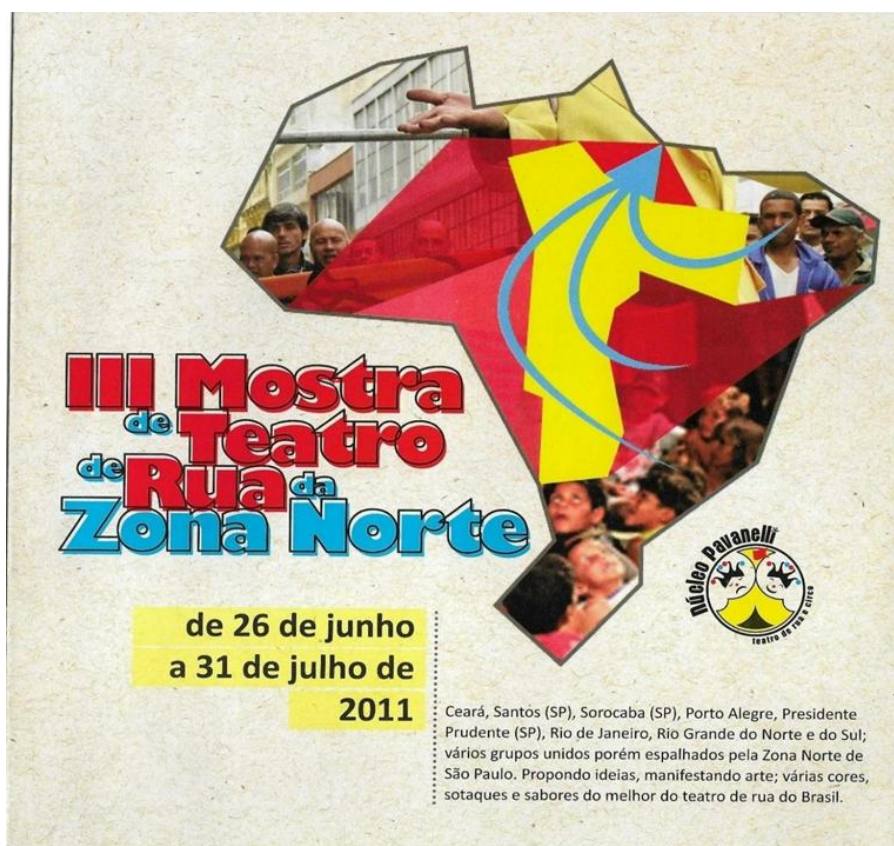
A montagem do espetáculo *Aqui Não, Senhor Patrão*, desenvolvida por meio da 17ª edição do Programa de Fomento ao Teatro na cidade de São Paulo pelo Núcleo, marca um importante deslocamento estético e político no percurso do grupo. Após a experiência com *Viva Malasartes* (2009), cuja proposta abordava questões sociais em sentido amplo, a nova criação volta-se de maneira mais direta para a crítica às relações de trabalho no sistema capitalista. A pesquisa teve início em 2010, com encontros e debates internos, e resultou em um processo colaborativo de criação cênica no ano seguinte. A dramaturgia foi orientada por Calixto de Inhamuns, enquanto Simone se responsabilizou pelo roteiro e desenvolvimento das cenas. A direção ficou a cargo de Marcos, com assistência de Simone e preparação técnica circense também conduzida por ele. A trilha sonora foi dirigida por Charles Raszl, e a linguagem do Circo-Teatro contou com a orientação de Fernando Neves, que contribuiu com a construção de máscaras e definição dos tipos cômicos.

O espetáculo estreou em 10 de abril de 2011 na Praça Carlos Coseritz, no Jardim Julieta, Zona Norte de São Paulo, e percorreu as cinco regiões da capital com 24 apresentações ao longo do ano. A circulação revelou-se parte essencial do processo, permitindo que a obra se transformasse em diálogo com os públicos e espaços visitados, mantendo-se aberta à escuta, ao improviso e à constante revisão. Neste mesmo ano de 2011, dois eventos realizados pelo Núcleo, por meio do Centro de Pesquisa para o Teatro de Rua Rubens Brito (CPTR) e com apoio do mesmo projeto de fomento, tornaram-se novo marco para o coletivo: a III Mostra de Teatro de Rua da Zona Norte, que deu continuidade aos processos colaborativos do grupo com territórios periféricos e coletivos parceiros; e o I Seminário de Dramaturgia para o Teatro de Rua, iniciativa inédita que reuniu artistas, pesquisadores e educadores em torno da criação dramatúrgica voltada ao espaço público e às linguagens populares.

A III Mostra de Teatro de Rua da Zona Norte promoveu uma intensa circulação de espetáculos em espaços públicos da periferia paulistana. A

programação ocorreu entre os meses de junho e julho, com apresentações em praças e parques da Zona Norte — como a Praça Carlos Kozeritz (Jardim Julieta), o Parque Lions (Tucuruvi), o Ponto de Cultura Quilombaque (Perus), a Praça Padre João Penido Burnier (Imirim) e o Ponto de Cultura Esperançar (Brasilândia). A programação contou com a participação dos grupos: Quarteto Trio Los Dos (Santos-SP), Grupo Mototóti (RS), Grupo Tá na Rua (RJ), Grupo Nativos Terra Rasgadas (Sorocaba-SP), Circo Teatro Rosa dos Ventos (Presidente Prudente-SP), Trupe Olho da Rua (Santos-SP) e do Movimento Popular Escambo Livre de Rua composto pela Companhia Ciranduís (Janduís-RN), Companhia Arte e Riso (Umarizal-RN), Bando La Trupe (Natal-RN), Pintou Melodia na Poesia (Maranguape-CE) e Cervantes do Brasil (Icapuí-CE). Essa edição foi marcada pela pluralidade de coletivos de diversos Estados brasileiros, firmando um compromisso na territorialização das ações artísticas na zona norte de São Paulo.

Figura 22 – Cartaz de divulgação da III Mostra de Teatro de Rua da Zona Norte, realizada pelo Núcleo Pavanelli no período de setembro a outubro de 2010



Fonte: Acervo pessoal do Núcleo Pavanelli, 2025.

Em março do mesmo ano, o Núcleo realiza o *I Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua*²⁷, que foi fundamental para fortalecer o encontro da III Mostra. O seminário reuniu artistas, dramaturgos e pesquisadores de diferentes regiões do país para refletir sobre as singularidades da criação dramática voltada à rua. A proposta do encontro partia da constatação de que, ao contrário da tradição do teatro burguês de palco — que se ancora em estruturas dramáticas convencionais, centradas em conflitos psicológicos e ações encadeadas — o teatro de rua demanda dispositivos cênicos próprios, permeados por dinâmicas populares, imprevisibilidades do espaço urbano e um constante diálogo com o público. Em um campo onde não há manual, fórmula ou padrão preestabelecido, cada coletivo constrói sua dramaturgia a partir de seus percursos territoriais, políticos e estéticos.

Nesse sentido, o seminário afirmou-se como um espaço de escuta e articulação entre práticas diversas, evidenciando que a dramaturgia para a rua é, antes de tudo, uma construção coletiva e situada, que se reinventa conforme o chão em que pisa e o público com quem dialoga. Ao longo do encontro, nomes como Junio Santos²⁸, Alexandre Mate²⁹, Mário Bolognesi³⁰, Douglas Salgado³¹, César Vieira³², Márcio Silveira dos Santos³³, entre outros, contribuíram com reflexões que abordaram desde processos criativos até a relação entre cena, território e resistência. O seminário, transmitido pela internet e sediado na UNESP, representou uma ação pioneira ao propor a sistematização de um pensamento dramático para o teatro de rua, resgatando a oralidade, o riso subversivo, o corpo político em cena e

²⁷ O encontro foi documentado no *Caderno de Dramaturgia para o Teatro de Rua* (2011), publicado pelo Núcleo Pavanelli e CPTR, disponível nas referências bibliográficas desta pesquisa.

²⁸ Junio Santos é dramaturgo, ator e diretor com forte atuação no teatro popular nordestino. Sua obra é marcada pelo compromisso político com os movimentos sociais e pela valorização das expressões populares na cena teatral brasileira.

²⁹ Alexandre Mate é professor e pesquisador da UNESP, com vasta produção teórica sobre teatro de grupo, políticas culturais e estética da resistência. É referência nos estudos sobre o teatro de rua e os movimentos coletivos na cena brasileira.

³⁰ Mário Bolognesi é pesquisador, professor e autor de importantes estudos sobre palhaçaria, circo e comicidade popular. Sua produção teórica consolidou-se como referência nos estudos sobre o riso e o circo no Brasil.

³¹ Douglas Salgado é ator, diretor e dramaturgo com atuação destacada no teatro de rua paulistano, especialmente ligado a processos colaborativos de criação dramática em contextos populares.

³² César Vieira (1979-2023) é nome artístico de Idibal Matto Pivetta, dramaturgo e militante histórico do teatro político brasileiro. Fundador do grupo Teatro União e Olho Vivo (TUOV), é conhecido por sua produção voltada à classe trabalhadora e pela defesa de um teatro comprometido com as lutas sociais.

³³ Márcio Silveira dos Santos é pesquisador, professor e integrante de movimentos ligados ao teatro de rua e à pedagogia crítica. Participou de diversas iniciativas voltadas à formação e à produção dramática no espaço público.

os saberes produzidos nos coletivos populares de arte.

Figura 23 – Cartaz de divulgação do Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua, realizado na UNESP Barra Funda em junho de 2011. São Paulo

SEMINÁRIO NACIONAL DE DRAMATURGIA PARA O TEATRO DE RUA

O Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua tem como objetivo colocar em discussão a pluralidade das formas dramáticas utilizadas nas praças e ruas do Brasil, produzir textos reflexivos sobre essa dramaturgia e publicá-los. Dramaturgos discutindo o processo de cada um, as circunstâncias físicas e sociais onde desenvolve o seu trabalho, os erros e acertos, a teoria e a prática, a inserção de cada trabalho nas comunidades, na discussão sobre os rumos do país e novas propostas para um fazer dramático democrático e voltado para a realidade brasileira.

O Seminário acontecerá na UNESP e será composto por três ações: palestras, troca entre grupos e debate entre dramaturgos. Será centrado nas técnicas e ferramentas do fazer dramático e o foco será o que é, ou foi, praticado. Através da prática, o entendimento da teoria, ou, a teoria sendo compreendida através da prática. A dramaturgia de cada grupo, suas origens, evolução e propostas para o futuro. As diferenças e os encontros. Um exercício de tolerância com o objetivo de crescer com a pluralidade.

Além da colaboração escrita dos participantes faremos também uma transcrição, ou seja, uma síntese significativa de tudo o que foi discutido durante o seminário.

Todo conteúdo publicado será, também, disponibilizado na internet, distribuído para grupos de teatro do Brasil, bibliotecas públicas e outras instituições que sejam um foco de pesquisa teatral.

Convidados:
Foram convidados de fora de São Paulo autores e integrantes de grupos que possuem uma proposta efetiva de prática dramática para o Teatro de Rua e, de São Paulo, dramaturgos e grupos que vem dando uma contribuição significativa no panorama teatral da cidade.

Coordenação dos trabalhos: Calixto de Inhamuns

DIA 03 :: ÀS 19H
"O Teatro de Rua e suas implicações sociais e políticas"
com Alexandre Mate

DIA 08 :: ÀS 19H
"Dramaturgia do Circo - as entradas de palhaço e o circo teatro"
com Mário Bolognesi e Fernando Neves

DIA 11 :: DAS 10H ÀS 18H
"Processo Colaborativo" – discussão entre os grupos Brava Companhia, Buraco d'Oráculo, Cia Antropofágica, Cia Arte Tangível, Cia As Marias, Cia Estável de Teatro, Cia dos Ventos, Clã Estúdio das Artes Cômicas, Como lá em Casa, Pombas Urbanas, Núcleo Pavanelli, Projeto Bazar, Cia Os Inventivos, Cia Teatral Parlandas, Dolores Boca Aberta, Teatro Popular União e Olho Vivo, Trupe Artermânia, Trupe Olho da Rua, Vivarte, Populacho e Piquenique.

DIAS 16, 17 E 18
14H :: Discussões entre os dramaturgos
19H :: Exposição das discussões internas

Amir Haddad (Tá na Rua – RJ)
Júnio Santos (Cervantes do Brasil / Movimento Escambo – CE e RN)
Márcio Silveira (Grupo Teatral Manjerição – RS)
Luciene Borges e Leonardo Lessa (Galpão Cine Horto – Centro Cultural do Grupo Galpão – MG)
Hélio Fróes (Nu Escuro – GO)
César Vieira (TUOV – SP)
Alexandre Krug (Cia São Jorge de Variedades – SP)
Simone Brites Pavanelli (Núcleo Pavanelli – SP)
Juliano Espinhos (Vivarte – AC)
Integrantes do Núcleo de Dramaturgia do CPTR: Áurea Kapor, Luiz Carlos Checchia e Thomas Holesgrove

DIA 16 :: A PARTIR DAS 19H
O Galpão Cine Horto, Centro Cultural do Grupo Galpão fará o lançamento e distribuição das publicações: *Revista Subtexto* – sétima edição e *Cadernos de Dramaturgia do Galpão Cine Horto* – série *Pé na Rua*, produtos do selo Edições CPMT.

PROGRAMAÇÃO
JUNHO 2011
UNESP BARRA FUNDA
complete no site www.nucleopavanelli.com.br
e nas mídias sociais

Fonte: Acervo pessoal do Núcleo Pavanelli, 2025.

Após o fortalecimento político e estético proporcionado pelo Seminário, o Núcleo seguiu ampliando suas ações descentralizadas com a realização da IV Mostra de Teatro de Rua da Zona Norte, entre julho e setembro de 2012. Essa edição reuniu coletivos de diferentes regiões do Brasil, como o Grupo Rosa dos Ventos (Presidente Prudente-SP), a Brava Companhia (São Paulo), o Grupo Vivarte (Rio Branco-AC), o Teatro O Imaginário Maracangalha (Campo Grande-MS), o Circo Navegador (São Sebastião-SP), além de grupos do Ceará e do Rio Grande do Norte. Essa articulação entre arte, formação e território evidencia a vocação da Mostra para o fortalecimento de um teatro comprometido com as lutas sociais e sua permanência na formação de público.

Figura 24 – Atividade de integração entre Núcleo Pavanelli, Rosa dos Ventos e Grupo Vivarte no CICAs durante a IV Mostra de Teatro de Rua da Zona Norte. São Paulo, outubro de 2012



Fonte: Acervo pessoal do Núcleo Pavanelli, 2025.

Toda a caminhada política e pedagógica do Núcleo Pavanelli, forjada nas ruas, nas praças e nas trocas com outros coletivos populares, contribuiu diretamente para o fortalecimento de sua consciência de classe e para o aprofundamento de seus processos criativos. As vivências no Seminário, somadas às experiências de circulação, escuta dos territórios e construção de redes solidárias, alimentaram o fazer artístico do grupo e reafirmaram o teatro como prática coletiva e instrumento de enfrentamento das desigualdades. É nesse contexto que o espetáculo *Aqui Não, Senhor Patrão* é retomado em uma nova montagem, com apoio da 20ª edição do Programa de Fomento em 2013, agora atravessada por uma dramaturgia mais enraizada nas lutas do povo e nas contradições do mundo do trabalho. A remontagem — que será analisada no último capítulo desta dissertação — representa uma atualização estética e um posicionamento político do Núcleo diante das injustiças estruturais que seguem moldando a vida da classe trabalhadora.

A pesquisa de fatos históricos e dos mecanismos do sistema capitalista, bem como outros sistemas – socialismo, comunismo, anarquismo – foram fundamentais para aprofundar nossa compreensão do mundo, analisar, discutir e elaborar artisticamente uma encenação de caráter popular focando na luta de classes e nas mensagens, diretas e subliminares, que vêm tentando manter a classe trabalhadora dependente e subserviente à classe dominante [...] Os trabalhadores vão percebendo o quanto sua mão-de-obra é inversamente proporcional ao lucro que geram ao seu patrão, a questão da mais-valia torna-se evidente, assim como a consciência deste sistema que é baseado na exploração do homem pelo homem e na propriedade privada. Os trabalhadores, que são os protagonistas desta encenação, tentaram ao longo da história várias formas de enfrentamento e conquistaram condições mais dignas de trabalho. Assim como nós do Núcleo Pavanelli, sabem que ainda estão longe do seu ideal e acreditam que somente organizados com outros trabalhadores e movimentos sociais conquistarão um “mundo onde sejamos socialmente iguais, humanamente diferentes e totalmente livres” – Rosa de Luxemburgo (Pavanelli, 2013a, [s.p.]).

No mesmo ano da remontagem, o Núcleo participa do movimento Ocupa Nise, ação de ocupação cultural realizada no Instituto Municipal Nise da Silveira³⁴, no bairro Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro. A experiência foi considerada por Simone (2025b) um “divisor de águas” na trajetória do grupo, sobretudo por aprofundar os vínculos entre arte, saúde mental e transformação social. Idealizado pelo médico e artista Victor Pordeus, então assessor da Secretaria Municipal de Saúde do Rio de Janeiro, o projeto consistia na criação de uma ala cultural dentro de um hospital psiquiátrico, inspirada no legado humanista da psiquiatra Nise da Silveira. Além de palestras e debates, a proposta era também vivencial: artistas, pacientes e trabalhadores da saúde compartilhavam o espaço da antiga ala hospitalar em práticas coletivas de teatro, poesia, música e dança. Para o Núcleo, que já desenvolvia uma poética voltada às urgências populares, essa imersão no Ocupa Nise intensificou sua práxis, fortalecendo uma visão de teatro que serve às comunidades, como escuta, afeto e provocação. Trata-se de um marco que tensiona os limites entre arte e clínica, reafirmando a rua — ou, neste caso, o hospital — como espaço legítimo, possível, de vida, criação e resistência.

Em 2013, o Núcleo vivenciava um momento de solidez em sua trajetória. A conquista de uma sede fixa no bairro do Tucuruvi, a continuidade das ações formativas

³⁴ Nise da Silveira (1905–1999) foi uma médica psiquiatra brasileira que revolucionou o tratamento de pessoas com sofrimento mental ao rejeitar práticas violentas como o eletrochoque e a lobotomia, comuns em sua época. Em oposição à psiquiatria tradicional, Nise propôs o uso da arte, da criatividade e do afeto como caminhos terapêuticos, valorizando os saberes dos próprios pacientes. Seu trabalho no Hospital Pedro II, no Rio de Janeiro, deu origem ao Museu de Imagens do Inconsciente e influenciou gerações de artistas e terapeutas. O Movimento Ocupa Nise homenageia sua trajetória, resgatando e ampliando seus princípios por meio da ocupação simbólica e cultural do espaço hospitalar com práticas de arte, liberdade e cuidado coletivo.

do CPTR, a circulação de seus espetáculos e a articulação com movimentos e fóruns culturais davam ao grupo as condições mínimas para o aprofundamento de sua prática. Esse cenário, no entanto, não foi fruto do acaso, mas resultado direto da mobilização coletiva dos grupos de teatro de rua que, desde os anos 1990, lutam por reconhecimento e por políticas públicas permanentes. Os recursos, muitas vezes insuficientes, exigiam dos coletivos estratégias constantes de permanência em seus territórios. Foi nesse contexto, que o grupo realizou o II Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua, reafirmando seu compromisso com a reflexão crítica e a produção coletiva de saberes a partir da rua.

Coordenado por Calixto de Inhamuns e promovido como ação do Centro de Pesquisa para o Teatro de Rua Rubens Brito, reuniu dezenas de coletivos de diversas regiões do Brasil — do Acre ao Rio Grande do Sul, da Paraíba ao Espírito Santo —, consolidando um espaço de partilha entre artistas, grupos e pensadores do teatro de rua. Ao longo de quatro dias, em espaços como o Galpão do Núcleo Pavanelli, o CICAS, a Casa d'Oráculo e o Instituto Pombas Urbanas, foram promovidos debates sobre dramaturgia, encenação, atuação e linguagem, para além de palestras com nomes como Amir Haddad e Alexandre Mate.

Figura 25 – Palestra de abertura de Amir Haddad sobre Arte Pública no II Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua, São Paulo



Fonte: Acervo pessoal do Núcleo Pavanelli, 2025. Registro realizado no Instituto Pombas Urbanas, na Avenida dos Metalúrgicos, 2.100, Cidade Tiradentes, Zona Leste de São Paulo.

Ao contrário dos modelos institucionalizados de formação teatral, o seminário novamente se baseou na escuta e na troca horizontal de experiências entre coletivos que produzem dramaturgias a partir de suas realidades locais, resistindo à lógica da espetacularização e à homogeneização estética imposta pelos grandes centros culturais³⁵. Com base nessa perspectiva, o seminário teve efeitos concretos sobre os rumos do grupo, que naquele momento revisava e remontava o espetáculo *Aqui Não, Senhor Patrão*. A escuta atenta às experiências de dramaturgos, grupos e artistas possibilitou que o Núcleo aprofundasse suas inquietações sobre o papel da palavra e da encenação. Esse espaço compartilhado de reflexão alimentou o desejo de reestruturar o espetáculo, conferindo-lhe maior precisão estética e densidade política. Assim, o seminário representava uma travessia na dramaturgia, situada em constante diálogo com a realidade concreta das ruas e das classes trabalhadoras.

Figura 26 – Matéria publicada no jornal ABC Maior, de São Bernardo do Campo, em abril de 2013, sobre a apresentação da peça *Aqui Não, Senhor Patrão* do Núcleo Pavanelli

Teatro de rua discute a luta da classe trabalhadora com o público

Espectáculo *Aqui Não, Senhor Patrão* será encenado gratuitamente numa praça do Jd. Calux, em São Bernardo

Marina Bastos
marina@abcdmaior.com.br

Um casal de trabalhadores passa pelo processo da fabricação de uma bota desde a criação do gado, preparação do couro, até o feitiço e venda do produto final. Nessa jornada vão percebendo a desvalorização da força de trabalho em detrimento aos lucros astronômicos obtidos pelos donos dos meios de produção. Ao tomarem consciência, unem-se a outros trabalhadores na luta por uma causa maior.

Essa é a sinopse da peça *Aqui Não, Senhor Patrão*, que será apresentada neste domingo (14/04) pelo Núcleo Pavanelli de Teatro de Rua e Circo, na praça Névio Albiero, Jardim Calux, em São Bernardo. O espaço costuma ser palco da Cia As Marias de teatro, que neste

ano tem o plano de receber outras companhias e assim estabelecer parcerias para aumentar o repertório artístico ao alcance da comunidade local.

Para Cristiane dos Santos, da Cia As Marias, o objetivo dessas parcerias é que um grupo fortaleça o espaço do outro. "Participamos de muitos encontros e oficinas ligados ao teatro de rua, com isso conhecemos muitas pessoas e procuramos promover intercâmbios depois", afirmou, acrescentando que além do projeto *Cia As Marias Convida...*, o grupo pretende exibir sessões de "cinema mambembe" no Jardim Calux ainda este ano.

TEATRO DE CONTESTAÇÃO

O roteiro de *Aqui Não, Senhor Patrão* é uma criação coletiva do Núcleo Pavanelli. De acordo com uma das idealiza-

doras da peça, Simone Pavanelli, a obra foi construída a partir da necessidade do grupo de discutir as relações de trabalho dentro do sistema capitalista. "Queremos conversar sobre o mundo em que vivemos. Estamos informados e queremos saber se o público também está", disse Simone. "Nosso teatro é questionador, e não de doutrinação."

O espetáculo foi pensado partindo de fatos históricos, focando na luta de classes e nas mensagens, diretas e subliminares, que vêm tentando manter a classe trabalhadora dependente e subserviente à classe dominante. "A peça retrata três momentos históricos diferentes: a semiescravidão, a chegada da carteira de trabalho e as greves do ABC". A intenção é criticar relações de trabalho onde a supervalorização do lucro está em

detrimento da condição humana de subsistência.

NÓS PRECISAMOS CONVERSAR SOBRE ISSO

A história é um recorte na trajetória da produção de uma bota: desde o trato do plantel que fornece o couro, até a fabricação do produto, culminando em sua venda. Através da visão temporal de passagem dos períodos históricos, um casal de trabalhadores passa por todas estas diferentes etapas de produção, tanto no campo como na cidade. Estes trabalhadores vão percebendo o quanto sua mão-de-obra é inversamente proporcional ao lucro que geram ao seu empregador.

A questão da mais-valia torna-se evidente e começam a tomar consciência deste sistema que é baseado na explora-

ção do homem pelo homem e na propriedade privada. "Essa história, assim como todas as outras encenadas pelo Núcleo Pavanelli, já foi pensada para ser apresentada num lugar não convencional, como praças e ruas, por isso contamos com todo tipo de interferência, visual, sonora ou do público", disse Simone, ao completar: "A troca com o público é o que importa, é como se dissessemos 'Ei, nós precisamos conversar sobre isso'". ■

SERVIÇO

■ Peça: *Aqui não, Patrão*
Domingo (14/04), às 14h, na praça Névio Albiero, s/nº, Jardim Calux, em São Bernardo. A apresentação é gratuita e aberta para todos os públicos

Fonte: Acervo pessoal do Núcleo Pavanelli, 2025.

³⁵ Refere-se às instituições artísticas tradicionalmente reconhecidas como formadoras de canon estético e dramaturgias hegemônicas, como grandes teatros públicos e privados, universidades e centros de produção cultural vinculados a uma lógica centralizadora, e que concentram recursos, visibilidade e poder simbólico em detrimento das produções periféricas, populares e regionais. Essas instituições tendem a perpetuar critérios de excelência artística baseados em valores eurocêntricos, burgueses e excludentes, o que relega à margem expressões culturais produzidas por coletivos e artistas vinculados aos movimentos sociais, à cultura popular e à luta por justiça social no campo das artes.

O espetáculo *Aqui Não, Senhor Patrão!* voltará a ser abordado no último capítulo desta dissertação, quando serão discutidas as alterações textuais e estruturais provocadas por esse contexto de amadurecimento político e estético.

4.3 Se fugir o bicho pega, se ficar o mundo come: *Dia de Benedito*

Em 2013, o Núcleo Pavanelli foi contemplado pela 23ª edição da Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, o que possibilitou a realização de um novo espetáculo autoral intitulado *Dia de Benedito: se fugir o bicho pega, se ficar o mundo come!*, com estreia em outubro de 2014. A peça contou com dramaturgia de Calixto de Inhamuns e direção de Marcos Pavaneli, reafirmando a parceria artística que vinha sendo construída nos anos anteriores. A montagem integrou um projeto mais amplo que também deu continuidade às ações formativas do CPTR. Entre as atividades desenvolvidas nesse ciclo, destaca-se a Feira de Arte Pública, concebida como espaço de encontro entre artistas, comunidade e coletivos culturais, em diálogo com a premissa de que a rua é um espaço legítimo de fruição e produção estética.

O espetáculo *Dia de Benedito: se fugir o bicho pega, se ficar o mundo come!* nasce de um desejo coletivo do Núcleo de dar continuidade à sua prática cênico-política. Após a circulação e a remontagem de *Aqui Não, Senhor Patrão*, o grupo sentiu a necessidade de se lançar em uma nova criação. Havia, entre os integrantes, o anseio de construir algo novo, mas que ainda dialogasse com os mesmos princípios: refletir criticamente as contradições vividas pelas classes populares. Diferentemente das criações anteriores, o grupo, estimulado por uma provocação de Calixto de Inhamuns, decidiu olhar para a cultura popular do próprio Estado de São Paulo. Até então, era comum a utilização de manifestações oriundas do Nordeste — como o maracatu, o coco e o baião — mas, a partir de 2013, o grupo voltou-se para referências como a congada, presente em municípios do interior paulista como São José dos Campos. Esse processo de pesquisa atravessou a construção estética e conceitual do novo espetáculo, que viria a estrear em outubro de 2014.

A dramaturgia foi inicialmente conduzida por Simone, com o acompanhamento de Calixto, que havia sido contratado para uma oficina e orientação dramatúrgica. No entanto, diante de dificuldades criativas e de um

ambiente delicado com o elenco — que demonstrava grande expectativa e tensão com relação ao conteúdo produzido — Simone optou por convidar Calixto a assumir a escrita integral do texto. Ainda assim, a dramaturgia resultante incorporou muitas das cenas, imagens e propostas surgidas no processo colaborativo anterior. Os elementos populares não ficaram restritos ao conteúdo temático: estavam presentes na estética do espetáculo, nos figurinos coloridos, nas músicas — algumas oriundas da tradição oral, outras compostas por Charles Raszl — e nas formas cênicas inspiradas no circo-teatro. Embora técnicas circenses não fossem empregadas de maneira direta, a estrutura do espetáculo incorporava os tipos populares³⁶, os quadros fixos e os rompimentos narrativos característicos do teatro épico, estratégia que o grupo sempre adotou para promover um diálogo direto com o público.

Uma festa de São Benedito é interrompida porque um homem, que perdeu um filho e sua mulher, ameaça se jogar de um viaduto. Todos interferem: uns querendo o arrependimento, outros querendo a queda. Entre eles, está Lúcifer, que lhe oferece, no inferno, uma vida melhor e mais sossegada do que a que ele vive. A filha do homem interfere, pede que ele escolha a vida, mas o diabo propõe que a história da família seja mostrada ao público e que este decida qual é a melhor opção: ir para o inferno ou continuar nessa vida onde ele e sua família não conseguem sobreviver? O que Lúcifer não esperava é que a história de cada membro, contada por brincantes acolhidos nos cantos, e as danças da cultura popular paulista trouxessem, na sua própria dor, a consciência da vida e da importância de construir seus próprios caminhos pelos não caminhos. Filha e pai, mesmo depois da trágica morte de dois membros da família, escolhem resistir e lutar, começando pelo estranhamento das situações pelas quais eles passaram e que, até então, vinham sendo consideradas normais. Terminam a história certos de que isso não é normal, de que nem sempre foi assim e de que cada um é em parte responsável pela mudança desse sistema (Pavanelli, 2014).

Cada personagem da família tem sua história revisitada durante toda a dramaturgia e encenados com dispositivos da cultura popular paulista — danças, cantos e rituais. Em contraste com a proposta de fuga de Lúcifer, a memória, a arte e o pertencimento revelam ao protagonista (e ao público) que é justamente na dor compartilhada e na resistência cotidiana que se afirma a potência da vida. O espetáculo propõe, assim, uma dramaturgia popular que inscreve no palco das ruas o

³⁶ Os *tipos populares* referem-se a personagens inspirados em arquétipos presentes nas manifestações culturais do povo, como o malandro, o bêbado, o beato, a parteira, o coronel, entre outros. Esses tipos são comuns no circo-teatro, nos folguedos populares e na literatura de cordel, sendo caracterizados por traços marcantes de linguagem, gestualidade, humor e função social. No espetáculo *Dia de Benedito*, esses tipos aparecem como figuras simbólicas que representam camadas da classe trabalhadora e suas contradições, expressando-se por meio da comicidade, da música e do exagero cênico, recursos que potencializam a comunicação com o público e promovem um reconhecimento afetivo e cultural.

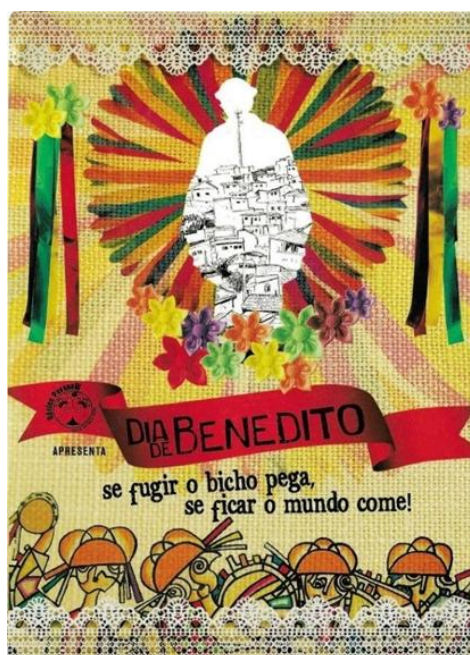
debate sobre o sofrimento coletivo, as condições de vida das periferias e o papel da arte como espaço de elaboração e reexistência³⁷.

Figura 27 – Apresentação do Dia de Benedito com os artistas Marcos Pavanelli (à direita) e Selma Pavanelli (à esquerda). Local não identificado. 2015.



Fonte: Acervo pessoal do Núcleo Pavanelli, 2025.

Figura 28 – Cartaz do espetáculo Dia de Benedito do Núcleo Pavanelli. São Paulo, 2015



Fonte: Acervo pessoal do Núcleo Pavanelli, 2025.

³⁷ O termo *reexistência* articula os conceitos de resistência e existência ativa, sendo utilizado em diversas frentes das artes e das lutas sociais para nomear práticas que afirmam modos de vida, criação

No mesmo período em que o grupo estreava *Dia de Benedito*, o Núcleo aprofundava suas ações formativas por meio do projeto *Feira de Arte Pública*, iniciado em dezembro de 2013 como uma das frentes do Centro de Pesquisa para o Teatro de Rua Rubens Brito (CPTR). A proposta da Feira foi gestada a partir de experiências anteriores do grupo com artistas e pensadores do teatro popular, especialmente nos encontros e formações com Amir Haddad, que compartilhou com o grupo noções como “arte pública” e “sede pública” — compreendidas ali não como categorias teóricas sistematizadas, mas como orientações práticas sobre o papel social do artista e da arte nos territórios. A ocupação simbólica da praça ao lado do CICAS, até então estigmatizada pelo abandono e pelo uso marginalizado, foi o ponto de partida para a realização de quatro encontros entre 2013 e 2014, em que se combinavam apresentações teatrais, saberes tradicionais e espaços de cuidado. A estrutura da feira baseava-se em um tripé: uma apresentação cênica, uma manifestação da cultura popular paulista e uma intervenção formativa — como as realizadas por Vitor Pordeus, que misturava discurso e dança, ou outros convidados que apresentavam suas falas por meio da música e da performance. Estiveram presentes, grupos de samba caipira, expressões como o jongo, a catira e a congada, e ainda a Tenda Paulo Freire, que ofertava atendimentos gratuitos com práticas integrativas e medicinais.

Ao se pensar publicamente, cria-se exatamente o oposto do que está estabelecido pelo sistema que vivemos hoje. Pensar publicamente é um ato de dispor a todos, sem distinção (principalmente de classe social), tudo que estes cidadãos têm direito, neste caso, Arte. “A ‘Arte Pública’ é um grande exercício de cidadania, uma interferência na vida pública. O fazimento artístico nos ajuda a compreender o mundo além do que se vive. É um retorno garantido para população, é democrático e inclui [...] Praça Carlos Koseritz, Jardim Julieta, Zona Norte de São Paulo. Sua feira livre é muito frequentada pela comunidade, e há um fluxo intenso de passantes aos domingos. Desde 2009 é um ponto de ocupação permanente onde o Núcleo Pavanelli se faz presente na atuação de peças, mostras e parcerias. Com o passar do tempo e a continuidade do trabalho desenvolvido neste local, hoje no processo de resignificação, os moradores deste bairro periférico já se familiarizam com as ações culturais ali levadas. Sendo esse um espaço de construção, as feiras de arte pública e ciência não teriam local melhor para ocorrer senão a própria praça da feira, que hoje também é conhecida como ‘a praça do teatro’, um espaço público de arte e debate em crescimento (Cintra, 2014).

Figura 29 – Registro fotográfico da IV Feira de Arte Pública realizada no CICAs (Centro Independente de Cultura e Ação Social), Zona Norte de São Paulo, em 2014



Fonte: Acervo pessoal do Núcleo Pavanelli, 2025. A fotografia, de autoria de Júlio Leão, foi obtida por meio do Núcleo Pavanelli. Por ausência de documentação complementar, não foi possível identificar nominalmente todos os presentes na imagem.

Em 2014, o Núcleo Pavanelli também celebrava uma marca simbólica: os 15 anos de trajetória de *O Básico do Circo*, montagem inaugural do grupo que permaneceu viva como base afetiva, estética e pedagógica da companhia.

No ano seguinte, em 2015, o Núcleo foi contemplado pela 23ª edição da Lei de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo, com um projeto que previa a circulação do espetáculo *Dia de Benedito: se fugir o bicho pega, se ficar o mundo come!* por praças do centro de São Paulo, além de levar as montagens *O Básico do Circo* e *Pinta de Palhaço* a instituições como CAPS, hospitais, abrigos e asilos. Parte fundamental do projeto foi a articulação de trocas artísticas com grupos parceiros que também transitam entre o circo e o teatro de rua como a Cia Estável de Teatro, Cia Estudo de Cena, Os Fofos Encenam, Teatro de Rocokóz, Teatro da Mafalda e Trupe Lona Preta, todas da cidade de São Paulo; Circo Navegador, de São Sebastião; Circo Teatro Rosa dos Ventos, de Presidente Prudente; Trupe Olho da Rua e Os Panthanas – Núcleo de Pathifarias Circenses, de Santos. O Núcleo Pavanelli, além de anfitrião, compartilhou suas vivências e metodologias desenvolvidas ao longo dos anos. A

abertura do seminário contou ainda com a presença de figuras de grande relevância para o circo brasileiro, como o diretor Fernando Neves³⁸, o palhaço Pereira França Neto (Tubinho)³⁹ e a pesquisadora Verônica Tamaoki⁴⁰. Como síntese desse ciclo, o grupo realizou o I Seminário “Tradição & Renovação”⁴¹, reunindo artistas e pesquisadoras para refletir sobre o papel do palhaço no espaço público, suas heranças, contradições e potências.

Figura 30 – I Seminário de Circo: Tradição e Renovação, promovido pelo Núcleo Pavanelli



Fonte: Acervo pessoal do Núcleo Pavanelli, 2025. Registro realizado no Centro de Memória do Circo (Galeria Olido, Av. São João, 473 – São Paulo/SP), entre os dias 28 e 30 de abril de 2014. Por ausência de documentação complementar, não foi possível identificar nominalmente todos os presentes na imagem.

³⁸ Fernando Neves é diretor teatral, ator, dramaturgo e professor. Fundador da premiada Cia. Os Fofos Encenam, é reconhecido por sua atuação no teatro popular e pelo trabalho de formação de atores voltado à pesquisa da comicidade, da máscara e da cultura brasileira. Já ministrou aulas na Escola Livre de Teatro de Santo André e em instituições como a EAD/ECA-USP.

³⁹ Pereira França Neto é ator, diretor e palhaço popularmente conhecido como “Tubinho”. Figura consagrada no circo-teatro, atuou por décadas em trupes familiares e em palcos do interior paulista.

⁴⁰ Verônica Tamaoki é pesquisadora, curadora e referência no estudo do circo no Brasil. Foi diretora do Centro de Memória do Circo (São Paulo/SP), atuando na preservação e valorização da história circense nacional. É autora do livro *Circo Nerino* (2001), obra fundamental para o resgate da trajetória de uma das mais importantes famílias circenses do país.

⁴¹ O seminário *Tradição & Renovação* foi integralmente registrado e publicado pelo Núcleo Pavanelli no *Caderno IV Seminário Tradição & Renovação*, uma edição especial vinculada ao projeto Centro de Pesquisa para o Teatro de Rua Rubens Brito. A publicação traz a transcrição dos principais momentos do encontro, debates, entrevistas e reflexões sobre a linguagem circense e o papel social do palhaço. Está disponível para consulta no site: <https://www.nucleopavanelli.com.br/publicacoes> e se configura como um importante material de referência para artistas, pesquisadores e militantes do teatro de rua e circo.

Desde 2013, o Núcleo Pavanelli passou a perceber uma mudança significativa no ambiente das ruas, que deixaram de ser espaços predominantemente receptivos e afetivos para se tornarem territórios mais hostis e tensionados. As apresentações passaram a encontrar menos acolhida, o público se mostrava mais retraído, os ânimos estavam exaltados. Essa transformação não era apenas sensorial, mas profundamente política. O país vivia os primeiros sinais de uma reconfiguração no campo institucional, com o avanço de discursos conservadores, o esvaziamento simbólico das políticas culturais e o desgaste das conquistas obtidas durante os governos progressistas. As jornadas de junho de 2013⁴², embora inicialmente marcadas por demandas populares legítimas, foram rapidamente apropriadas por uma nova direita organizada, que passou a ocupar espaços de poder e a moldar o imaginário coletivo com base na intolerância, no anticomunismo e na rejeição à cultura crítica.

O golpe parlamentar de 2016 foi apenas o desfecho formal de um processo que já vinha corroendo os alicerces democráticos. Para artistas de rua comprometidos com a transformação social, como os integrantes do Núcleo, a sensação era de deslocamento, de não pertencimento a um território cada vez mais dominado pelo medo, pelo ódio e pela lógica punitivista. A intensificação das tensões políticas e o avanço de pautas conservadoras coincidiram com o crescimento da hostilidade e da violência contra artistas em apresentações nas ruas, revelando como a cena pública se tornou um território ainda mais conflitivo para a arte engajada.

Em 2015, ainda em plena execução do fomento, Simone e Marcos tomam a decisão de deixar a cidade de São Paulo e se mudar para Tatuí, interior do Estado. A decisão, atravessada por um processo de adoecimento físico e emocional do casal marca o fim de uma etapa de militância urbana e o início de uma pausa necessária.

⁴² As Jornadas de Junho de 2013, inicialmente convocadas por movimentos autônomos como o Movimento Passe Livre emergiram a partir da reivindicação pela revogação do aumento das tarifas de transporte público nas grandes cidades brasileiras. Com uma forte adesão popular, os protestos tomaram as ruas em dezenas de cidades, sendo considerados, num primeiro momento, expressões legítimas de insatisfação com os serviços públicos, a corrupção e a falta de representatividade política. No entanto, à medida que as manifestações ganharam visibilidade midiática e apoio difuso, setores conservadores e grupos organizados da nova direita passaram a instrumentalizar a insatisfação social, deslocando o foco das pautas progressistas para demandas moralistas, punitivistas e antiesquerda. O processo resultou num esvaziamento das bandeiras populares e numa reorientação simbólica das ruas, que se tornaram, nos anos seguintes, palco de mobilizações que contribuíram para o enfraquecimento da democracia, o impeachment da presidenta Dilma Rousseff e, posteriormente, a ascensão do bolsonarismo.

O núcleo, embora ainda com condições estruturais e recursos para continuidade na cidade de São Paulo, optou por não prosseguir sem a presença de seus coordenadores. Não houve ruptura, apenas a consciência de que era preciso respirar. Esse gesto de afastamento revelou o esgotamento de dois artistas, e o cansaço de um modo de produção que, mesmo alicerçado por políticas públicas, seguia imerso nas lógicas competitivas e incertas do sistema neoliberal de financiamento à cultura. A mudança para Tatuí, entretanto, não afastaria o casal da cena cultural. Ainda que o desejo inicial fosse o recolhimento e a vida no interior, dedicando-se à agricultura orgânica, o compromisso com a arte pública e o impulso de promover encontros e processos criativos logo se manifestaram. Em pouco tempo, já estavam envolvidos com artistas locais, educadores e movimentos culturais da cidade, demonstrando que, mesmo fora da capital, a militância do Núcleo não se dissolveu — apenas mudou de território para seguir (re)existindo.

5 E O OPERÁRIO OUVIU A VOZ DE TODOS OS SEUS IRMÃOS

A mudança para Tatuí, em um primeiro momento, parecia encerrar um ciclo. O cansaço acumulado por anos de militância na capital, o esgotamento das formas de produção cultural centradas nos editais e o sentimento de hostilidade crescente nos espaços públicos levaram Simone e Marcos Pavanelli a buscar uma vida mais silenciosa — e, talvez, mais simples. Mas a decisão não se deu apenas por exaustão diante das lutas: foi também atravessada pelas contradições internas do grupo, fruto dos diferentes tempos e níveis de consciência política entre seus integrantes. Esses descompassos, comuns a qualquer coletivo de trabalhadores, modificaram percepções e expectativas, influenciando a compreensão sobre o papel social do trabalho artístico e o rumo do projeto coletivo. Em 2016, fixam-se em um sítio na zona rural do município, mergulhados na prática da agricultura orgânica e em busca de um distanciamento da cidade e do campo cultural e político. Entretanto, a atuação de Simone e Marcos em Tatuí não permaneceu restrita à vida no sítio ou às oficinas esporádicas.

Em um intervalo curto, mas através de um processo gradual tecido de forma orgânica, alimentado por diálogos e parcerias, o reencontro com a militância política e cultural se consolidou por meio da aproximação com o Movimento Popular PRÁXIS⁴³, coletivo atuante na cidade desde o início da década de 2010. Em diálogo com o mandato do vereador Eduardo Sallum (PT), o movimento articulou a criação do Laboratório Popular de Cultura de Tatuí, um espaço de encontro, formação e debate que reuniu artistas, educadores, produtores e agentes culturais para refletir sobre políticas públicas e fortalecer a organização coletiva do setor. Embora a proposta do laboratório já estivesse em debate no interior do movimento, sua realização ganhou forma e consistência a partir da contribuição direta de Simone e Marcos Pavanelli como coordenadores do 1º Seminário de Cultura de Tatuí (2019), que imprimiram ao processo a escuta, a metodologia horizontal e a pedagogia popular cultivadas ao longo de toda a trajetória do Núcleo. O modo como os encontros foram estruturados,

⁴³ O *Movimento Popular PRÁXIS* surgiu em Tatuí (SP) como uma articulação entre artistas, professores, estudantes e militantes do Partido dos Trabalhadores (PT), com o objetivo de promover ações de formação política, cultura popular e participação popular nos rumos da cidade. Atua em frentes diversas, como a defesa da cultura como direito, a luta pela agroecologia, o combate à desigualdade territorial e o fortalecimento de coletivos locais. O movimento tem sede na Casa da Práxis que fica localizada na Rua Dr. Prudente de Moraes, 684, centro – Tatuí/SP.

o tipo de mediação adotada, os conteúdos compartilhados e o vínculo com o território carregavam as marcas de uma experiência acumulada nas ruas, nas oficinas e nos seminários realizados em São Paulo.

O 1º Seminário de Cultura de Tatuí foi realizado nos dias 22, 26 e 27 de outubro, na sede da Casa da PRÁXIS. No primeiro dia, o foco foi compreender o contexto em que os grupos de teatro de Tatuí e cidades vizinhas atuam: como surgiram, como se relacionam com o poder público, quais são suas estratégias de sobrevivência e o que projetam para o fortalecimento de políticas públicas para as artes. O segundo encontro contou com a participação de representantes do SATED, da Rede Brasileira de Teatro de Rua e de advogados especializados em direito cultural, que debateram temas como representação jurídica para grupos artísticos, modelos de formalização (MEI, associações, cooperativas) e o papel estratégico dos sindicatos na defesa do trabalho artístico.

Figura 31 – Primeiro dia do I Seminário de Cultura de Tatuí. Encontro com grupos de teatro, realizado na Casa da Práxis, no dia 22 de setembro de 2019



Fonte: Acervo pessoal do autor, 2019. Por ausência de documentação complementar, não foi possível identificar nominalmente todos os presentes na imagem.

Figura 32 – Terceiro dia do I Seminário de Cultura de Tatuí. Roda de conversa com artistas participantes no encerramento do evento, na Casa da Práxis



Fonte: Acervo pessoal do autor, 2019. Por ausência de documentação complementar, não foi possível identificar nominalmente todos os presentes na imagem.

Entre os convidados e convidadas estiveram Adriana Afonso Oliveira (Grupo Asas - Tatuí), Ana Souto (SATED/SP e Cia da Cabra Orelana – São Paulo), Tiago Vasconcelos (Cooperativa Paulista de Teatro/Cia Antropofágica – São Paulo), Caio Martinez (Trupe Olho da Rua - Santos), Davi Lima (Cia de Opinião – Tatuí/Sorocaba), Flávio Melo (Grupo Nativos Terra Rasgada - Sorocaba), Luis Carlos Checchia (Cia Rosa dos Ventos – Osasco) e Mayara Soares (Movimento Popular PRÁXIS - Tatuí).

Foi nesse contexto que também se deu o meu reencontro com o grupo: a convite de Simone e Marcos, participei como representante da Companhia de Opinião no Seminário, somando àquela construção coletiva. Como participante ativo do encontro, posso afirmar que o 1º Seminário de Cultura de Tatuí foi uma experiência profundamente potente. Reencontrar companheiros e companheiras de longa trajetória no teatro, assim como conhecer outras figuras importantes da cena cultural pela primeira vez, fortaleceu vínculos e inspirou novas articulações. O espaço foi marcado pela escuta atenta e pela partilha generosa de experiências vindas de diversas regiões do Estado de São Paulo, revelando as singularidades de cada território e os desafios comuns enfrentados pelos grupos artísticos, como a

precariedade dos editais, a intermitência dos apoios públicos e as dificuldades de sobrevivência longe dos grandes centros. Ao mesmo tempo, foi possível conhecer práticas que vinham se consolidando com criatividade e resistência em outros cantos do Estado — experiências essas que serviram de referência, alimentaram o movimento cultural de Tatuí, do qual também faço parte com a Companhia de Opinião, mesmo sem residir na cidade.

A presença atuante de Simone na associação cultural PRÁXIS, reforçaram a inserção do Núcleo Pavanelli como agente articulador de lutas e processos formativos, agora em outro território, longe da capital. Em 2021, o grupo conseguiu retomar suas atividades por meio de projetos financiados com recursos públicos, reafirmando seu compromisso com a continuidade do teatro de rua, mesmo em contextos adversos. O espetáculo *Dia de Benedito: se fugir o bicho pega, se ficar o mundo come!* foi apresentado em formato virtual, com apoio do ProAC LAB 36/2020, e transmitido pelo canal do Museu Histórico “Paulo Setúbal” de Tatuí no YouTube, alcançando novos públicos em um momento de retração das atividades presenciais. Além disso, o Núcleo teve o projeto *Encantes da Floresta* habilitado no edital ProAC Expresso Direto nº 38/2021, com intuito de explorar novas linguagens e formatos de criação e difusão, mesmo em meio ao caos sanitário e político daquele momento.

Um dos principais desafios enfrentados nesse período foi a adaptação do espetáculo *Dia de Benedito: se fugir o bicho pega, se ficar o mundo come!* para o formato audiovisual. Pensada originalmente para as ruas, em diálogo direto com o público e com o espaço urbano, a obra precisou ser reconfigurada para ser gravada em vídeo, respeitando os protocolos sanitários e os limites impostos pelo distanciamento social. A transposição de uma linguagem profundamente ligada à presença e ao encontro para o meio digital exigiu criatividade técnica e também uma reformulação na dramaturgia, sem perder de vista o compromisso político e popular que sempre marcou a trajetória do grupo. A remontagem virtual de *Dia de Benedito* também foi marcada por reencontros e reconfigurações no elenco, revelando a força dos laços construídos ao longo da trajetória do grupo. Alguns integrantes históricos, como Lucas Branco, Mizael Alves e o músico Luis Bastos, deslocaram-se até Tatuí para integrar o processo de gravação do espetáculo, enquanto novas presenças somaram à cena, como a atriz Adriana Afonso Oliveira e o músico Heitor Salesse, ambos atuantes na região. A gravação, realizada em plena pandemia, foi transmitida

ao vivo pelas plataformas digitais das prefeituras de Tatuí, Cabreúva e Alumínio⁴⁴, alcançando um público ampliado e mantendo o compromisso do grupo com a difusão da arte popular em diferentes meios.

Figura 33 – Espetáculo Dia de Benedito do Núcleo Pavanelli



Fonte: Acervo pessoal do Núcleo Pavanelli, 2025. Da esquerda para a direita: Adriana Afonso, Marcos Pavanelli, Lucas Branco, Luis Bastos, Heitor Salesse e Simone Pavanelli em apresentação realizada em novembro de 2021, no canal do Youtube do Núcleo.

Durante a pandemia, mesmo diante das restrições impostas ao encontro presencial, o Núcleo Pavanelli seguiu em movimento, articulando novas formas de criação e diálogo com o público. Uma das experiências mais criativas foi a *Aula Espetacular de Malabares*, projeto contemplado no Edital de Cultura 01/2021 do “1º Festival de Arte e Cultura de Tatuí”, promovido pelo Museu Histórico Paulo Setúbal. No formato de vídeo-aula cênica, o grupo subverteu a lógica tradicional do ensino à distância e transformou a prática circense em um espetáculo educativo, conduzido pela palhaça-professora Tulipa (Simone Brites Pavanelli) e seus dois alunos atrapalhados — os palhaços Orelhinha (Marcos Pavanelli) e Picoca (Marcos Brites Pavanelli). Com humor e interação, a aula propunha o aprendizado do malabarismo, e uma pedagogia popular do riso e da coletividade, mesmo em tempos de isolamento, convidando o público a participar ativamente com suas próprias bolinhas em casa.

Em paralelo, o grupo também desenvolvia o projeto *Terreirão dos Encantados*, que sintetizava de forma poética e política duas dimensões

⁴⁴ O espetáculo *Dia de Benedito: se fugir o bicho pega, se ficar o mundo come!*, em sua versão audiovisual realizada durante a pandemia, está disponível para acesso público no canal do Departamento de Cultura de Alumínio (SP). Para assistir, basta acessar: https://www.youtube.com/watch?v=UHP9c0mtr_0.

fundamentais da trajetória recente do Núcleo: o mergulho na agroecologia e o compromisso com a arte como veículo de memória, espiritualidade e denúncia. O espetáculo, ainda em processo, nasceu do acúmulo de uma pesquisa iniciada em 2012 com povos indígenas do Estado do Acre — como os Huni Kuin⁴⁵ e os Yawanawá⁴⁶ — e de vivências diretas dos integrantes com comunidades agroflorestais e guardiãs de saberes populares, como rezadeiras, benzedadeiras e pequenos agricultores. Com dramaturgia construída a partir de canções autorais e relatos de experiências reais e míticas, a proposta de encenação apresenta três quadros que abordam o ciclo da borracha, a simbologia da cobra grande nos povos originários, e os ensinamentos das mulheres da terra sobre plantas medicinais e cura ancestral. *Terreirão dos Encantados* representa para o Núcleo, assim, um rito de reconexão entre arte, território e espiritualidade, apontando para um teatro que brota do chão, das florestas, da fé popular e da urgência ambiental. Em tempos de colapso e reclusão, o grupo se manteve fiel à sua luta de criar com o que há.

Após o período de restrições imposto pela pandemia, o Núcleo Pavanelli consolidou sua presença na cena cultural de Tatuí por meio de diversas iniciativas. A participação ativa de Simone Pavaneli no Conselho de Políticas Públicas Culturais da cidade reforçou o compromisso do grupo com a formulação e implementação de políticas culturais inclusivas e democráticas.

Entre os projetos desenvolvidos nesse período, destacam-se a Maravilhosa Escola de Circo e a *Charanga do Pé Vermelho*. A primeira é uma iniciativa voltada à formação em artes circenses, oferecendo oficinas e cursos que abrangem desde técnicas básicas até avançadas, promovendo o acesso à cultura e incentivando o desenvolvimento artístico local. Já a *Charanga do Pé Vermelho* consiste em cortejos circenses que percorrem as ruas de Tatuí, resgatando a tradição das fanfarras e

⁴⁵ Huni Kuin: Também conhecidos como Kaxinawá, os Huni Kuin ("o povo verdadeiro", em sua língua), são um povo indígena que habita majoritariamente o Estado do Acre, na região do Alto Juruá, e áreas da Amazônia peruana. Possuem uma rica tradição espiritual e cosmológica, com destaque para o uso ritualístico da ayahuasca (nixi pae), os cantos medicinais (huni meka) e a arte do kenê (pinturas corporais e gráficas). A cultura Huni Kuin é marcada pela oralidade, pela valorização dos ciclos da natureza e pela luta pela preservação de seus territórios e saberes ancestrais.

⁴⁶ Yawanawá: O povo Yawanawá ("povo do queixo de onça") vive em terras indígenas no Estado do Acre, às margens do rio Gregório. Reconhecidos por sua forte organização comunitária, os Yawanawá vêm promovendo uma revitalização de sua cultura tradicional, combinando práticas espirituais — como os rituais com uni (ayahuasca), pinturas com jenipapo e danças cerimoniais — com ações de sustentabilidade e protagonismo feminino. Suas lideranças têm ganhado visibilidade internacional pela defesa da floresta e dos direitos dos povos originários.

levando alegria e arte diretamente à população. O termo "Pé Vermeio" é uma expressão carinhosa utilizada para se referir aos habitantes de Tatuí, remetendo às raízes e à identidade cultural local.

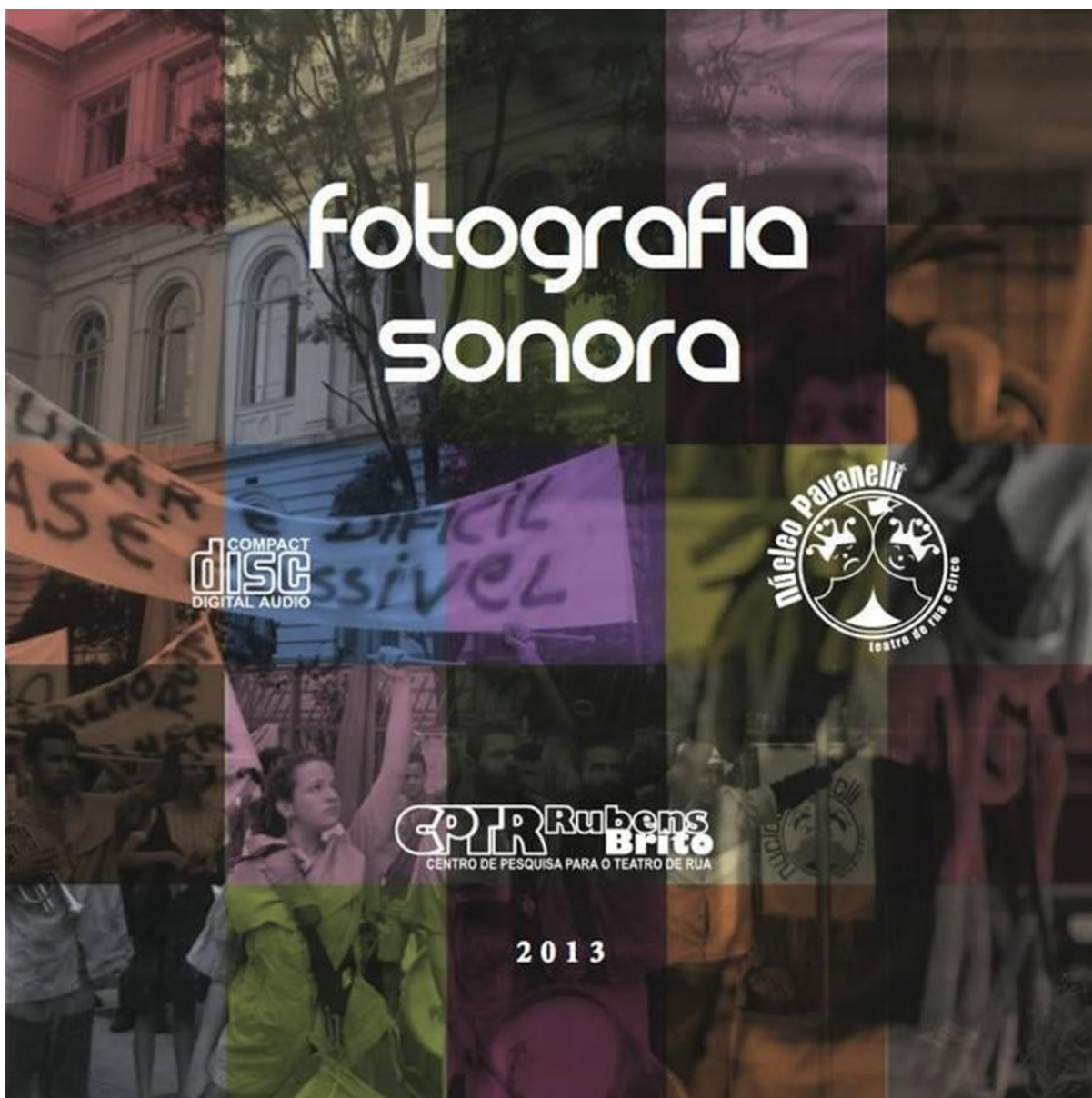
Além dessas iniciativas, o Núcleo Pavanelli, em parceria com o Grupo Asas de Teatro Infantil e a Companhia de Opinião, fundou o Centro Cultural MUVUKA⁴⁷, resultado de uma compreensão partilhada entre os coletivos sobre a importância de um espaço físico como base para consolidar trajetórias, desenvolver pesquisas e impulsionar o movimento cultural local. O MUVUKA tornou-se um território de criação, convivência e efervescência artística, acolhendo ensaios, formações, apresentações e eventos que fortalecem a presença da arte popular em Tatuí. O que se desenha hoje na cidade não é apenas a continuidade de uma história iniciada em São Paulo, mas a composição de uma nova cartografia de vínculos e insurgências, marcada pela agroecologia, pela pedagogia popular, pela formação política e pelas manifestações artísticas que seguem rompendo silêncios e abrindo caminhos.

Por fim, outro aspecto de grande relevância na trajetória do Núcleo Pavanelli, foi a realização da fotografia sonora⁴⁸ de seus espetáculos, viabilizada no âmbito da Lei de Fomento. Esse trabalho constitui um dispositivo raro de preservação e difusão da memória do teatro de rua, já que documenta a dimensão musical como parte fundante da experiência cênica. Ao transformar as músicas em arquivo acessível, o grupo reafirma o lugar da sonoridade como eixo de criação e como vestígio histórico de sua prática. Trata-se de um gesto que inscreve a música na condição de documento político e cultural, capaz de testemunhar tanto a estética quanto as lutas que atravessaram o percurso do coletivo.

⁴⁷ O Centro Cultural MUVUKA está localizado na Rua Nhô Quim Marques, nº 205, no bairro Dr. Laurindo, em Tatuí/SP.

⁴⁸ O registro em áudio encontra-se disponível em:
<https://labnomade.bandcamp.com/album/fotografia-sonora>

Figura 34 – Capa do álbum Fotografia Sonora, produzido pelo Núcleo Pavanelli em parceria com o Centro de Pesquisa para o Teatro de Rua (CPTR Rubens Brito), 2013



Fonte: Acervo pessoal do Núcleo Pavanelli, 2025.

Com este parágrafo, encerramos a análise biográfica e política da trajetória do Núcleo Pavanelli de Teatro de Rua e Circo, reconhecendo que a força de seu percurso está não só no que criou, mas na forma como escolheu existir. No próximo e último capítulo, deslocamos o foco para o espetáculo *Aqui Não, Senhor Patrão*, analisando-o a partir das experiências acumuladas ao longo desse caminho — na tentativa de compreender como estética, política e história se entrelaçam no corpo da obra e na rua como cena.

6 E O OPERÁRIO DISSE NÃO!

O espetáculo *Aqui Não, Senhor Patrão* foi concebido em 2010 como uma proposta de Marcos Pavaneli, em diálogo com experiências anteriores do Núcleo, especialmente a montagem de *Aqui Não, Pantaleão* (2003). Diferentemente do trabalho inicial, que se apoiava em registros mais ligados à comédia popular, a nova proposta buscava enfrentar, de maneira mais direta, as contradições da luta de classes no Brasil contemporâneo. Inserida em um projeto aprovado na 17ª edição da Lei de Fomento ao Teatro da Cidade de São Paulo, a criação foi organizada como processo colaborativo: a cada ensaio, atores e atrizes improvisavam cenas que eram discutidas coletivamente; em seguida, sistematizadas por Simone Pavaneli, responsável pela dramaturgia, sob a orientação de Calixto de Inhamuns. Dessa dinâmica nasceu uma estrutura em quadros, que percorriam diferentes momentos históricos da exploração do trabalho: o sistema semiescravista das fazendas; o universo do curture, onde emergiam referências à Carteira de Trabalho e às conquistas legais; e a fábrica, situada no contexto das greves do ABC no final da década de 1970 e início da de 1980.

Essas greves, organizadas por sindicatos metalúrgicos da região do Grande ABC paulista, marcaram o esgotamento do modelo autoritário da ditadura civil-militar e inauguraram um ciclo de mobilização operária que combinava reivindicações imediatas — como reajustes salariais frente à inflação — com um horizonte político mais amplo de democratização e reorganização da classe trabalhadora. A memória dessas lutas, que resultaram em enfrentamentos diretos com o aparato repressivo do Estado e projetaram lideranças que se tornariam centrais na política brasileira, é retomada no espetáculo como elemento dramático, conferindo ao enredo densidade histórica e uma ponte de reconhecimento entre a experiência operária representada e o público. Essa narrativa, ao mesmo tempo didática e alegórica, permitia articular passado e presente da classe trabalhadora, mobilizando recursos da comicidade, do cançãoeiro popular e da fragmentação épica para criar um espaço de interpelação crítica.

Essa interpelação também desempenhou uma função interna de reflexão sobre o próprio trabalho artístico, especialmente no que diz respeito à experiência de precarização vivida pelo Núcleo. Em cena, *Aqui Não, Senhor Patrão* tematizava a

exploração do trabalho fabril e a alienação do operário, fora dela operava como espaço de autorreflexão sobre as condições concretas de produção do teatro de rua em São Paulo, atravessado por instabilidade financeira, intermitência dos editais e ausência de políticas estruturais de cultura. Tal movimento evidencia uma contradição própria ao campo cultural: artistas que denunciam a exploração do trabalhador encontram-se, eles mesmos, submetidos a formas de trabalho desprovidas de garantias e direitos, marcadas pela informalidade e pela lógica intermitente dos projetos financiados por distintos fomentos. O efeito metateatral improvisava uma denúncia social articulada à vivência cotidiana dos artistas, explicitando a inserção do trabalho cultural nas dinâmicas mais amplas da precarização laboral.

Figura 35 – Ator Marcos Pavaneli e a atriz Sabrina Motta. Apresentação do espetáculo *Aqui Não, Senhor Patrão* na Praça Carlos Kozieritz, Jardim Julieta. Sede Pública do Núcleo, 2011



Fonte: Acervo pessoal do Núcleo Pavaneli, 2025.

A primeira montagem, apresentada em 2011, correspondeu a um primeiro momento do espetáculo, que mais tarde teria uma segunda configuração bastante distinta. Nesse estágio inicial, algumas escolhas estéticas e organizacionais, embora afirmassem a intenção política do grupo, expunham também os limites do processo de criação coletiva. A dramaturgia proposta por Simone, a partir da orientação de

Calixto de Inhamuns, e direção de Marcos, forneciam um eixo dramático cênico da exposição, em chave alegórica, a exploração do homem pelo homem. Contudo, a tradução desse objetivo para o espaço da rua evidenciou contradições no processo criativo do Núcleo. O conjunto criador original, ainda impactado pelo teatro quântico de Rubens Brito, optou por uma encenação itinerante, em que uma carroça atravessava a praça e servia de base para cenas fragmentadas. Essa solução, embora imgeticamente sedutora, mostrou-se inviável no cotidiano: a montagem e o transporte do aparato técnico geravam conflitos, atrasos e frustrações, transformando o recurso em obstáculo mais do que em aliado da dramaturgia.

Figura 36 – Carroça do espetáculo *Aqui Não, Senhor Patrão* construída com as madeiras do palco do espetáculo *Viva Malasartes*. 2011.



Fonte: Acervo pessoal do Núcleo Pavanelli, 2025.

De modo semelhante, a escolha dos figurinos refletiu uma idealização distante das condições do teatro de rua. Saia de tecido pesado, sobreposição de camadas de roupas, elementos de *clown* estilizado: tudo isso conferia densidade visual, mas destoava da funcionalidade necessária para a rua. A contradição entre a prática — calor excessivo, desconforto, pouca mobilidade — e estética colidiu com a proposta épica da dramaturgia. A experiência, nesse sentido, tornou-se pedagógica: ao tentar harmonizar um repertório formal idealizado com as exigências da cena pública, o Núcleo percebeu que a coerência estética só se consolidaria na medida em que fosse subordinada ao conteúdo político e à natureza popular da encenação.

Essas opções se tornaram objeto de debate quando o Núcleo apresentou o espetáculo na Mostra da Trupe Olho da Rua, em Santos, ocasião em que pesquisadores como Alexandre Mate e Fábio Resende ofereceram contribuições críticas. Ambos destacaram a pouca funcionalidade dos figurinos e da carroça, que, em vez de ampliar a comunicação com o público, criavam barreiras. As observações também incidiram sobre a dramaturgia, ainda estruturada como mosaico de quadros que carecia de maior articulação interna. Essas discussões abriram um campo de problematização sobre como equilibrar, no teatro de rua, a dimensão alegórica da cena e as condições materiais de sua realização, questão que se tornaria central no segundo momento da peça.

A reelaboração promovida em 2012, viabilizada pela 20ª edição da Lei de Fomento, configurou um segundo momento do espetáculo, marcado por um deslocamento estético e político em relação à primeira versão. A carroça e os figurinos pesados foram abandonados, e a espacialidade passou a privilegiar uma organização circular, que favorecia a proximidade e a interação com o público. A dramaturgia foi revisitada, buscando maior clareza narrativa sem renunciar à fragmentação épica, e a dimensão musical ganhou maior protagonismo, integrando-se organicamente ao fluxo da cena. Simone atribui parte dessas escolhas formais, a experiência do grupo em oficinas de circo-teatro com Fernando Neves. A partir delas, os integrantes puderam reconhecer-se em “tipos” historicamente vinculados ao universo popular — o baixo cômico⁴⁹, o sobrete⁵⁰, a figura espalhafatosa⁵¹ — o que permitiu ressignificar tensões

⁴⁹ O *baixo cômico* é um tipo clássico do circo-teatro e das farsas populares, caracterizado pelo humor físico, pela exploração da ingenuidade e pela criação de situações de ridículo. Sua função é provocar o riso imediato, desmontando hierarquias e tensões dramáticas por meio do exagero corporal e da caricatura social.

⁵⁰ O *sobrete* corresponde a uma figura tradicional do circo-teatro, marcada pelo protagonismo narrativo

internas do processo criativo e integrar ao espetáculo uma lógica cômica que afirmava a continuidade de tradições do teatro popular brasileiro.

Entre os dispositivos mais significativos dessa montagem estava a abertura do microfone ao final da apresentação: após a encenação de uma greve, o público era convidado a tomar a palavra, partilhar experiências e intervir diretamente na cena. Simone Pavanelli descreve esse momento como uma “assembleia geral”, na qual cada espectador deixava de ocupar a posição de testemunha para assumir a de sujeito político, reinscrevendo a própria experiência na cena.

Figura 37 – Trabalhador do público toma o microfone ao final da apresentação de *Aqui Não, Senhor Patrão*, expondo as condições precárias de seu trabalho e os baixos salários



Fonte: Acervo pessoal do Núcleo Pavanelli, 2025. Foto no Bairro Itaquera, 2013.

e pela inteligência prática. É o tipo que articula a ação dramática, estabelecendo pontes entre as situações cômicas e o desenvolvimento da fábula. Diferencia-se do herói melodramático, pois mantém vínculos com a oralidade popular e com a lógica da improvisação, aproximando-se muitas vezes do narrador épico.

⁵¹ A “figura espalhafatosa” refere-se a um tipo cômico cuja principal característica é o excesso: gestos ampliados, voz estridente, figurinos chamativos, maquiagem carregada. Esse tipo rompe convenções de comportamento e de decoro, inserindo na cena um elemento de desestabilização permanente.

Figura 38 – Momento em que espectadores assumem a palavra após a encenação, relatando experiências de exploração laboral e precarização das condições de vida



Fonte: Acervo pessoal do Núcleo Pavanelli, 2025.

Esse gesto deslocava a lógica tradicional do espetáculo, pois o desfecho não se encerrava no interior da obra, mas abria-se como início de um processo coletivo de fala, escuta e protesto. A cena teatral funcionava como catalisadora de enunciações políticas, em que a experiência estética era imediatamente atravessada pela materialidade da vida social. Em geral, as falas evocadas pelo microfone aberto giravam em torno de baixos salários, condições precárias de trabalho e experiências concretas de exploração. Em uma ocasião que permaneceu como referência na memória do Núcleo, professores prestes a deflagrar uma greve tomaram a palavra, trazendo ao espaço da apresentação a urgência de sua luta e demonstrando como a cena podia ressoar de modo imediato em processos políticos reais. Nesse movimento, desfazia-se também a centralidade autoral do Núcleo: a dramaturgia era reconfigurada pela entrada da voz do público, tornando-se experiência compartilhada e radicalmente politizada.

Trata-se de um expediente recorrente em tradições do teatro popular, no qual a performance se converte em espaço de agitação, de propaganda e de organização — elementos que permitem compreender *Aqui Não, Senhor Patrão* em diálogo

direto com a herança histórica do agitprop.

Segundo Iná Camargo Costa (2017), o teatro de agitação e propaganda (agitprop) emergiu como uma prática artística diretamente vinculada à luta política da classe trabalhadora, consolidando-se no início do século XX, especialmente no contexto da Revolução Russa⁵² e de sua difusão na Europa e na América Latina. Sua função era ilustrar ideias e intervir na realidade concreta, ampliando a consciência política e mobilizando ações coletivas. Na tradição russo-soviética, esse vínculo entre arte e política assumiu caráter orgânico: as apresentações ocorriam em fábricas, ruas, praças e reuniões sindicais, utilizando recursos simples — coros falados, cenas curtas, músicas com refrões fáceis, personagens-tipo — para traduzir questões complexas em mensagens diretas, capazes de dialogar com um público amplo, muitas vezes composto por analfabetos ou sem acesso a formas culturais institucionalizadas.

Historicamente, o agitprop se caracterizou menos por uma forma estética específica e mais pelo modo coletivo de produção e pela sua inserção direta nas lutas sociais. Os grupos eram formados majoritariamente por trabalhadores, organizados em torno de bairros, fábricas ou sindicatos, de modo que o discurso cênico nascia da própria experiência de classe. A preparação incluía debates políticos internos, estudo das situações locais e elaboração coletiva de textos e canções, garantindo que o conteúdo apresentado respondesse a problemas concretos vividos pelo público. Essa relação de proximidade direta com as lutas sociais permitia que a cena fosse um prolongamento da ação política — um momento de agitação que, idealmente, conduziria a desdobramentos organizativos imediatos.

O movimento agitprop foi se diversificando conforme se adaptava a diferentes contextos e objetivos. Entre as formas mais recorrentes estão: as peças curtas de agitação, focadas em um tema urgente; o teatro-jornal, que dramatizava notícias para difundir e interpretar acontecimentos; as peças dialéticas, que exploravam

⁵² A Revolução Russa de 1917 compreendeu dois momentos distintos: a Revolução de Fevereiro, que derrubou o *czar* Nicolau II e instaurou um governo provisório de orientação liberal, e a Revolução de Outubro, liderada pelos bolcheviques sob a direção de Lênin, que instaurou o primeiro Estado socialista do mundo. O *agitprop* surge no contexto da Revolução de Outubro de 1917, quando os bolcheviques, à frente do Exército Vermelho, organizaram coletivos culturais para intervir politicamente por meio de formas artísticas acessíveis à classe trabalhadora. A prática foi sistematizada pelo Departamento de Agitação e Propaganda do Comitê Central do Partido Comunista, articulando cultura e política como parte do processo revolucionário.

contradições sem resolvê-las, estimulando o pensamento crítico; e as grandes cenificações históricas:

Nos anos revolucionários, estas cenificações foram realizadas principalmente em celebrações festivas, como o próprio aniversário da Revolução de Outubro, tendo por objetivo, portanto, o cultivo da memória. Talvez o exemplo mais conhecido desta modalidade seja a Tomada do Palácio de Inverno, encenada a 7/11/1920 por levreinov (uma espécie de “coordenador de direção”), contando com cerca de 15 mil atores, incluídas muitas das pessoas que participaram daquela ação, e cerca de 100 mil “espectadores” (Costa, 2017, n.p.).

Em todas essas variantes, havia um compromisso em romper com a ilusão teatral tradicional, quebrar a passividade do espectador e transformá-lo em participante ativo, capaz de interagir, responder e, eventualmente, assumir o protagonismo da cena.

Na América Latina, experiências como as do Centro Popular de Cultura (CPC)⁵³ e as do Teatro de Arena de São Paulo, sobretudo a partir das direções de Augusto Boal, dialogaram com essa tradição, reinterpretando-a a partir das condições políticas locais. Em trabalhos como *Arena Conta Zumbi*⁵⁴, elementos característicos do agitprop — a colagem de documentos, a intervenção em contextos de mobilização histórico-social — foram combinados a procedimentos do teatro épico e, mais tarde, de proposições do nomeado teatro do oprimido, ampliando as possibilidades de participação do público e de conexão entre arte e ação política.

Do ponto de vista conceitual, o agitprop representa uma inflexão fundamental na relação entre política e cultura, recusando a separação artificial entre ambas. Sua lógica parte da compreensão de que toda prática cultural está imersa em condições histórico-sociais, sendo, portanto, também práxis política. Nesse sentido, o agitprop rejeita tanto a ideia de neutralidade estética quanto a noção de uma autonomia da arte desvinculada da realidade social. Ao contrário, assume abertamente sua inscrição no

⁵³ O Centro Popular de Cultura (CPC) foi criado em 1961, no Rio de Janeiro, como braço cultural da União Nacional dos Estudantes (UNE). Reunia artistas, intelectuais e militantes que buscavam aproximar a produção artística das lutas sociais e do cotidiano das classes trabalhadoras. Atuava em diferentes linguagens — teatro, música, cinema, literatura, artes visuais — sempre com o objetivo de democratizar o acesso à cultura e politizar a produção artística. Entre suas experiências mais conhecidas está a peça *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, que articulava estética e engajamento social. O CPC foi extinto em 1964, após o golpe militar, quando sua sede foi invadida e incendiada. Apesar de sua curta duração, tornou-se uma das referências centrais do teatro político brasileiro, influenciando gerações posteriores de grupos e movimentos culturais.

⁵⁴ *Arena Conta Zumbi* estreou em 1965 no Teatro de Arena, em São Paulo, com dramaturgia de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal e música de Edu Lobo, com direção de Augusto Boal.

campo da luta de classes, utilizando a arte como ferramenta de disputa de narrativas, formação de consciência e possibilidade de organização popular. Tal perspectiva, além de desmistificar hierarquias que tradicionalmente opuseram “alta” e “baixa” cultura, reconhece nas formas populares de expressão — canções, narrativas orais, teatro de feira, práticas festivas — expedientes fundamentais para a mobilização política, convertendo aquilo que já circulava no cotidiano da classe trabalhadora em linguagem de intervenção estética e política.

Ao analisar *Aqui Não, Senhor Patrão* é importante destacar que o Núcleo Pavanelli tenha, em algum momento, reivindicado conscientemente essa tradição como horizonte teórico ou metodológico. Em nenhuma etapa de sua trajetória o Núcleo sistematizou o agitprop como objeto de pesquisa formal ou como referência explícita em seus processos criativos. A aproximação aqui proposta caracteriza-se em uma hipótese, decorrente da investigação e articulação entre expedientes operacionais, aqui em exposição, de que o conjunto criador lançou mão para criação do espetáculo em destaque. Muitos são os pontos de convergência entre procedimentos historicamente associados ao agitprop e práticas desenvolvidas pelo Núcleo em sua inserção nas lutas estético-sociais, no acúmulo de sua militância de esquerda e, sobretudo, na forma como ocupa a rua enquanto arena política.

Esse procedimento de ocupação pode ser compreendido como o embate em torno da produção de sentidos, imagens e narrativas sobre a vida histórico-estético-social concretas, em destacar as questões da subjetividade. A rua, nesse contexto, se converte em território de enfrentamento, no qual projetos políticos antagônicos competem pela legitimidade de suas vozes e pela capacidade de mobilizar coletivos. O teatro, quando se inscreve nesse campo, opera como contranarrativa: tensiona discursos hegemônicos, expõe contradições invisibilizadas e oferece à classe trabalhadora instrumentos simbólicos de reconhecimento, pertencimento e resistência.

No espetáculo, encontram-se recursos que dialogam diretamente com esse repertório histórico: “mensagens” políticas determinadas e acessíveis, construídas a partir de experiências concretas da classe trabalhadora; uso de personagens-tipo alegóricas e arquétipos sociais para evidenciar relações de poder; músicas com refrões e estruturas repetitivas que reforçam o assunto ou tema fundante e facilitam a participação do público; e uma ocupação cênica que se vale da oralidade, da comicidade e da improvisação.

Em *Aqui Não, Senhor Patrão* o texto acompanha um casal de trabalhadores que percorre as etapas da produção de uma bota — da criação do gado ao feitiço e à circulação mercantil do produto. O percurso dramático explicita a lógica histórica (formal e dialética) da exploração, revelando como a precarização do trabalho e a desvalorização da força produtiva sustentam a acumulação dos detentores dos meios de produção. A consciência que emerge nas personagens historiciza a alienação e a torna visível enquanto construção social. Tal dispositivo reverbera na relação com o público, especialmente a oriunda da classe trabalhadora, ao criar um espaço de identificação crítica com as contradições encenadas.

Essa construção dramática se intensifica em momentos como o diálogo entre a personagem Bobo e o coro de trabalhadores, em que perguntas aparentemente ingênuas revelam a concentração da terra, a lógica predatória do agronegócio e os impactos dos agrotóxicos.

Bobo De quem é esse pasto que tá aqui?

Todos É do patrão!

Bobo E essas plantações de cana de açúcar, e esses pés de laranja, de quem é

Todos É do patrão!

Bobo E essa plantação de soja que está aí até onde a vista alcança

Todos Você achou que era de quem

Bobo Agora eu já sei que não é de Deus.

Bobo mas vem cá, vocês não acham que esse tal de agronegócio tá acabando com o mundo? E o agrotóxico não faz mal pra saúde?

Todos Até onde a gente sabe nenhum animal envenena a própria comida. Desce daí e vamos trabalhar. (Pavanelli, Simone Brites; Núcleo Pavanelli, 2011).

Figura 39 – Simone Pavanelli. Dramaturga e atriz do espetáculo *Aqui Não, Senhor Patrão*



Fonte: Acervo Pessoal do Núcleo Pavanelli, 2025.

A cena evidencia a força política do humor crítico ao desmontar naturalizações que sustentam o discurso ideológico do agronegócio e da propriedade privada da terra. A ironia da personagem — “Agora eu já sei que não é de Deus” — não é apenas uma piada, mas a exposição da falácia religiosa frequentemente mobilizada para legitimar a exploração e a concentração fundiária. Do mesmo modo, a resposta coral — “Até onde a gente sabe, nenhum animal envenena a própria comida” — sintetiza, em registro popular e de fácil apreensão, uma crítica contundente ao modelo de desenvolvimento baseado no agronegócio e no uso intensivo de agrotóxicos, que envenena trabalhadores e consumidores em nome do lucro. Ao mobilizar oralidade, repetição e interpelação direta, o espetáculo reinscreve na cena procedimentos históricos do agitprop, nos quais a função estética não se dissocia da função política: provocar o riso para instaurar consciência, transformar o público em sujeito coletivo, e deslocar o olhar cotidiano para revelar a violência estrutural da exploração.

Outro momento significativo do espetáculo é a fala do Patrão, que se apresenta como benfeitor e protetor dos trabalhadores. O discurso mobiliza a narrativa de “grande família” para neutralizar o conflito de classe, associando o próprio lucro a uma suposta melhoria das condições de vida dos empregados — no caso, a promessa de registro em carteira.

Patrão Tenho uma boa notícia pra vocês: Vamos modernizar o nosso curtume. Vocês sabem que esse curtume é da minha família desde muito tempo. Quando meu bizavô começou com esse negócio só trabalhavam os parentes mais próximos. E foi assim até o meu pai assumir e ampliar, contratando outros trabalhadores. Com ele, eu aprendi muito, inclusive que somos todos uma grande família. Estou pensando em comprar umas máquinas pra facilitar o trabalho de vocês. Dessa forma, todos nós sairemos ganhando. Eu, porque o curtume vai produzir mais, dar mais lucro e assim poderei finalmente registrar a carteira de vocês.

Mulher Carteira assinada homem. Era o que você queria!

Patrão Mas, pra isso acontecer, nós teremos que trabalhar muito. Um tanto além do que já trabalhamos. Sei que todos vão concordar com esse pequeno sacrifício por um futuro melhor.

Homem Mas patrão, isso é certo mesmo? Esse negócio da carteira?

Patrão É claro! Dou a minha palavra. Comigo é tudo preto no branco. Vocês concordam?

Homem É... é o jeito

(Pavaneli, Simone Brites; Núcleo Pavaneli, 2011).

Figura 40 – Marcos Pavanelli. Ator e diretor do espetáculo Aqui Não, Senhor Patrão



Fonte: Acervo Pessoal do Núcleo Pavanelli, 2025.

A lógica é sedutora: modernização, aumento da produtividade e, como contrapartida, direitos trabalhistas básicos. No entanto, a contradição emerge no subtexto e no próprio andamento da cena: para que o benefício se concretize, será necessário trabalhar ainda mais, “um tanto além do que já trabalhamos”, naturalizando o aumento da exploração como um “pequeno sacrifício por um futuro melhor”. Ao expor essa retórica e colocá-la em confronto com a reação imediata das personagens, a peça desmonta a operação ideológica, permitindo que o público reconheça a assimetria do acordo proposto. Trata-se de um procedimento que dialoga com a tradição do agitprop: simplificar a estrutura do conflito (que se alicerça, fundamentalmente, na intersubjetividade), evidenciar a exploração de forma inequívoca e convidar à identificação crítica, ao mesmo tempo em que provoca o riso pela caricatura do discurso patronal. Aqui, como no agitprop, a cena funciona como dispositivo pedagógico, revelando o mecanismo da opressão e criando condições para que o público projete alternativas.

A canção *Luta de Classe*, opera como um núcleo discursivo que sintetiza a perspectiva política da obra:

Aqui nesse espelho nossa encenação
 Faremos um lamento em forma de canção
 De um lado a fossa o povo pobre
 explorado
 Do outro a força o nobre que mantém o seu estado
 Desde a invasão dos portugueses barcos
 Até o topo das favelas
 Onde sobem os barracos
 Por todo lado do Brasil é o mesmo quadro
 Se tem quem manda tem quem chora
 Branco negro ou mulato
 Quem hoje sabe o que é luta de classe
 Quem é que luta por aquilo que não sabe
 Qual é o esquema atrás da máscara da
 face O que se perde, desse todo que hoje
 é parte Em outro tempo outro espaço,
 outra praça Mais um pedaço de uma peça
 Que hoje aqui se passa
 Revela um povo que espera em letargia
 E não percebe a roda torta que não gira
 Um malabares, cospe fogo e canta a
 vida Toca viola, sopra gaita e faz folia
 Mas não se afasta a certeza que podia
 Viver de paz, fartura e democracia.
 (Pavanelli, Simone Brites; Núcleo Pavanelli, 2011).

Estruturada como um lamento em forma de canção, ela estabelece de imediato um quadro de oposição: “[...] de um lado a fossa, o povo pobre explorado; do outro a força, o nobre que mantém o seu estado”. A divisão é clara, sem zonas cinzentas, que buscam explicitar as linhas do conflito social para um público amplo, sem recorrer a abstrações ou metáforas de difícil decifração. Ao conectar a exploração atual à herança colonial — “[...] desde a invasão dos portugueses barcos até o topo das favelas, onde sobem os barracos” —, a letra reforça a historicidade da opressão e sua permanência na estrutura social brasileira.

A música também problematiza o desconhecimento político e a alienação: “quem hoje sabe o que é luta de classe, quem é que luta por aquilo que não sabe?”. A pergunta funciona como provocação direta ao público, rompendo a barreira da ficção e assumindo a função pedagógica de interpelar sobre o próprio nível de consciência e engajamento. O recurso de situar a cena em “outro tempo, outro espaço, outra praça” insere a narrativa no continuum histórico da luta, sugerindo que o que se encena naquele momento é apenas um capítulo de um processo mais amplo.

O trecho final combina imagens de artistas populares — malabares, músicos de rua, artistas circenses — com a constatação de que a liberdade criativa e a alegria

não se dissociam da luta por condições materiais dignas: “[...] não se afasta a certeza que podia viver de paz, fartura e democracia”.

Na canção *Aqui Não, Senhor Patrão!*⁵⁵ o coletivo sintetiza, de forma direta e incisiva, a crítica social que permeia todo o espetáculo.

Trabalho muito pra ganhar o meu
salário Enquanto isso o meu patrão é
milionário E se eu atraso, adoeço ou
peço aumento Sou demitido não tenho
nenhum direito. O seu discurso
retórico, articulado Prolonga a longa
validade da merreca Eu tô cansado de
ver furo na cueca
De viver sempre nesse estado indignado
Refrão
Eu tô cansado dessa vida de cachorro
Passou da hora de uma revolução
Independência é o que eu quero ou não trabalho
Vamos gritar “Aqui não, senhor Patrão!”
O povo não tem teto nem comida
Não tem saúde nem transporte,
educação O sustento do povo é o
trabalho
E no governo só rola corrupção
Há muito tempo que eu perdi a paciência
A nossa greve se é leve não avança
Autonomia hoje em dia anda em baixa
Levanta a bunda solta um grito se
adianta.
(Pavanelli, Simone Brites; Núcleo Pavanelli, 2011).

Sua estrutura lírica e melódica é parte do núcleo dramaturgico, funcionando como dispositivo de agitação no sentido histórico-social. O texto se organiza a partir de uma oposição distinta e imediatamente compreensível — o trabalhador que “trabalha muito pra ganhar o seu salário” e o patrão “milionário” — sem metáforas evasivas, mas com uma materialidade que se ancora na experiência concreta na exploração prática do trabalhador. O refrão — “Eu tô cansado dessa vida de cachorro / Passou da hora de uma revolução / Independência é o que eu quero ou não trabalho / Vamos gritar ‘Aqui não, senhor Patrão!’” — atua como palavra de ordem, no sentido mais estrito do termo. Sua repetição, o ritmo marcado e a simplicidade da construção melódica facilitam a adesão da plateia, criando a possibilidade real de que o público cante junto, transformando espectadores em participantes mais efetivos. Esse efeito

⁵⁵ Para aqueles que desejarem conhecer a encenação, o espetáculo *Aqui Não, Senhor Patrão!* encontra-se registrado em vídeo, disponível no canal do YouTube da 7ª Mostra de Teatro de Rua Lino Rojas. O registro pode ser acessado em: <https://www.youtube.com/watch?v=Kflhbx-jfu0>.

de coro é um ponto de contato direto com a prática agitprop descrita nos anos 1920 e 1930, quando músicas e refrões eram concebidos para serem incorporados imediatamente pelo público e potencializar a mobilização.

Além do diálogo com o agitprop, a música também se aproxima do teatro brechtiano no modo de romper certa linearidade dramática e de interromper a ação para inserir um momento de reflexão e posicionamento político explícito. Em termos brechtianos, o refrão funciona como um *gestus*⁵⁶ musical: uma proposição estético-política cujo gesto tende/ busca revelar a estrutura social subjacente à cena e marca uma atitude política frente à contradição apresentada. A convocação à “revolução” e à recusa do trabalho em condições de exploração — “Independência é o que eu quero ou não trabalho” — é apresentada como proposição concreta, abrindo a cena para a possibilidade de ação no mundo real.

O conteúdo das estrofes amplia a denúncia, associando a exploração cotidiana à precariedade das condições de vida e à corrupção sistêmica do governo. Ao apontar para a greve — “A nossa greve se é leve não avança” — e exigir mais radicalidade — “Levanta a bunda, solta um grito, se adianta” — a música incorpora a pedagogia política: identificar as causas da opressão, evidenciar as contradições e indicar caminhos de ação. Assim, a canção projeta um chamado à organização e à luta coletiva.

O olhar para a dramaturgia de *Aqui Não, Senhor Patrão* evidencia que, nas formas populares, a “dramaturgia” não se limita ao texto: é um trabalho de organização da ação que articula vontade coletiva de formação do sujeito histórico do próprio teatro do grupo: a cena distribui papéis de enunciação, cria posições de fala, fabrica um “nós” politicamente situado e, ao fazê-lo, converte procedimentos estéticos em práticas de subjetivação coletiva feita de protocolos (entradas e cantos), arranjos espaciais, modos de convocatória e ritmos de circulação, por meio dos quais a experiência compartilhada se torna inteligível enquanto conflito de classe e, simultaneamente, campo de organização.

Nessa chave, o que se passa “para além do texto” é decisivo. A experiência relatada por Simone Pavaneli, durante as entrevistas, revela quando o Núcleo se viu

⁵⁶ O conceito de *gestus*, formulado por Bertolt Brecht, refere-se, em tese e de modo sumário, à síntese entre gesto corporal e atitude social. Trata-se de uma categoria estético-política que torna visíveis as relações de poder e de classe em cena, revelando o caráter histórico das ações humanas. Diferente de um gesto meramente psicológico ou individual, o *gestus* tende a evidenciar contradições sociais e a instaurar uma perspectiva crítica no espectador.

diante de uma praça vazia, tomada pela névoa e pelo silêncio. O momento constitui uma improvisação fundamental para compreender a dimensão política do *Aqui Não, Senhor Patrão*:

E teve uma vez que fomos apresentar o *Aqui Não*. Foi em parceria com a Companhia As Maria, porém não me recordo o local. Chegamos no lugar de manhã, com garoa, e muita névoa. Parecia um filme. Só nós na praça. Montamos toda a estrutura, mas não havia público. Então, peguei o microfone e comecei a cantar um ponto que conhecia dos trabalhos espirituais com o Marcos. Comecei a cantar, um músico começou a me acompanhar. Aos poucos a névoa foi embora e o público apareceu. Quando entendemos isso, adotamos o procedimento em nossa vida teatral, aquele aquecimento virou um ritual. Sempre começávamos o *Aqui Não* assim, com muita música, que chamasse o público, para nos aquecer e aos nossos afetos. E isso era algo que já tínhamos tentado fazer na primeira versão, mas não conseguimos. Na segunda, virou um rito (Pavanelli, 2025a).

A solução encontrada naquele dia foi um improviso circunstancial que inaugurou um procedimento que passaria a integrar a própria lógica do espetáculo. A cena de superaquecimento, como foi chamada internamente, ou aquecimento estendido – dispositivo do agitprop - já instaurava uma prática cênica de mobilização, convocação e criação de presença coletiva, a buscar um procedimento de partilha.

Essa estratégia insere-se em uma linhagem mais ampla das formas populares de teatro e de cultura, nas quais o ato de chamar o público é parte constitutiva da cena. Nas tradições de rua, não existe separação rígida entre preparação e espetáculo, mas um fluxo contínuo em que o “chamamento” é já improviso, cena. O gesto de cantar em coro, de repetir refrões e de insistir até que o público se forme, além de quebrar a distância entre palco e o público (no sentido de reconfigurar o espaço indistinto da rua em um local esteticamente distinto), funciona como prática pedagógica e política em que a cena não existe sem a coletividade. Trata-se, portanto, de um expediente que aquece atores e espectadores e institui a rua como espaço comum a ser compartilhado.

No agitprop, o aquecimento estendido pode ser lido como dispositivo de agitação: a repetição musical, o canto coletivo e a insistência rítmica criam um estado de atenção e de expectativa que rompe a dispersão cotidiana da praça (ou de qualquer outro espaço público aberto). Diferentemente do teatro de sala, onde a presença do público já está assegurada pela compra do ingresso, no teatro de rua a atenção não é garantida de antemão: ela precisa ser conquistada no instante do encontro. Mas não se trata de buscar prestígio ou reconhecimento individual —

demandas próprias de espaços que excluem —, e sim de instaurar uma relação baseada no afeto, na troca e política. O grupo prepara o terreno para que a peça aconteça e inicia o trabalho de mobilização. Importa notar, ainda, que esse procedimento não estava isento de tensões internas.

Como relata Simone (2025a), houve resistências por parte de atrizes e atores que entendiam o aquecimento estendido como algo pouco planejado, em contraste com uma lógica de rigor ensaiado e acabado — aquela que institui ordem e previsibilidade como valores centrais. Não se trata aqui da lógica no sentido do campo dialético, capaz de organizar ideias, mas acolher contradições e processos, e sim da lógica hegemônica que rejeita o inacabado e que, por isso mesmo, causava estranhamento diante de um procedimento aberto à experimentação e à instabilidade. Essa divergência, que chegou a provocar conflitos dentro do grupo, evidencia que se tratava de um recurso para assumir que a cena não começa nem termina nos limites do roteiro, mas se faz no contato vivo com a rua e com a imprevisibilidade do público.

Em tese, na cena do teatro popular, práticas como a cena preliminar ou o canto coletivo frequentemente cumprem a função de instaurar um ambiente de escuta, atenção e disponibilidade afetiva, sobretudo em contextos em que a oralidade se constitui como principal meio de circulação simbólica. Nesse trabalho, o foco recai sobre as tradições do agitprop e do teatro épico, que oferecem um campo propício de análise para compreender como tais dispositivos se articulam à criação artística e à dimensão política. De forma análoga, no terreno desta pesquisa com sujeitos históricos não registrados pela historiografia oficial e hegemônica, a metodologia da história oral exige um tempo de preparação, um “fazer sala” que não é mero protocolo, mas um procedimento político e convivial. Nesse espaço, a escuta se constrói como relação social, e a narrativa não emerge de surpresas ou de imposições de perguntas, mas da criação de vínculos prévios entre pesquisador e colaborador, estabelecendo uma base comum de confiança.

A metodologia da história oral, conforme proposta por José Carlos Sebe Bom Meihy (2000), parte do pressuposto de que o pesquisador deve preparar previamente um roteiro de questões a serem apresentadas ao entrevistado ou ao grupo de colaboradores. Tal roteiro organiza o trabalho do sujeito da pesquisa e torna transparente para colaborador (sujeito investigado) os caminhos e interesses da pesquisa. Nesse sentido, trata-se de um expediente de natureza épica: o

procedimento não se constrói a partir do segredo ou da surpresa, mas pela exposição do que se pretende investigar, instaurando desde o início, um horizonte de consciência crítica para todos os envolvidos.

Essa característica aproxima a história oral de uma prática brechtiana, na medida em que retira da cena da entrevista o elemento da ilusão e instaura uma partitura mais objetiva, aprovada antes de sua realização e compartilhada, que se apresenta como construção e não como espontaneidade absoluta. O colaborador, ao saber de antemão quais perguntas guiarão a conversa, passa a ocupar um lugar ativo no processo, podendo refletir, organizar e até tensionar suas próprias memórias antes mesmo de verbalizá-las. O que se estabelece é uma cena sem mistério: não há acaso imprevisto no ponto de partida, mas, e em tese, a revelação consciente de que se trata de um processo de investigação.

Entretanto, é justamente nesse cenário aparentemente fechado que se abrem fissuras. Ao responder a uma pergunta que já conhecia, o entrevistado pode descortinar imagens e lembranças não totalmente determinadas, caminhos que surpreendem a ele próprio. O roteiro prévio, nesse sentido, se enriquece com o inesperado que emerge no ato da enunciação. O acaso, então, reinstala-se no interior de um procedimento planejado, conferindo ao relato uma vitalidade que o afasta da pura racionalidade e o aproxima da dimensão estética da improvisação.

Esse movimento permite pensar a história oral como uma forma de *epicização em dupla camada*. Por um lado, porque o método já se constrói de forma épica ao evidenciar sua partitura; por outro, porque a memória, ao escapar dessa previsibilidade, reinscreve o inesperado, criando uma dramaturgia própria do testemunho. A entrevista se torna, assim, um espaço em que a lembrança se afasta para se aproximar, como na cena teatral em que a obra expõe seus mecanismos para promover reflexão crítica e abre espaço para rupturas que reestabelecem nexos e sentidos imprevistos.

O procedimento da história oral, ao ser compreendido como expediente épico, já se configura em dupla camada: a partitura previamente compartilhada e a fissura do inesperado que irrompe no ato da entrevista. No entanto, é possível identificar ainda um terceiro movimento, que não se limita ao campo metodológico da escuta, mas avança para a elaboração da forma: trata-se da transcrição.

A transcrição aqui não deve ser entendida como tradução do oral para o escrito ou como registro do relato em outro suporte. Ela envolve um processo de

recriação da forma a partir do encontro entre estrutura, fala e conteúdo. O texto resultante não é a mera transcrição literal da memória enunciada, mas uma elaboração que, ao mesmo tempo, preserva e recria a experiência vivida. Essa dimensão se aproxima das práticas culturais populares, nas quais a memória é continuamente reelaborada na convivência, nos rituais, nos experimentos coletivos.

Nesse sentido, a história oral, quando transcrita, documenta o vivido e reinscreve em novas formas, capazes de atualizar a experiência em diálogo a contemporaneidade. É nesse processo que a metodologia se torna convivial, pois depende do encontro entre pesquisador e colaborador, e também do acaso que reestabelece nexos antes invisíveis. A convivência, como nas formas épicas da cultura popular, é mediada pelo imprevisto, pela improvisação da fala, pela relação com o outro, instaurando um campo de produção estética no próprio ato de memória.

Essa relação permite pensar que tanto na história oral quanto no teatro épico o que está em jogo não é apenas a transmissão de informações, mas a construção de uma experiência estética e política compartilhada. No aquecimento estendido, a partitura do ator é tensionada pela resposta do público, pela resignificação do espaço urbano, pelas contingências do momento. O resultado não é apenas improvisado, mas uma reelaboração da própria dramaturgia em tempo real, de modo semelhante ao que ocorre quando uma memória, inicialmente guiada pelo roteiro da entrevista, ganha novos sentidos no ato da fala e é posteriormente recriada pelo pesquisador em forma narrativa.

A convivência, nesse caso, torna-se o elo decisivo. É na relação entre sujeitos — entrevistador e colaborador, ator e espectador — que ocorre a abertura para o acaso, para o imprevisto, para o desvio criativo. Essa dimensão convivial inscreve tanto a história oral quanto o teatro popular em um mesmo horizonte estético-político, em que a forma não é nunca definitiva, mas permanentemente reelaborada. A partitura funciona como dispositivo que, ao ser tensionado, produz a ruptura necessária para que a obra se atualize.

No contexto do *Aqui Não, Senhor Patrão*, essa “lógica” se manifesta de modo exemplar. O espetáculo, construído sobre uma dramaturgia orientada e ensaiada, ganhava outra espessura quando submetido ao aquecimento estendido diante do público da rua. A cena se reconfigurava no instante do encontro, abrindo espaço para improvisos, gestos de agitação e diálogos inesperados. Tal como na transcrição da história oral, a forma era continuamente reelaborada, promovendo um ato de

convivência política e estética com a comunidade.

Assim, a tríplice camada metodológica — roteiro épico, fissuras do inesperado e transcrição da forma — aproxima a história oral de uma prática estética e política que dialoga diretamente com a cena teatral. Tal como no teatro épico, em que a forma não se apresenta como ilusão, mas como construção, exemplarmente guiada ao consciente que se abre ao improvável, a história oral se constitui como um campo de convivência crítica, em que o material coletado é registrado e recriado em novas tessituras narrativas. Esse terceiro movimento, ao introduzir a transcrição como dimensão constitutiva da metodologia, coloca a própria pesquisa sob a lógica da criação artística. A escrita que emerge do encontro não busca fixar definitivamente a memória, mas reinscrevê-la como “obra em processo”, permanentemente aberta à reelaboração. Trata-se de um gesto de convivialidade, no qual a forma nunca é estática, mas resultado de uma negociação contínua entre sujeitos, lembranças e contextos históricos, premissas de historicidade, portanto.

Assim, o percurso analisado no âmbito do *Aqui Não, Senhor Patrão* permite entrever e deslocar a análise para além do caso do Núcleo Pavanelli, permitindo observar como outros coletivos de teatro de rua articulam e podem articular em suas práticas esses elementos. Tal deslocamento aqui não busca propor uma homogeneização de experiências, mas reconhecer que, ao modo do que Benjamin (2012) denomina constelações históricas⁵⁷, certos dispositivos atravessam diferentes trajetórias, reconfigurando-se em função de contextos sociais, políticos e culturais específicos. Situo aqui, portanto, uma possibilidade de investigar a prática teatral na sua forma estética e, simultaneamente, como instrumento crítico de intervenção social.

Esse campo se define justamente pela tensão entre elementos compartilhados e singularidades locais, entre a permanência de certos gestos formais e a invenção de novos procedimentos, entre a tradição e a criação. Ao falar em *gestos*, refiro-me a ações e processos que articulam movimento, intenção e consequência — gestos que condensam modos de estar no espaço público, de

⁵⁷ O conceito de “constelações históricas”, formulado por Walter Benjamin em seus escritos filosófico-históricos, designa a relação crítica entre passado e presente. Ao invés de narrar a história em sequência linear, Benjamin propõe que determinados fragmentos do passado só adquirem sentido quando justapostos a uma experiência atual, criando uma espécie de arranjo constelacional que ilumina ambos os tempos. Trata-se de uma imagem que rompe com a teleologia histórica e com a ideia de progresso contínuo, valorizando os estilhaços da memória como potência para a crítica e para a ação política no presente.

convocar a coletividade e de instaurar trocas estéticas e políticas. Tal perspectiva permite compreender o teatro de rua no Brasil como prática em constante – e aberto processo de improvisação e removimento –, aberta à transformação e enraizada na historicidade de sujeitos que produzem cultura a partir de seus lugares de fala sem a pretensão de esgotá-las ou de fixá-las em categorias estáveis.

O texto se encerra aqui como parte de um processo em aberto, que permanece disponível a novas leituras e desdobramentos. O desejo que orienta este encerramento é que o trabalho se constitua como um arquivo vivo, contudo, que não deve ser tomado aqui como categoria neutra: ao longo da história, deter o arquivo significou exercer controle sobre o conhecimento. Essa prática buscava transformar o arquivo em procedimento de partilha, mas, ao mesmo tempo, o ressignificava como instrumento de distinção e poder. Em vez de se abrir às múltiplas formas de escrita, o arquivo foi reinaugurado reiteradamente a partir das cadeias institucionalizadas da hegemonia. Assim, não contemplou nem registrou os traços culturais e políticos das experiências que se situam nas margens sociais.

Ao reunir as memórias e práticas do Núcleo Pavanelli, busco justamente tensionar esse lugar, propondo um arquivo que se abre à circulação, à disputa de sentidos e ao reconhecimento da memória histórico-cultural de sujeitos e coletivos que, muitas vezes, foram silenciados pela narrativa oficial.

Por fim, nos momentos finais dessa pesquisa, percebo que se abre um campo investigativo de grande potência, capaz de tensionar metodologias e reposicionar o olhar crítico sobre práticas artísticas e populares. Não me cabe, neste momento, desdobrar plenamente essa chave, mas reconheço nela um horizonte que me interpela como pesquisador e que assumo como responsabilidade política para fases futuras de minha vida acadêmica. É instigante — e, de certo modo, revelador do próprio ofício da pesquisa — que tal perspectiva só se delineie com maior determinação neste momento. Sei, porém, que chegar até aqui não seria possível sem atravessar todo o percurso que escrevi: cada capítulo, cada análise, cada memória recuperada/ retomada compõem a tessitura que me constitui, e só nesse processo em construção pude encontrar as frestas que agora vislumbro. Essa emergência tardia reforça a dimensão processual do trabalho investigativo: a escrita não se esgota em si, mas permanece em aberta para este pesquisador, como um operário em construção.

CONCLUSÃO

A partir da investigação das experiências histórico-militantes do Núcleo Pavanelli de Teatro de Rua e Circo nos territórios paulistas, observei que coletivos de rua respondem às condições materiais de sua época e reconfiguram as ditas gramáticas do sensível e do trabalho, forçando choques entre estética, produção e cidade (em suas determinações de convivialidades). O que vi configura-se em uma reação defensiva que projeta um desejo ativo de criação de mundo, em que o espetáculo é só a face visível de uma práxis maior — de vínculos, de cuidados, de pedagogias do comum — capaz de disputar narrativas e instituir novas práticas.

A metodologia da história oral, aqui adotada, tornou-se para mim um lugar de encontro que aqueceu a pesquisa e instaurou responsabilidades éticas. Escutar, registrar, compartilhar memórias e coletar “dados”, auxiliaram a construir pactos de coautoria. Reconheço que o gesto de narrar implica curar feridas, tensionar silêncios e reordenar pertencimentos. Neste processo, compreendi que a escrita acadêmica precisa responder à altura do risco assumido por quem fala — e isso exige linguagem atenta, capaz de acolher a complexidade sem domesticar a experiência. O que mais forte permaneceu destes dois anos foi a vitalidade das trocas. Entrevistas, ensaios e pequenos rituais de trabalho acenderam uma metodologia viva, que aprende com o imprevisto, lê os vazios como pistas e assume que a qualidade da reflexão depende da qualidade do encontro.

No plano da produção, na pesquisa encontrei um deslocamento: das lógicas da escassez para as “economias do vínculo”. Em vez de tomar a precarização como destino, o Núcleo Pavanelli inventou arranjos de sustentabilidade baseados em redes solidárias, compartilhamento de saberes e “produção como cuidado”. Isso não significa romantizar a instabilidade material; significa propor que políticas culturais, indicadores e modos de financiamento se deixem interpelar pelas práticas que já existem, reconhecendo o trabalho cultural como trabalho — com direitos, tempos, ritmos e formas de proteção social.

Esteticamente, a dramaturgia da rua que observei (e vivi) opera uma crítica encarnada: o dispositivo cênico brechtiano e a tradição agitpropista aparecem como estratégias localizadas de deslocamento do olhar, de montagem de contradições e de reorganização do público como sujeito-autor. A rua, ao dissolver fronteiras entre cena e vida, institui uma pedagogia da presença em que espectadores deixam de ser plateia

para tornarem-se público, corpo político, assembleia provisória.

A proposição acerca de uma “tríplice camada metodológica” discutida no último capítulo, constitui um desdobramento teórico que, embora nascido da prática empírica do Núcleo Pavanelli, aponta para direções que desejo articular no futuro. O que está em jogo quando o teatro recusa a neutralidade e se coloca desde o início como acontecimento sensível e insurgente? Como os rituais de pré-cena, como o canto coletivo ou a preparação física em praça pública, interferem na construção de uma escuta coletiva e no pacto sensível entre artistas e espectadores? Que implicações estéticas e políticas surgem quando a cena se compromete com a experiência real e concreta do território em que se insere? Quais dispositivos de aquecimento ativam o espectador como sujeito histórico e político daquele território?

Daqui em diante, sinto que se abrem outras frentes concretas de interlocução e desobediência epistemológica para pensar o teatro como campo expandido de pesquisa; para visibilizar sujeitos históricos invisibilizados pelas narrativas dominantes; para continuar produzindo teoria a partir das práticas populares; e para reimaginar as formas de escuta, registro e transmissão no campo das artes cênicas. O compromisso é de reciprocidade: devolver ao território o que dele recebi, fortalecer redes, oferecer ferramentas, escutar de novo e reescrever — juntos — o que for preciso.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Adailton. Entrevista cedida a Davi Lima, 2024. 2025. (gravação em vídeo)

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.

COSTA, Iná Camargo. *Agitprop e Teatro do Oprimido*. Disponível em: <https://augustoboal.com.br/2017/03/15/agitprop-e-teatro-do-oprimido-texto-de-ina-camargo-costa/>. Acesso em: abr. 2025.

HOOKS, B. *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra*. Tradução de Cátia Bocaiuva Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019.

INHAMUNS, Calixto de. Entrevista cedida a Davi Lima, 2024. 2025. (gravação em vídeo).

MATE, Alexandre Luiz. *A produção teatral paulistana dos anos 1980 – R(ab)iscando com faca o chão da história: tempo de contar os (pré)juízos em percursos de andança*. 2008. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

MATE, Alexandre Luiz. *O teatro de grupo na cidade de São Paulo e a criação de espetáculos (na condição de experimentos) estéticos sociais*. 2012.

MORAES, Vinicius de. *Novos poemas II*. Rio de Janeiro: Editora São José, 1959.
MST – Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra. *Assentamentos e experiências agroecológicas em Pernambuco*. Recife: MST-PE, 2015. Disponível em: <https://mst.org.br>. Acesso em: mar. 2025.

PAVANELI, Marcos. Entrevista cedida a Davi Lima, 2024a. 2025a. (gravação em vídeo).

PAVANELI, Selma. Entrevista cedida a Davi Lima, 2024. 2025. (gravação em vídeo).

PAVANELI, Simone. Entrevista cedida a Davi Lima, 2024b. 2025b. (gravação em vídeo).

SZONDI, P. *Teoria do drama burguês*. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BIBLIOGRAFIAS CONSULTADAS

ABC MAIOR. *Teatro de rua discute a luta da classe trabalhadora com o público*. ABC Maior, São Bernardo do Campo, 14 abr. 2013.

A GAZETA DA ZONA NORTE. *Barracão Cultural Pavanelli promove debate sobre o teatro de rua e abre novos cursos*. A Gazeta da Zona Norte, São Paulo, 26 jul. 2003. Nº 2064.

A NOVA DEMOCRACIA. *Arte do circo no teatro de rua*. Jornal A Nova Democracia, 1ª quinzena de fev. 2013, p. 15.

BÊ, Antonio. *Movimento Popular Escambo Livre de Rua: história, linguagens artísticas e experiências*. [S.l.]: Clube de Autores, 2021.

BRASIL. Ministério da Cultura. Portaria nº 84, de 18 de julho de 2006.

Estabelece diretrizes para o fomento à cultura e à arte no âmbito do Ministério da Cultura. Disponível em: https://www.normasbrasil.com.br/norma/portaria-84-2006_195144.html. Acesso em: mar. 2025.

BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Organização de John Willett. Tradução de Oscar Mendes et al. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005. (Coleção Debates).

BRECHT, Bertolt. *Sobre a profissão do ator*. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Editora 34, 2022

CINTRA, Tiago. Teatro na Feira. Feira de Arte Pública. In: NÚCLEO PAVANELLI. *Poética da Rua: Caderno 5 – 2013/2014*. São Paulo: Núcleo Pavanelli de Teatro de Rua e Circo; Centro de Pesquisa para o Teatro de Rua Rubens Brito, 2014.

COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO. Quem somos. São Paulo: CPT, [s.d.]. Disponível em: <https://www.cooperativadeteatro.com.br/quem-somos>. Acesso em: mar. 2025.

COSTA, Iná Camargo; CARVALHO, Dorberto. *A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura: os cinco primeiros anos da Lei de Fomento ao Teatro*. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008.

DESGRANGES, Flávio; LEPIQUE, Maysa (orgs.). *Teatro e vida pública: o fomento e os coletivos teatrais de São Paulo*. São Paulo: Hucitec; Cooperativa Paulista de Teatro, 2012.

FUNARTE – Fundação Nacional de Artes. *Relatório de Gestão 2008*. Ministério da Cultura, Brasília, 2009. Disponível em: <https://antigo.funarte.gov.br/wp-content/uploads/2010/11/RelatGestFunarte2008.pdf>. Acesso em: mar. 2025.

FUNARTE. Caravana Funarte de Circulação Nacional de Teatro 2006/2007. Cartaz de divulgação. Rio de Janeiro | Pernambuco: Funarte, 2006.

HADDAD, A. Reflexões sobre os vinte anos de experiência do grupo de teatro Tá na Rua. *Trans/Form/Ação: Revista de Filosofia da UNESP*, São Paulo, v. 24, n. 1, p. 153–161, jan. 2001.

HADDAD, A. *O teatro na cidade e a cidade no teatro*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2005.

HADDAD, A. *Tá na Rua: o palhaço, o povo e o palco*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

INCRA – Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária. *Relação de Projetos de Assentamento no Estado de Pernambuco*. Brasília: INCRA, 2020. Disponível em: <https://www.gov.br/incra>. Acesso em: mar. 2025.

JOÃO Denys. *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9261/joao-denys>. Acesso em: mar. 2025.

LAGROU, Els. *Kaxinawá: o nixi pae e os cantos do espírito*. Revista Ponto Urbe, São Paulo, n. 18, 2016.

LIMA, D C T. Fotos do 1º Seminário de Cultura de Tatuí. Registro do primeiro e do terceiro dia do evento. Tatuí/SP, Casa da Práxis, set. 2019. Acervo pessoal do autor. 2019.

MACARINI, José Pedro. *A política econômica do governo Sarney: os Planos Cruzado (1986) e Bresser (1987)*. Campinas, SP: Instituto de Economia da UNICAMP, 2009. (Texto para Discussão, n. 157). Disponível em: <https://www.eco.unicamp.br/images/arquivos/artigos/1787/texto157.pdf>. Acesso em: 1 abr. 2025.

MARTINS, Marcelo. Prefeitura de Santos. Disponível em: <https://www.santos.sp.gov.br/?q=noticia/inscricoes-prorrogadas-para-cursos-gratuitos-das-oficinas-pagu-em-santos>. Acesso em: 3 abr. 2025.

MARTINS, Marcelo. Inscrições prorrogadas para cursos gratuitos das Oficinas Pagu, em Santos. *Prefeitura de Santos*, 2025.

MATE, Alexandre. Realinhamentos na história do teatro: o sujeito histórico teatro de grupo como espaço para a criação partilhada. *Rebento: Revista de Artes do Espetáculo*, São Paulo, n. 5, p. 17–31, jul. 2015.

MENDES, Claudio; GASPARANI, Gustavo (org.). *Amir Haddad de todos os teatros*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

MTR-SP. *5ª Mostra de Teatro de Rua Lino Rojas*. Movimento de Teatro de Rua de São Paulo, 2010. Disponível em: <https://mtrsaopaulo.blogspot.com/2010/11/5-mostra-de-teatro-de-rua-lino-rojas.html>. Acesso em: 7 abr. 2025.

NEVES, Fernando. *O ator em processo: depoimentos sobre a experiência da Cia Teatro X*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 2003

NÚCLEO PAVANELLI. 1ª Mostra de Teatro de Rua da Zona Norte. Cartaz de divulgação. São Paulo: Núcleo Pavanelli, 2009. Acervo pessoal. 2025.

NÚCLEO PAVANELLI. 2ª Overdose de Teatro de Rua. Cartaz de divulgação. São Paulo: [s.n.], 2004. Acervo pessoal. 2025.

NÚCLEO PAVANELLI. A NOVA DEMOCRACIA. Arte do circo no teatro de rua. *Jornal A Nova Democracia*, 1ª quinzena de fev. 2013, p. 15. Acervo pessoal. 2025.

NÚCLEO PAVANELLI. A poética da rua: Caderno 1. São Paulo: Centro de Pesquisa para o Teatro de Rua – Rubens Brito, nov. 2008.

NÚCLEO PAVANELLI. A poética da rua: Caderno 2. São Paulo: Núcleo Pavanelli, 2009/2010.

NÚCLEO PAVANELLI. Aqui Não, Senhor Patrão! São Paulo: Núcleo Pavanelli; Centro de Pesquisa para o Teatro de Rua Rubens Brito, 2013b. Encarte de divulgação. Acervo pessoal.

NÚCLEO PAVANELLI. Aqui Não, Senhor Patrão! Encarte de divulgação do espetáculo. São Paulo: Núcleo Pavanelli e Centro de Pesquisa para o Teatro de Rua Rubens Brito, 2013. Acervo pessoal. 2025.

NÚCLEO PAVANELLI. Caderno de Dramaturgia: Formação Continuada em Teatro de Rua. São Paulo: Núcleo Pavanelli, 2015.

NÚCLEO PAVANELLI. Caderno I – I Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua. São Paulo: Centro de Pesquisa para o Teatro de Rua Rubens Brito, 2011.

NÚCLEO PAVANELLI. Caderno II – II Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua. São Paulo: Centro de Pesquisa para o Teatro de Rua Rubens Brito, 2013.

NÚCLEO PAVANELLI. Caderno III: *Dia de Benedito – se fugir o bicho pega, se ficar o mundo come*. São Paulo: Centro de Pesquisa para o Teatro de Rua Rubens Brito, 2014.

NÚCLEO PAVANELLI. Democratizando a arte na zona norte. *Semanário da Zona Norte*, São Paulo, 14 nov. 2002. Caderno Cultura.

NÚCLEO PAVANELLI. Dia de Benedito: se fugir o bicho pega, se ficar o mundo come! Cartaz de divulgação. São Paulo: Núcleo Pavanelli, 2014. Acervo pessoal. 2025.

NÚCLEO PAVANELLI. Espetáculo “Dia de Benedito”. Acervo pessoal. 2025.

NÚCLEO PAVANELLI. Evento na UNIRIO, 2007. Da esquerda para a direita: Rubens Brito, Bete Rabello, Joca Andreazza e Amir Haddad. Foto de acervo pessoal. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, 2007.

NÚCLEO PAVANELLI. Foto da IV Feira de Arte Pública. Núcleo Pavanelli, ação realizada no CICAS – Centro Independente de Cultura Alternativa e Social, São Paulo, 2014. Foto de Julio Leão. Acervo pessoal. 2025.

NÚCLEO PAVANELLI. Foto de Marcos e Selma Pavanelli. Ação do espetáculo “Aqui Não, Senhor Patrão!”. Local não identificado, 2013. Acervo pessoal. 2025.

NÚCLEO PAVANELLI. Foto do I Seminário de Circo: Tradição e Renovação. Centro de Memória do Circo, Galeria Olido, São Paulo, 28–30 abr. 2014. Acervo pessoal. 2025.

NÚCLEO PAVANELLI. I Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua. Cartaz de divulgação. São Paulo: UNESP – Barra Funda, 2011. Acervo pessoal. 2025.

NÚCLEO PAVANELLI. II Mostra de Teatro de Rua da Zona Norte. Cartaz de divulgação. São Paulo: Núcleo Pavanelli, 2010. Acervo pessoal. 2025.

NÚCLEO PAVANELLI. JORNAL ABC MAIOR. Teatro de rua discute a luta da classe trabalhadora com o público. São Bernardo do Campo: ABC Maior, 14 abr. 2013. Acervo pessoal. 2025.

NÚCLEO PAVANELLI. LABORATÓRIO POPULAR DE CULTURA. 1º Seminário de Cultura de Tatuí. Cartaz de divulgação. Tatuí/SP: Casa da Práxis, 22 set. 2019. Acervo pessoal. 2025.

NÚCLEO PAVANELLI. Movimento Cidadão pela Cultura. São Paulo: Núcleo Pavanelli de Teatro de Rua e Circo, 2007.

NÚCLEO PAVANELLI. OVERDOSE de Teatro de Rua. São Paulo: [s.n.], 2003. Cartaz de divulgação. Acervo pessoal. 2025.

NÚCLEO PAVANELLI. Poética da Rua: Caderno 3 – 2010/2011. São Paulo: Núcleo Pavanelli de Teatro de Rua e Circo; Centro de Pesquisa para o Teatro de Rua Rubens Brito, 2011.

NÚCLEO PAVANELLI. Poética da Rua: Caderno 4 – 2012/2013. São Paulo: Núcleo Pavanelli de Teatro de Rua e Circo; Centro de Pesquisa para o Teatro de Rua Rubens Brito, 2013a.

NÚCLEO PAVANELLI. Poética da Rua: Caderno 5 – 2013/2014. São Paulo: Núcleo Pavanelli de Teatro de Rua e Circo; Centro de Pesquisa para o Teatro de Rua Rubens Brito, 2014.

NÚCLEO PAVANELLI. Temporada de Teatro de Rua no Largo Santa Cecília. São Paulo: Centro de Pesquisa para o Teatro de Rua Rubens Brito, 2008. Cartaz de divulgação. Acervo pessoal. 2025.

PEREIRA, Giselda Fernanda; MAIA, Reinaldo. *Farândola Troupe – Roteiro de uma História*. São Paulo: Edição Independente, 2004.

PEREIRA, Leonardo. “A arte é para quem precisa dela”: a Mostra Lino Rojas de Teatro de Rua em SP. *El País Brasil*, São Paulo, 5 dez. 2014.

PEREIRA, Leonardo. “A arte é para quem precisa dela”: a Mostra Lino Rojas de Teatro de Rua em SP. *El País Brasil*, São Paulo, 5 dez. 2014. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2014/12/05/cultura/1417779909_577643.html.

Acesso em: mar. 2025.

PIRES, Edilene Coffaci. Yawanawá: a reinvenção do patrimônio cultural e espiritual indígena no Acre. In: ZANIRATO, Silvio; RABELLO, Andréa (orgs.). *Patrimônio imaterial e turismo cultural*. Brasília: Ministério da Cultura, 2012.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. (Coleção Debates)

SANTOS. Prefeitura Municipal. *Fonte do Sapo*. Disponível em: <https://www.santos.sp.gov.br/?q=turismo/ponto/fonte-do-sapo>. Acesso em: 05

SANTOS. Prefeitura Municipal. *Praça Guadalajara – Morro da Nova Cintra*. Disponível em: <https://www.santos.sp.gov.br/?q=turismo/ponto/praca-guadalajara>. Acesso em: mar. 2025.

SÃO PAULO (Município). Centro Cultural Tendal da Lapa. Disponível em: https://capital.sp.gov.br/web/cultura/w/centros_culturais/17690. Acesso em: mar. 2025.

VARGAS, Gustavo D. *Tubinho, o palhaço caipira do Brasil: a trajetória de Pereira França Neto e os caminhos do circo-teatro no país*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, São Paulo, 2017.