UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA – UNESP
Instituto de Artes – *Campus* São Paulo

FLÁVIO VIEIRA DE MELO

APONTAMENTOS SOBRE COMICIDADES NO TEATRO DE RUA:
Expedientes sobre o popular, o risível e o subversivo

São Paulo
2025

FLÁVIO VIEIRA DE MELO

APONTAMENTOS SOBRE AS COMICIDADES NO TEATRO DE RUA:
Expedientes do popular, risível e subversivo

Tese apresentada à banca examinadora do Programa de Pós-graduação em Artes, área de concentração Artes Cênicas, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Artes.

Linha de Pesquisa: Estética e poéticas cênicas

Orientador: Alexandre Mate

São Paulo
2025

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

M528a Melo, Flávio Vieira de, 1982-

Apontamentos sobre comicidades no teatro de rua : expedientes sobre o popular, o risível e o subversivo / Flávio Vieira de Melo. – São Paulo, 2025.

326 f. : il. + anexos

Nome artístico do autor: Flavio Melo.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Luiz Mate.

Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo.

1. Teatro de rua. 2. Humorismo. 3. Teatro e sociedade. I. Mate, Alexandre Luiz. II. Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo. III. Título.

CDD 792.022

Bibliotecária responsável: Luciana Corts Mendes - CRB/8 10531

FLÁVIO VIEIRA DE MELO

APONTAMENTOS SOBRE AS COMICIDADES NO TEATRO DE RUA:
Expedientes do popular, risível e subversivo

Tese apresentada à banca examinadora do Programa de Pós-graduação em Artes, área de concentração Artes Cênicas, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Artes.

Linha de Pesquisa: Estética e poéticas cênicas

Orientador: Alexandre Mate

26 de setembro de 2025

Banca examinadora - Membros(as) Titulares:

_____
Prof. Dr. Alexandre Luiz Mate
UNESP - Orientador

_____
Prof. Dr. Adailtom Alves Teixeira
UNIR - Participante Externo

_____
Prof. Dr. Ivanildo Lubarino Piccoli dos Santos
UFAL - Participante Externo

_____
Profa. Dra. Simone Carleto Fontes
UNESP – Participante no Programa de Pós-graduação

Prof. Dr. Joaquim César Moreira Gama
Centro de Estudos Arnaldo Araújo

Membros(as) Suplentes:

Prof. Dr. Alexandre Falcão de Araújo
UNIR - Suplente

Prof. Dr. Márcio Silveira
UDESC - Suplente

Prof. Dr. Rodrigo Morais Leite
UFBA - Suplente

26 de setembro de 2025

Dedico este trabalho a todas as pessoas trabalhadoras e à memória de meu pai, Francisco Vieira de Melo, que “morreu de determinado e cáustico Brasil”, desejoso de que eu pudesse ter uma vida estruturalmente “melhor” do que a dele. O caminho - ele estava certo -, tem sido o estudo.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço ao meu orientador, o professor dr. Alexandre Mate. Obviamente, a orientação durante estes, pouco mais de 4 anos, já seria motivo suficiente para meus agradecimentos, mas há algo que ele insiste em fazer e que é muito maior e mais significativo e, que é preciso que seja divulgado e registrado. Refiro-me ao seu engajamento com movimentos e manifestações populares, sobretudo da cultura, do teatro engajado à esquerda, do teatro popular, do teatro de grupo, do teatro de rua, das comicidades e, a tudo e todas aquelas que são alvo de preconceitos estruturais produzidos e disseminados pelas hegemonias do momento. Alê, existe entre nós, trabalhadores(as) da cultura, um legado de luta que envolve a busca por conhecimentos e posicionamentos éticos, poéticos, políticos e estéticos que, em muito, devemos a você. Gratidão, mestre Alexandre Mate, por todos os ensinamentos.

Agradeço à banca examinadora, composta por pessoas que eu respeito e admiro muito. A professora Dra. Simone Carleto, queridíssima amiga de muitas conversas e desabafos, de muito encorajamento, de muitos afetos e acolhimentos. O professor dr. Adailtom Alvez, sempre retilíneo e preciso comigo e com o Nativos, tem muita participação no meu engajamento. O professor dr. Joaquim Gama, o mais perseverante mestre e amigo, professor desde minha graduação, acompanhou e participou, ativamente do meu percurso formativo, me incentivando mesmo quando eu mesmo não acreditava mais. Quim sempre arrumou uma maneira se fazer presente quando precisei. Gratidão, Quim. Ao professor dr. Ivanildo Piccoli, agradeço a prontidão e generosidade ao aceitar participar da minha banca. Saibam todas - sei que sabem -, que este rito de passagem ocupa um lugar de destaque na vida de uma pessoa pesquisadora. Mas para mim, por se tratar de real improbabilidade, estar aqui, neste rito, tem um significado transcendente.

Agradeço à professora dra. Renata Lemes, pelas contribuições na minha banca de qualificação. E aos professores drs. Marcio Silveira, Rodrigo Morais Leite e Alexandre Falcão, por se disponibilizarem a compor a suplência da banca.

Agradeço à artistaiada do teatro de rua que, por meio de suas práticas teatrais aliadas à vida acadêmica, me inspirou/ incentivou a pesquisar, Renata Lemes, Luiz Carlos Checchia, Adailton Alves, Marcio Silveira e Alexandre Falcão.

Agradeço a todas as professoras e professores deste Programa de Pós-Graduação em Artes da UNESP, sobretudo aquelas com quem tive o prazer de ter aula, no Instituto de Artes: professoras Simone Carleto, Luiza Helena da Silva Christov e o professor Mario Bolognesi e ao professor Geraldo Tadeu Souza (UFSCAR Sorocaba).

Agradeço a todas as colegas de trajetória no grupo de pesquisa “Práxis épico-populares em perspectivas críticas: documentação de experimentos teatrais” carinhosamente conhecida (entre nós, integrantes do grupo) por “Amorada”.

Agradeço à Trupe Olho da Rua, sobretudo e principalmente à Raquel Rollo e Caio Martinez Pacheco, por todas as trocas desde 2009, quando nos conhecemos, e passamos a frequentar lugares em comum. Nossos encontros sempre foram muito afetivos e pedagógicos, sobretudo durante o desenvolvimento desta pesquisa. A Trupe é, para mim, um grupo irmão. Gratidão.

Agradeço também ao grupo Rosa dos Ventos, os caras mais loucos e divertidos do teatro de rua. São muitos os momentos engraçados que vivi com vocês. Sempre solícitos, participaram de todas as edições da Feira de Teatro de Rua que fizemos em Sorocaba… Grandes companheiros. Em particular, Fernando Ávila teve grandes contribuições no fornecimento de materiais para esta pesquisa. Gratidão, gente.

Ao Dr. Jorge Luís Cammarano González, e à Dra. Fátima Aparecida de Souza, pessoas amigas que me incentivaram e orientaram significativamente, possibilitando meu ingresso no mundo acadêmico, construindo a muitas mãos, o meu embrião de pesquisa, o projeto com o qual entrei no Mestrado em 2017. Sem isso, eu não estaria aqui. Gratidão a vocês e ao Raul.

Às companheiras e companheiros do Movimento de Teatro de Rua de São Paulo e da Rede Brasileira de Teatro de Rua: Jussara Trindade, Vanéssia Gomes, Selma Pavanelli, Simone Pavanelli, Natália Siufi, Raquel Rollo, Marcos Pavanelli, Licko Turle, Luiz Carlos Checchia e Márcio Silveira, além de muitas outras pessoas e grupos, pelos inúmeros aprendizados que tive ao conhecê-los(as), ouvi-los(as), vê-los(as) em cena e em luta, muito obrigado.

Ao meu grande amigo Carlos Doles Júnior, o Carlinhos. Pelos momentos como aqueles nas escadarias da antiga Oficina Cultural Grande Otelo, onde, jovens, “combinamos”, sem exatamente combinar, que o teatro sorocabano precisava de pessoas com estudo e práticas mais aprofundadas, uma vez que era comum as

pessoas irem embora da cidade para estudar teatro e não mais voltar. Talvez tenhamos nos, “auto eleito” arautos de certa utopia. De todo modo, estudamos, fizemos/ fazemos teatro e, estivemos presentes nas mudanças daquele cenário. De uma maneira ou de outra, essa utopia se materializou por meio de múltiplas mãos, mas com as nossas conjuntamente. Construímos - sempre coletivamente - grupos como (Trupe Koskówsk e Trupé de Teatro), onde você foi central, e o (Nativos Terra Rasgada) onde me encontro desde a fundação. Também estávamos intimamente envolvidos na construção da Associação Teatral de Sorocaba (ATS), que reverberou na criação da Secretaria de Cultura e na produção de inúmeros programas e projetos públicos de cultura para Sorocaba e toda a região, onde atuamos, fosse nas esferas públicas com as prefeituras e secretarias, ou privadas em empresas de gestão cultural, mas sempre promovendo a cultura do coletivo. Carlinhos, ainda que haja outras narrativas, nessa história, nós temos muita participação! Amado amigo, do Brasil para Portugal, envio-lhe um beijo fraterno de agradecimento pelos nossos encontros, pois de muitas maneiras eles me trouxeram/ levaram onde estamos.

Agradeço a todas as pessoas trabalhadoras do Espaço Cultural dos Rodoviários de Sorocaba e Instituto de Gestão Social e Cidadania (IGESC), Betânia Goes, Kelvin Eduardo, Maria Flor, Renata Braga, e a todas as professoras e professores, principalmente à companheirada (André Kaires, Dani Silva, Fernanda Brito, João Mendes, Rute Caires e Tom Ravazoli), porque nossos encontros sempre me movimentam em favor de me tornar uma pessoa mais forte e sensível.

Agradeço também à Elisângela Bergamo e Camila Grusca (diretoras do Sindicatos dos Rodoviários de Sorocaba e participantes ativas do/ no Espaço Cultural dos Rodoviários), duas mulheres que eu tenho a satisfação de conhecer, conviver, trabalhar e ter amizade

Agradeço ao presidente do Instituto de Gestão Social e Cidadania (IGESC), o Paulinho. Principalmente por sua sensibilidade e perseverança, pela crença nas artes, no esporte e na educação como ferramentas da revolução, porque foi por meio disso que construiu com Rute Caires, um projeto revolucionário, onde tenho trabalhado nos últimos anos. Agradeço também pelas inúmeras conversas engraçadas, pelas trocas de experiências e confiança. Gratidão, Paulinho.

Agradeço às queridas amigas e ex-professoras da UFSCAR/Sor. Kelen Leite e Viviane Mendonça, pelas aulas maravilhosas durante o mestrado, mas sobretudo pelos afetos e trocas que seguiram depois disso. O popular encontro regado a

comida e vinho, com vocês é sempre mais gostoso. Vivi e Kelen, vocês me inspiram e me motivam a persistir neste caminho acadêmico. Gratidão por tudo.

Agradeço ao querido amigo Douglas Emílio. Pessoa corajosa, amável e perseverante. Por acreditar em mim, me incentivar e se fazer presente, por me mostrar a importância dizer não, de não gostar, de achar ruim, e ainda assim, ser gentil, respeitoso, e continuar sendo eu.

Agradeço ao amigo André Kaires, pessoa que admiro muito, encontro conforto e escuta. Nossa convivência é dialógica e até antagônica, mas é quente, viva e afetiva, sensível e poética. André, gratidão por ser apoio nos cuidados com meu filho, por ter tanto carinho e paciência com ele, por se dispor sempre... gratidão pela confiança e pela amizade!

Agradeço a Ramon Ayres, meu amigo, irmão, inspiração, companheiro de arte, ainda que distante geograficamente, sempre fazendo questão de se manter conectado comigo, ajudando a pensar o teatro por óticas diferentes, ampliadas pelas experiências de uma vida globalmente transformada. Obrigado pelas inúmeras contribuições e trocas, por me ouvir e falar coisas que eu precisava.

Agradeço às minhas tias Isaura e Rosinei Sgrignoli, e à minha avó Maria Verônica Andrade de Melo, por todo o carinho e ensinamento que me deram durante toda a minha infância. Vocês são/ estão nas minhas melhores lembranças. Sinto o aperto de seus abraços, o cheiro das comidas, o som das risadas. Lembro dos ensinamentos que vinham por meio de “puxões de orelha” e afagos maravilhosos. Gratidão!

Agradeço às pessoas mais amadas de minha família, minha sobrinha Emily Sgrignoli e minha irmã, Adriana Sgrignoli. Pessoas que sempre cuidaram para que eu não me perdesse de quem eu sou, sempre estiveram comigo e com a nossa mãe, porque sem isso não haveria tempo e cabeça que me possibilitasse realizar esta pesquisa. Eu amo muito vocês e sou muito grato por toda paciência e dedicação de vocês.

Agradeço à minha mãe, Cleonice Sgrignoli de Melo, pela vida, por acreditar em mim, por achar que eu sou maravilhoso (sei que acha!), por me apoiar no cuidado com o Fellipe sempre que precisei, por não ter desistido da vida quando perdemos o pai, por me puxar de volta sempre que eu, por algum motivo me distanciei. Por ter tido paciência comigo em minhas convicções, mesmo sem entender, por estar sempre comigo… Obrigado. Amo a senhora.

Agradeço a todas as companheiras e companheiros, amigas e amigos, irmãs e irmãos do Nativos Terra Rasgada, sobretudo aquelas que passaram a maior parte de suas vidas em partilha nesse projeto, mesmo que hoje não integrem mais o grupo, eu devo muitos agradecimentos a Stefany Cristiny, Rodrigo Zanetti, Bruna Salatini, Evelin Demarchi, Ramon Ayres, João Mendes e Vítor Silva. E mais ainda às que permanecem no grupo, mantendo o sonho vivo, Juliana Prestes, Samir Jaime e Tom Ravazoli. Agradeço ao universo todos os dias, por ter me possibilitado este encontro e convivência com vocês, por termos tido a oportunidade de acreditar em algo tão significativo. Agradeço por podermos brigar como brigamos e, ainda assim, buscar coragem para superar, para desculpar, criticar e ser criticado, amar e odiar, querer estar perto e ao mesmo tempo longe, não querer mais fazer teatro, mas só desejar estar em cena com vocês. Obrigado por desconfiarem sempre e estarem lado a lado comigo dizendo que desconfiam, sempre permitindo que eu repense minhas atitudes e trajetórias, minhas posturas, e reconstrua tudo. Obrigado por passarem comigo, mais da metade de nossas vidas.

Agradeço particularmente a Rodrigo Zanetti, amigo irmão, afeto e gentileza em pessoa, sempre me colocou em movimento, me fazendo olhar para o mundo vendo sempre que existem outras possibilidades. Te agradeço muito, Batata!

Bruna Salatini, por todos os nossos embates, confrontos de pensamentos e união na hora que precisamos nos juntar para fazer as coisas acontecerem. Por nossa capacidade mútua de acreditar! Gratidão.

Samir Jaime, o cara mais corajoso que conheço. Admirável crença no teatro, mobilizador de sonhos e trabalho, o palhaço mais louco e sem noção do teatro de rua… Parceiraço de projeções inalcançáveis, e desejos de que o nosso teatro fosse possível.

Agradeço à amiga de muitas conversas e desabafos, Juliana Prestes. Integrante das mais antigas e errantes do Nativos, uma das pessoas que mais contribuiu para que o grupo mantivesse a música como linguagem central, ensinando a cantar e muitas vezes segurando a afinação do grupo. Como amiga, sempre segurando as pontas comigo e para mim, sobretudo nos serviços improváveis que arrumo com o Nativos. Ultimamente, se soma a essas coisas repentinas que eu peço a ela, o cuidado com meu filho. Gratidão, Juliana Prestes.

Agradeço em memória, à Stefany Cristiny. Quem conheceu o Nativos Terra Rasgada, tenho certeza, sempre aliou o grupo à sua imagem. Uma pessoa que

dedicou mais da metade de sua vida a este grupo, incansável participante de todos os processos de produção, pensamento e gestão, além de atriz brilhante, cômica e mestra na arte do improviso, Stefany contribuiu sobremaneira com a história deste grupo desde o segundo encontro em 17 de janeiro de 2003 até meados de 2021, quando saiu do grupo. A ela, meus agradecimentos se estendem também por ter partilhado de quase 17 anos de sua vida comigo e ter sido a mãe do Fellipe. Por essas coisas, sou muito grato.

Agradeço a Tom Ravazoli. Sem rodeios e sem meias palavras, a pessoa que mais vezes me tirou de enrascadas, que mais vezes me socorreu nas loucuras que faço. Com teatro, constrói trabalhos improváveis em tempos impossíveis de serem cumpridos e, em cena, quando eu me perco em improvisos ou esqueço textos e sequências, é ele quem me salva, sempre! Na vida pessoal - infelizmente, para ele -, não é diferente. Mais da metade das coisas que eu invento de fazer - e eu invento muitas -, eu conto com o Tom, e ele sempre está lá comigo. Nos últimos meses, sua participação se intensificou com os cuidados de Fellipe. Tom se tornou o elo mais importante da minha rede, o mais forte. Tom Ravazoli, eu nem sei como te agradecer, meu amigo e irmão. Acho que nunca será possível, então, sempre te deverei muito! Mas saiba que também estou aqui para/ com você! Gratidão!

Agradeço, com todo o amor que um ser humano pode emanar, ao meu filho Fellipe Moreira Melo. Fellipe não me ajudou a escrever, nem contribuiu, ainda, com o Nativos, como fizeram as outras pessoas, ele não faz trabalhos para mim, nem me tira de enrascadas. Ao Fellipe, eu agradeço o inverso de tudo isso, agradeço por ter me cobrado atenção, por exigir meu tempo, por querer minha companhia no médico, na escola e nas brincadeiras em casa, ou no parque. Agradeço por ter me dado a oportunidade de contribuir na sua existência de maneira central, como eu jamais pude fazer com outra pessoa. Agradeço por ter me permitido dar o seu primeiro banho, ter me feito descobrir uma forma de amar que eu não imaginava ser possível. Agradeço por me dar tanto trabalho e ao mesmo tempo, me ensinar tanto, por me devolver com tanta intensidade o amor que sinto por você! Agradeço por me fazer chorar tantas vezes e por chorar comigo muitas delas. Agradeço por, tão jovem, ser tão corajoso em todas essas dinâmicas inesperadas da vida, ao meu lado, enfrentar o que está por vir, e não desistir de mim quando eu falto ou falho com você (sei que são muitas vezes). Filho, gratidão por ser tão gentil e amoroso, por gostar tanto de viver e sonhar com dias melhores! Eu te amo de uma maneira única e intensa!

Por fim, quero agradecer ao universo, por ter feito com que meu caminho se cruzasse com a mulher mais grandiosa e maravilhosa que já pude conhecer e conviver, a minha companheira e a receptora de meu amor, Rute Caires. Suas singularidades, competências, força e determinação, só aumentam desde que eu a conheci. O que essa mulher mobiliza no mundo por meio de seu trabalho, estudos, arte, educação, afetos, inspiração, empregos, suportes, é inimaginável. Como chefe e companheira, tenho o privilégio de conviver com essa mulher gigante, que contribui diariamente comigo, seja para construir os meus sonhos com o teatro, seja por meio de conversas aprofundadas e olhares peculiares sobre todos os assuntos que trocamos. É uma amante e parceira incansável, uma mulher forte e companheira implacável, sempre disposta a contribuir comigo, lendo o que escrevo, assistindo coisas importantes, discutindo assuntos, me incentivando a estudar, deixando bilhetes para me lembrar o quanto sou amado e o que eu preciso fazer… Uma mulher que tem coragem para fazer o que acredita e é preciso. Sempre está em movimento, e tem se permitido ser atravessada pelas surpresas da minha vida, acolhendo a mim e ao meu filho Fellipe em todos os aspectos e momentos. Partilhamos a vida com tanta intensidade e com tantos atravessamentos, que não existe outra palavra (pelo menos não conheço), que possa justificar tanta dedicação, a não ser, amor! Rute Caires, eu te agradeço e te amo intensamente! Gratidão por toda partilha!

[...] O Brasil oficial
é aquele vivido e repleto de oportunidades para as gentes privilegiadas;
o real é aquele em que a maioria, por astúcia,
luta insana e a ultrapassar todo tipo real de dificuldade
vai sobrevivendo como pode.
O primeiro é classista e segregador por excelência
e tudo faz para impedir os acessos àquilo que, eventualmente,
possa arranhar seus históricos privilégios.
Alexandre Mate (2021, p. 31).

RESUMO

Nesta tese, buscou-se investigar alguns dos expedientes de que se lança mão com o trabalho de comicidade no teatro de rua como linguagem estética, crítica e subversiva, a partir da análise de três coletivos paulistas: Trupe Olho da Rua (Santos), Nativos Terra Rasgada (Sorocaba) e Rosa dos Ventos (Presidente Prudente). Com base em uma perspectiva histórico-materialista, a pesquisa articula vivências do autor como artista-pesquisador, registros empíricos, análises cênicas, entrevistas, arquivos audiovisuais e referências teóricas, principalmente do sujeito estético-histórico teatro de rua apresentada por Mate (2021), e a tríplice matriz do teatro de rua, de Alexandre Falcão (2021). O objetivo é compreender como a comicidade, longe de ser apenas entretenimento, pode operar, também, como instrumento de crítica social, denúncia política e resistência popular. Por intermédio da tese, apresenta-se a práxis denominada de “comicidade tropeira” para caracterizar a produção desses grupos, que se ancora em três matrizes: culturas populares, teatro político, a partir de epistemologia materialista e palhaçada. A metodologia utilizada é qualitativa, dialética e implicada, uma vez que o pesquisador se encontra inserido no próprio objeto de investigação. Por meio da tese, o pesquisador ainda conecta as culturas populares às práticas das pessoas trabalhadoras reafirmando a potência do teatro de rua como prática coletiva e insurgente, comprometida com as lutas de classe e com a transformação social por meio da comicidade.

Palavras-chave: comicidade; teatro de rua; teatro épico-teatralista; teatro popular; crítica social; riso; estética subversiva.

ABSTRACT

This thesis seeks to investigate some of the techniques used in street theatre comedy as an aesthetic, critical and subversive language, based on analysis of three theatre collectives from São Paulo: Trupe Olho da Rua (Santos), Nativos Terra Rasgada (Sorocaba) and Rosa dos Ventos (Presidente Prudente). Based on a historical-materialist perspective, the research articulates the author's experiences as an artist-researcher, empirical records, scenic analyses, interviews, audiovisual archives and theoretical references, mainly from the aesthetic-historical subject of street theatre presented by Mate (2021), and the triple matrix of street theatre by Alexandre Falcão (2021). The objective is to understand how comedy, far from being just entertainment, can also operate as an instrument of social criticism, political denunciation, and popular resistance. Through the thesis, the praxis called ‘tropeiro comedy’ is presented to characterise the production of these collectives , which is anchored in three matrices: popular cultures, political theatre, based on materialist epistemology, and clowning. The methodology used is qualitative, dialectical, and implicated, since the researcher is inserted in the object of investigation itself. Through the thesis, the researcher also connects popular cultures to the practices of working people, reaffirming the power of street theatre as a collective and insurgent practice, committed to class struggles and transformation.

Keywords: comedy; street theatre; epic theatre; popular theatre; social criticism; laughter; subversive aesthetics.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura1 – (Foto) “Figurino/uniforme do espetáculo *Blitz”*..... 60
Figura 2 – (Foto) “Quilombo do Meio” ……. 64
Figura 3 – (Quadro de texto) “Você tá vivo Zé?” …….. ……..….66
Figura 4 – (Foto) “Estética de palhaço” …….....71
Figura 5 – (Foto) “Fisicalidade palhacesca” …….....78
Figura 6 – (Foto) “Escatologias” …….....80
Figura 7 – (Foto) “Truculência Policial” ……. ……..82
Figura 8 – (Material de divulgação) “*Flyer*, Blitz” ……..……..…82
Figura 9 – (Quadro de texto) "A Celebração” ……..……...95
Figura 10 – (Quadro de texto) “Arautos” ……..…97
Figura 11 – (Foto) “A Romaria” …….98
FIgura 12 – (Quadro de texto) “Públicus” ……..100
Figura 13 – (Quadro de texto) “Roteiro Arruança” ……..105
Figura 14 – (Foto) “Rindo de si mesmo” ……..…….107
Figura 15 – (Quadro de texto) “Roteiro Bufonarias II”.....108
Figura 16 – (Foto) “Homem do ouro” ……..……...111
Figura 17 – (Quadro de texto) “Notas de cinquentão” ……115
Figura 18 – (Foto) “As Filhinhas” ……. ……..116
Figura 19 – (Foto) “Banda Rosa” ……..……...…120
Figura 20 – (Quadro de texto) “Andamos todos iguais” ……..…124
Figura 21 – (Foto) “Zéfa e Zés” ……..……128
Figura 22 – (Foto) “Segurança Pública” ……..……..129
Figura 23 – (Foto) “Ratatatata” ……...130
Figura 24 – (Foto) “Toscos” ……..…137
Figura 25 – (Foto) “Dado acrobático” ……..……..…140
Figura 26 – (Quadro esquemático) “Estrutura Cômica” ……..…142
Figura 27 – (Foto) “*Bateu baixou*” ……..……..…145
Figura 28 – (Foto) “Guilhermina” ……..……..…147
Figura 29 – (Foto) *“Galpão da Lua”* ……..……...149
Figura 30 – (Foto) “Vila do Teatro” ……..……..237

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

Sigla	Significado
UNESP	Universidade Estadual Paulista
IA	Instituto de Artes
UFC	Universidade Federal do Ceará
UFAL	Universidade Federal de Alagoas
UNIR	Universidade Federal de Rondônia
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
ATS	Associação Teatral de Sorocaba
PPG	Programa de Pós-Graduação
SESC	Serviço Social do Comércio
MTSP	Movimento de Teatro de São Paulo
RBTR	Rede Brasileira de Teatro de Rua
IGESC	Instituto de Gestão Social e Cidadania
NTR	Nativos Terra Rasgada
SNC	Sistema Nacional de Cultura

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO **20**
1.1 SUJEITO PESQUISADOR E OS OBJETOS INVESTIGADOS 20
1.2 O SUJEITO COMO TRABALHADOR/ PESQUISADOR IMPLICADO 24
1.3 ALGUMAS ANTECIPAÇÕES CONCEITUAIS NECESSÁRIAS 28
1.4 TEATRO DE RUA METROPOLITANO 28
1.5 COMICIDADE TROPEIRA 32
1.6 A NECESSÁRIA METODOLOGIA 35
1.7 O PROCEDIMENTO QUE QUER SER MÉTODO 39
1.8 COMO SE ESTRUTURA A TESE 43
2 ENTRECRUZAMENTOS **45**
2.1 PARTES DO TODO: AUTOR, OBJETO E OBRA 45
2.2 SUJEITO ESTÉTICO-HISTÓRICO TEATRO DE GRUPO 46
2.3 TEATROS DE RUA 49
2.4 ALGUMAS DISTÂNCIAS, GEOGRÁFICAS E CULTURAIS 53
2.5 UM CURTO ENSAIO SOBRE A PRODUÇÃO TEATRAL 55
2.6 COMICIDADE POPULAR E SUBVERSÃO 56
2.7 O POPULAR A COMICIDADE E A RELIGIOSIDADE 62
2.7.1 Astúcia e subversão 68
2.7.2 A Comicidade como Tensão Identitária 70
2.7.3 Formas cômicas: partindo da comédia latina 74
2.7.4 O Improviso no Teatro de Rua 84
2.7.5 O improviso e o erro 86
3 PRÁXIS CÔMICAS **90**
3.1 CÔMICO “EX MACHINA” 90
3.2 ABERTURA DE RODA E RITUALIZAÇÃO DA CENA 92
3.3 CHEGANÇAS 92
3.4 PRÉVIAS 94
3.4.1 Público é assim… 99
3.6 A MÚSICA AO VIVO COMO ELEMENTO CÔMICO NO TEATRO DE RUA 112
3.6.1 Nativos Terra Rasgada 112
3.6.2 Rosa dos Ventos 119
3.6.3 Trupe Olho da Rua 123
3.7 PARÓDIA E SAGACIDADE 127
4 O RISO EM QUESTÃO **132**
4.1 O RISCO DO IMPROVISO 132
4.2 UM BREVE ENSAIO SOBRE A ATUALIDADE HISTÓRICO-SOCIAL GROTESCA 134
4.3 GÊNEROS E TÉCNICAS CÔMICAS 136
4.4 LIMITES DO RISO NO DISCURSO 143
4.5 LIMITES FORMAIS DO RISO 146
5 PALHAÇADA E POPULARIDADE COM O GRUPO ROSA DOS VENTOS **149**
5.1 IMERSÃO NO INTERIOR PROFUNDO: O GRUPO ROSA DOS VENTOS 149
5.2 EM CONTEXTO: O GRUPO E OUTROS ATRAVESSAMENTOS 150

5.3 A COMICIDADE É UM BOTÃO 156
5.4 PALHAÇOS OU ATORES? 161
5.5 MEU GRUPO MINHA ESCOLA 170
5.6 CRIANÇA COM BATATA… 175
5.7 O CASO DA PUNHETA 175
5.8 “NA CIDADE DOS MORTOS” 177
5.9 NÃO PODIA RIR… 179
5.10 UMA SEQUÊNCIA QUASE CÔMICA 181
5.11 MUITA TRAPAIADA… 183
5.12 O CASO DA COBRA E A DELEGACIA 191
5.13 TENTANDO UMA PRESEPADA OU MENTINDO PARA MENTIROSO 194
5.14 A CARÇA TA CURTA OU A PERNA QUE É CUMPRIDA? 197
5.15 ANGU DE CAROÇO 222
6 A MARESIA CÔMICA DA TRUPE OLHO DA RUA 237
6.1 CONVERSA COM A TRUPE OLHO DA RUA 237
6.3 EM FLUXOS DE MEMÓRIA, UM POUCO SOBRE A HISTÓRIA 241
6.4 PERCEBENDO A COMICIDADE 245
6.5 “FAZER GRAÇA OU BUSCAR O HUMOR” 250
6.6 UMA MATERIALIDADE PARA A COMICIDADE ÁCIDA 253
6.8 PREPARAÇÃO SATÍRICA E A INTERAÇÃO COM O PÚBLICO 257
6.9 FORMAÇÃO DOS(AS) INTEGRANTES 262
6.10 NEM TUDO QUE É ENGRAÇADO, É CENA 269
6.11 INSPIRAÇÃO E TRAQUEJOS 273
6.12 ALGUMAS CARACTERÍSTICAS GEOPOLÍTICAS DA/ NA COMICIDADE 278
6.13 A ATUALIDADE DOS GRUPOS EM PAUTA 282
6.14 TÁ RINDO DO QUE? 284
6.15 A PANDEMIA, OS GRUPOS, EDITAIS E OUTROS TEMAS… 286
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS 299
7.1 RASCUNHANDO UM FINAL 299
7.2 ASPECTOS FORMAIS: A METODOLOGIA 301
7.3 SOBRE A TESE EM SUA TOTALIDADE 302
REFERÊNCIAS 306
APÊNDICE A - CONVERSA POR APLICATIVO - RAQUEL ROLLO - 21/07/2025 313
APÊNDICE B - CONVERSA POR APLICATIVO - CHINA - 24/07/2025 316
APÊNDICE C - CONVERSA POR APLICATIVO - FERNANDO ÁVILA 24/07/2025 320
APÊNDICE D - CONVERSA POR APLICATIVO - CAIO M. PACHECO 23/07/2025 322
APÊNDICE E - CONVERSA POR APLICATIVO - TOM RAVAZOLI 30/07/2025 324

1 INTRODUÇÃO

1.1 SUJEITO PESQUISADOR E OS OBJETOS INVESTIGADOS

O caminho epistemológico desta tese parte de uma perspectiva materialista histórica de pesquisa, assumindo, desde logo, que seu sujeito pesquisador está implicado na construção de tal reflexão e na realidade que investiga. Suas experiências, registros e memórias tornam-se documentos que compõem uma abordagem da crítica de processo, conforme proposta de Cecília Salles, por meio do qual defende-se procedimentos (técnicos e metodológicos) de criação “em qualquer manifestação artística, a partir dos rastros deixados pelos artistas” (Salles, 2017, p. 43).

Me aproximo, desse modo, da crítica genética (Salles, 2017), onde, similar ao que se faz com a análise textual, o entorno da obra, o cotidiano e processos formativos e informações tidas como marginais em outras metodologias, são integrantes da pesquisa, revelando a íntima relação entre o pesquisador e obra, uma vez o objeto investigado e o sujeito investigador se encontram conectados pelo fazer. Neste caso, o teatro praticado pelo pesquisador no coletivo - Nativos Terra Rasgada -, que é um dos grupos investigados, e a própria trajetória de vida do investigador, se estruturam nas práxis populares, coletivas, poéticas, estéticas e éticas, presentes nas raízes da sociedade trabalhadora brasileira, sobretudo, das camadas mais ligadas ao campo e aos serviços, ditos e considerados, braçais.

Nessa perspectiva, a criação (tanto dos trabalhos artísticos dos grupos analisados como a trajetória do pesquisador) são compreendidas como um campo dinâmico e contínuo de investigação, na qual seu resultado não se caracteriza em um produto finalizado, mas em uma obra que se encontra em constante construção.

A investigação aqui proposta, cabe destacar, se encontra dentro do espectro cultural popular,

> [...] tendo em vista que não se conhece algumas das características do teatro popular. Nas Universidades, por exemplo, não se estuda as manifestações populares (alvo de todo tipo de preconceito e, sobretudo, aqueles de classe) e não se conhece, de maneira mais genérica, aquilo que não diz respeito às chamadas artes de elite (Mate, 2002, p.6).

Tais manifestações, dentre elas o teatro de rua, adquirem um caráter político, resistindo aos mandos e desmandos de operadores opressores, dentro e fora do Estado, presentes em diversas esferas culturais da sociedade. O que coloca o teatro de rua como uma vertente artística de caráter político, cuja produção leva em consideração a vida social em suas mais diversas e amplas camadas, em uma perspectiva crítica.

Sendo a comicidade deflagradora da contradição (Ramos, 2009; Eagleton, 2020), no teatro de rua, se potencializa, rompe com a sequência lógica, seja dramatúrgica - naquilo que concebe conteúdo e estética -, ou naquilo que foge à dramaturgia e que se configura como um modo de produção poroso, sobretudo por grupos ligados ao Movimento de Teatro de Rua de São Paulo[1], com temáticas assumidamente políticas, e processo criativos de construções coletivas.

Deste modo, a comicidade no teatro de rua é entendida como um procedimento estético-político que deflagra e revela, além ou por intermédio da comicidade, contradições sociais. Longe de se restringir à produção do riso, os recursos cômicos, como os praticados por diversos artistas de rua, podem provocar estranhamento, incômodo, engajamento e crítica, extrapolando os limites cênicos em direção à vida real. Aspecto que torna o riso, apenas um dos efeitos possíveis da comicidade no teatro de rua.

Em tal prática, a comicidade não depende da dramaturgia convencional ou de aparatos técnicos sofisticados, mas se ancora, fundamental e essencialmente, na relação direta com o espaço urbano, com o público e com os atravessamentos inter-relacionais da vida concreta.

Inspirado pelas reflexões de autores como Alexandre Mate (2008, 2012, 2015, 2021 e 2022), em seus diversos estudos sobre teatro de grupo, teatro de rua e comicidade, tem-se a base da investigação, qual seja, uma comicidade praticada por coletivos que se configuram no conceito de sujeitos estético-históricos do teatro de grupo, bem como, Alexandre Falcão (na tese: Teatro de Rua e Universidade: imbricamentos entre o popular e o político no ensino superior público de teatro no Brasil, 2021), por meio da qual o autor estrutura três matrizes para o teatro de rua:

---

[1] Iniciado em “2002 por intermédio da união de sete grupos na Ação Cultural Se Essa Rua Fosse Minha” (REVISTA MTR/SP, 2010. p.6), promoveu diversas intervenções na produção cultural do Teatro de Rua do Estado, começando pelo Seminários e pela Overdose de Teatro de Rua em 2003, 2º Seminário de Teatro de Rua e 1ª Temporada de Teatro de Rua de São Paulo em 2004, até começar a realizar a Mostra anual Lino Rojas de Teatro de Rua em 2006.

popular, política e a palhaçada, pontos de partida para a configuração de um teatro de rua metropolitano. Na colisão entre tais autores e conceitos como, principalmente, Mikhail Bakhtin (1988 e 2010), Henri Bergson (2018), Terry Eagleton (2019 e 2020), Bertolt Brecht (1967), Verena Alberti (2002), Erminia Silva (2007), e Maria Augusta Fonseca (1979). Ao coligir os referidos referenciais teóricos com as práticas dos grupos estudados, categoriza-se a comicidade típica do teatro de rua, popular, risível e subversiva, tomando-a por uma "comicidade tropeira".

Para tanto, investiga-se alguns dos procedimentos e expedientes cênicos de que os conjuntos criadores (grupos e artistas) lançam mão para seu ofício — como sátira, paródia, grotesco, pantomima, chiste, uso de máscaras, escatologias, números de habilidades e improvisações — que tendem a se atualizar nos espaços públicos abertos (rua) conforme o contexto. Os espetáculos, ainda que ensaiados, mas tendo uma partitura aberta às dinâmicas de troca, ganham sua potência na interação com os espaços abertos e seus públicos.

Três grupos compõem o *corpus* da pesquisa: Trupe Olho da Rua (de Santos), Nativos Terra Rasgada (de Sorocaba) e Rosa dos Ventos (de Presidente Prudente). Em tese, a Trupe Olho da Rua destaca-se pelo uso de determinados expedientes e procedimentos burlescos, panfletários, satíricos atentos à comicidade política, inspirada, sobretudo, no teatro épico brechtiano, utilizando, fundamentalmente, o palhaço bufão[2] como figura crítica e subversiva. Seus espetáculos como *Arrumadinho* e *Blitz – O Império que Nunca Dorme* satirizam, com requintes de cômica e crítica perversidade, instituições capitalistas, como a indústria farmacêutica e a polícia. O grupo sorocabano, Nativos Terra Rasgada, mais adepto às paródias e ao chiste (tipo de comicidade que envolvem jogo de palavras, trocadilhos, e desfechos inesperados, como piadas), e, em tese, de modo mais acentuado, toma a religiosidade como base de sua comicidade popular. Em geral, suas críticas são menos ácidas do que às da Trupe Olho da Rua. Apesar de abertos a improvisos circunstanciais, o grupo apresenta certa limitação com relação à porosidade

[2] "Na definição de Luiz Paulo Vasconcelos, "personagem burlesco de comédia cuja raiz remonta à comédia grega e à fábula atelana (Glossário 46 História do Teatro Ocidental). Caracteriza-se pela mímica exagerada, pela utilização de recursos corporais circenses e pelas deformações físicas, do que resulta um humor espalhafatoso e grotesco" (Vasconcelos, 2009, p. 44 apud Leite, 2020, p. 45). Para Erminia Silva (2007), o Bufão, ou grotesco, deriva de Arlequim, que para Dario Fo e Franca Rame (2004), seria "o resultado do incesto do *Zanni* da região de Bérgamo, com personagens diabólicos farsescos da tradição popular francesa" (Fo, 2004, p. 80). O Bufão, dentre outras características, é provocador, não apenas de figuras importantes socialmente como políticos, mas inclui obscenidades de até agressões direcionadas ao público.

dramatúrgica[3]. Em espetáculos como *Alegria:* o auto do circo, *Ditinho Curadô*, *Pindorama:* a saga de um Cristo e *Rua sem saída* sua comicidade deriva, em grande parte, de entradas cômicas (cenas de palhaços apresentadas entre números de tensão) e piadas textuais revelando alguma criticidade sobre as instituições religiosas e políticas. O grupo prudentino, Rosa dos Ventos, tem sua comicidade estruturada em palhaços populares, no chiste, nas escatologias, e na farsa circense que, de acordo com Maria Augusta Fonseca, em *Palhaços da Burguesia*, funda-se no "espírito farsista e exagerado das representações; na sátira hiperbólica de costumes, social, política; no dramalhão, nas piadas picantes; nas personagens burlescas, no malabarismo e na mobilidade" (Fonseca, p. 16).

Detentores de grandes habilidades físicas, utilizam números de acrobacias e malabarismos em meio a piadas com e sobre o público e figuras conhecidas dos locais onde se apresentam. Questionam moralidades sem, no entanto – e em tese –, aprofundar o assunto discutindo as perspectivas críticas sobre contextos sociais e políticos. Mestres em improviso, provocam intervenções de seu público no espetáculo comentando-as por meio de piadas.

O objetivo central da tese é compreender como a comicidade no teatro de rua, tendo em vista a análise de distintos coletivos, opera também como linguagem crítica e política, articulando-se à cena pública[4] para revelar, também, a depender de quem busca tal lócus, possíveis contradições estruturais. A metodologia adotada para desenvolver a tese, é qualitativa, dialética, interdisciplinar e implicada – uma vez que o pesquisador, como apontado, é integrante de um dos coletivos investigados -, inserida no campo da pesquisa em arte, ancorada na crítica de processo e, na história oral híbrida. Os documentos de análise incluem entrevistas, livros, informações em revistas e jornais, programas de espetáculos, observações decorrentes de conversas, em distintos suportes, registros fotográficos, memórias e

---

[3] Segundo o ator, dramaturgo, professor Dr. Márcio Silveira dos Santos, a "Dramaturgia Porosa é aquela em que as tessituras de sua estrutura lacunar e permeável, permitem uma transpiração dialógica e uma reestruturação permanente da narrativa no momento em que é encenada no espaço aberto das ruas, em relação direta entre ator, espectador e a cidade (Santos, 2020, p. 74).

[4] O conceito de arte pública, inicialmente foi utilizado para se referir a estátuas e monumentos postos em praças públicas, servindo como homenagens a pessoas ou feitos coletivos. Neste sentido, o espaço onde se encontra a obra, e as pessoas a quem se destinam tais obras, configuram-se em público. Com base em tal pensamento, o grande mestre Amir Haddad, utiliza Arte Pública para referir-se ao teatro de rua produzido pelo grupo Tá na Rua, do Rio de Janeiro. para ele, além dos aspectos da localidade onde está exposta e do público a quem se destina, é uma "arte que não se vende, que não se compra, que se dá no encontro do ser humano e/ou sua obra diretamente com o público, sem distinção de nenhuma espécie e, em todo e qualquer lugar".

cenas vividas, tratados como vestígios da criação. Teoricamente, mobilizo materiais produzidos por Ermínia Silva (2007), Mikhail Bakhtin (1998 e 2010), Henri Bergson (2018), Dario Fo e Franca Rame (2004), Terry Eagleton (2019 e 2020), Alexandre Mate (2008, 2012, 2015, 2019, 2021 e 2022), Alexandre Falcão de Araújo (2021), Bertolt Brecht (1967), Adailtom Alves (2023), Cecília Salles (2017), dentre outros(as).

1.2 O SUJEITO COMO TRABALHADOR/ PESQUISADOR IMPLICADO

Este trabalho nasce de minha trajetória como artista de teatro de rua. Apesar de uma formação inicial em escolas tradicionais, cursos livres, oficinas e um curso técnico, todos voltados à cena de palco, fui me aproximando, junto ao grupo Nativos Terra Rasgada, de coletivos que já atuavam no espaço público. O processo de aproximação com grupos como o Galpão (Belo Horizonte/MG), Ói Nóis Aqui Traveiz (Porto Alegre/RS), Oigalê – Cooperativa de artistas teatrais (Porto Alegre/RS), e com as redes coletivas como a Rede Brasileira de Teatro de Rua (RBTR)[5], foi fundamental para minha politização estética e do Nativos como coletivo. Ingressamos (o grupo, Nativos) nesses movimentos e passamos a aprimorar técnicas, participar de festivais e, paralelamente, a buscar formação acadêmica.

Foi assim, na condição de integrante de um grupo de teatro de rua, que iniciei uma especialização em 2014, um mestrado em Educação em 2017 e, em 2021, o doutorado em Teatro no IA/UNESP. Uma trajetória repleta de contradições. Vindo de família trabalhadora, filho de pedreiro e também pedreiro durante muitos anos, enfrentei a realidade excludente nas universidades por onde passei, um reflexo do que vivem estudantes da classe trabalhadora nas universidades brasileiras, cujos dados mais recentes revelam que apenas cerca de 6% dos ingressantes no ensino superior estão em instituições públicas (INEP, 2024, p. s/n).

Ter conseguido cursar uma graduação, ingressar em um mestrado e depois em um doutorado em instituições públicas, caracteriza-se em motivo de orgulho

[5] Conforme descrito no *blog* “teatro de rua no Brasil”, a Rede Brasileira de Teatro de Rua, criada em março de 2007, em Salvador/BA, é um espaço físico e virtual de organização horizontal, sem hierarquia, democrático e inclusivo. Todos os artistas, trabalhadores e grupos pertencentes a ela podem e devem ser seus articuladores para, assim, ampliar e capilarizar, cada vez mais, suas ações e pensamentos. Sua missão: de lutar por políticas públicas culturais com investimento direto do Estado em todas as instâncias: municípios, Estados e União, para garantir o direito à produção e o acesso aos bens culturais a todos os cidadãos brasileiros”. Disponível em http://teatroderuanobrasil.blogspot.com Acesso em 09 de julho de 2025, às 18h58min.

pessoal e em uma espécie de “denúncia” da exclusão de muitos outros trabalhadores que não têm conseguido “furar o funil” da elite universitária.

Ser pesquisador exige tempo, dedicação à leitura, escrita e investigação. Mas a classe trabalhadora, em geral, não dispõe desse tempo. Ainda assim, algumas pessoas “desobedecem” às lógicas estabelecidas e arriscam procedimentos de andança por caminhos não pavimentados. Como afirma Guimarães Rosa (1994, p. 448), [...] “o que a vida quer da gente é coragem” — e não uma coragem abstrata e idealizada, mas concreta: renunciar a descanso, lazer, do convívio com pessoas queridas para estudar à noite, nos ônibus, entre turnos de trabalho...

Ao longo dessa trajetória, fui professor, ator, catador de laranjas e pedreiro. Para estudar no curso técnico de ator em 2002, eu trabalhava de madrugada como ajudante de cozinha e depois como ajudante de pedreiro com meu pai. Para concluir a graduação, precisei trancar a matrícula diversas vezes para trabalhar e pagar mensalidades atrasadas, pois todo o dinheiro que eu ganhava não era suficiente para as rematrículas semestrais. Em 2024, já doutorando, voltei a atuar como pedreiro para reformar a casa onde moro e construir um quarto para meu filho, revivendo memórias de um ofício que é parte de mim. Essa vivência me fez enxergar ainda mais objetivamente os paralelos entre o teatro popular e a construção civil: ambos exigem improvisação, conhecimento técnico, adaptação constante, trabalho coletivo e escuta do outro — do contratante ou do espectador.

Essas experiências ajudam, também, a formar/ instaurar uma das camadas de base concreta da comicidade que aqui analiso. A pessoa trabalhadora (refiro-me a duas categorias: artista popular e o pedreiro), transformam com as próprias mãos, em consonância, aquilo que antes só existia na imaginação. São criadores(as) de mundos, o/a artista e o/a pedreiro(a), pagando, muitas vezes com a própria vida pela exploração exacerbada do capitalismo que lhes/ nos tira, na totalidade das vezes, essa consciência de criadores e produtores de todas as riquezas existentes.

Meu pai (pedreiro), foi morto em 10 de junho de 2008, vítima de câncer no mediastino, provavelmente causado pelas condições insalubres das obras em que trabalhou por décadas. Como muitas outras pessoas, não teve acesso à educação e lazer, assistiu poucas vezes o teatro que eu produzi no início de carreira, não foi a *shows*, concertos, museus, viagens de férias ou passeios. Estudou até o terceiro ano do ensino Fundamental. Serviu o exército em 1976 na guarda presidencial (Dragões da Independência) em Brasília - coisa que ele sempre contava com muito

orgulho - e mesmo com comportamento exemplar, não pode seguir carreira por falta de estudo. Tendo trabalhado desde os nove anos de idade, “morreu de determinado e cáustico Brasil” com 49 anos.

> Com dados do Censo 2010, entre os trabalhadores da construção civil formais e informais, 50,9% não haviam concluído o ensino fundamental, e apenas 4,2% tinham nível superior (IBGE, 2010). Analisando dados de 2008 verifica-se que a IC foi o 2º. grupo de atividades econômicas com maior proporção de analfabetos no país, menor apenas do que a agricultura (Ghinis & Fochezatto 2013 *apud* Serviço Social da Indústria 2015, p, 10).

Como meu pai, no Brasil, milhares de trabalhadores(as) morrem anualmente em função de acidentes ou doenças ocupacionais, enquanto muitos(as) outros(as), principalmente os(as) informais, sequer entram nas estatísticas[6]. A cultura do trabalho séria e solene, reforçada por ideologias religiosas e pela lógica do desempenho (decorrentes das proposições liberais), impõe que diversão seja sinônimo de improdutividade. Essa alienação, que em perspectiva materialista costuma aproximar-se de tendências de coisificação das pessoas (reificação) se aprofunda com a indústria do entretenimento superficial, que promove o entretenimento pelo entretenimento e desarticula a crítica social,

> [...] inviabilizando a criação de discussões válidas para a transformação da sociedade. Tornara-se um produto usado tão só como entretenimento, que deriva da palavra espanhola *entretenimento*, passatempo alienado muito diferente de algo que deveria divertir, pois divertir, palavra derivada do latim *divertere,* é virar em diferentes direções e fazer mudar o pensamento de forma inteligente, desnaturalizando as ações cotidianas (Brandão, 2019, p, s/n).

Para uma parcela significativa da sociedade que dedica-se, por necessidade, quase que exclusivamente ao trabalho, inclusive dobrando jornadas, ou em escalas quase que desumanas que impõem seis dias de trabalho e um de folga, o acesso a espetáculos de diversão, filmes, *shows*, e outros adventos que provoquem, mais do que o contato com a obra em si, mas também o encontro entre pessoas, conversas e outros possíveis encontros, fica cada vez mais difícil. A diversão dá lugar ao entretenimento, que é mais um elemento de individualização, na medida em que se

[6] Mais recentemente, um estudo conduzido com entrevistas com familiares de trabalhadores falecidos em consequência de acidentes de trabalho na indústria da construção no Rio de Janeiro (Mangas et al., 2008), revelou que apenas 30% dos casos tiveram registro na Previdência, sendo um dos principais fatores determinantes a grande pressão para a omissão do registro de parte das empresas, juntamente com o mascaramento de evidências e provas da relação com o trabalho (Serviço Social da Indústria 2015, p. 15).

encontra nas plataformas de *stream*, onde o acesso é facilitado, disponível para celulares, e computadores, ou mesmo em aparelhos de televisão em salas restritas ou quartos individuais, sempre incentivando o particular, individual, em detrimento do coletivo.

Para que uma pessoa possa acessar um *show*, um espetáculo de teatro, ou mesmo uma exposição de artes, é necessário desprendimento de tempo, deslocamento, contato com outras pessoas, seja no transporte, no saguão de espera ou na sala de exposições/apresentações. O encontro, é o primeiro passo para o convívio, para a conversa, para o café, a cerveja, o vinho, o churrasco, e para o confronto de perspectivas sobre a obra, sobre a vida. O encontro, é parte da obra crítica, do aprendizado, do prazer, da diversão.

As culturas populares (estou me referindo em particular ao teatro de rua, em qualquer perspectiva, já que ela não se encontra dentro destas plataformas de midiatização e dependem do contato direto e presencial com a atividade), promovem diversão, prazer e riso, corroborando com a perspectiva de Brecht (1967). Em relação ao contato próprio desses sujeitos trabalhadores, com a obra em sí, o espetáculo pode ainda corroborar de maneira mais pontual, na medida que se propõe ao questionamento, à narrativas históricas, à comicidade.

Francismara Nogueira Teixeira argumenta que para Brecht, está “[...] na arte o caminho para ensinar de forma prazerosa as leis que regem as transformações” (Teixeira, 2003, p. 128). Nesse sentido, divertir-se torna-se uma ação para e com o público que, além de espectador, é interessado e crítico daquilo que vê.

> Vamos portanto causar alarme geral, anulando o nosso propósito de emigrar do reino do aprazível, e, por mais que pese ainda a um maior número de pessoas, manifestar nossa decisão de fincar pé nesse arraial da diversão. Trataremos o teatro como um recinto de diversão, como é apropriado a uma discussão estética, e tentemos descobrir qual a forma de diversão melhor nos compraz (Brecht, 1967, p. 183).

Tomando tal perspectiva de Brecht (1967) sobre este aspecto diversão, os grupos aqui investigados, dialogam ainda com sua forma épica, tratando de apresentar narrativas textuais como em livros, confronto de pensamentos que dentre outras coisas, incentivar a compreensão “profunda e significativa” das situações que envolvem a vida (Brecht, 1967, p.95).

1.3 ALGUMAS ANTECIPAÇÕES CONCEITUAIS NECESSÁRIAS

Tratemos de um teatro de rua fundamentalmente épico, considerando sua forma coletiva derivada do sujeito estético-histórico teatro de grupo que, ao invés de alienar, busca conectar o público com a obra, com a sociedade e consigo mesmo. Aqui, acrescido de um elemento, a comicidade. Assim, sendo, alinhado ao que se viu em Brecht (1967), sobre o divertimento que busca tornar o público em investigador, muitas vezes, tendo de refletir sobre o espetáculo. Mecanismo pelo qual, o público diverte-se enquanto é educado, e é educado enquanto se diverte.

Grupos que produzem nesse contexto, e que se encontrem inseridos no "sujeito estético-histórico do teatro de grupo", caracterizados por formas teatrais dinâmicas que refletem e refratam, segundo proposições de Mikhail Bakhtin, em *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (1988), o ritmo industrial urbano e paisagens/ personagens periféricas, com ritmo frequentemente acelerado e cujo pressuposto cênico, apresentado com perspectiva crítica por meio de recursos épicos brechtianos (em síntese, a transformação do espectador em sujeito ativo do espetáculo, tendo de tomar decisões a partir do que presencia; a presença constante de argumentos sobre os fatos apresentados; a perspectiva do seres que se encontram em processo de transformação; a não linearidade dos acontecimentos e, o mundo como ele pode se tornar), tendo como *lócus* de atuação a rua e outros espaços abertos, é que nomeamos por produtores do “teatro de rua metropolitano”.

Como tal produção se encontra filiada ao sujeito estético-histórico teatro de grupo, portanto tendo como uma de suas características a luta pelo trabalho continuado destes coletivos e a construção de políticas públicas para a cultura, faz-se necessário um recorte epistemológico que corrobore para evidenciar o que se pretende, ou seja, elencar as características específicas de um modo de produção do teatro de rua em relação a outros. Nesse caso, o teatro de rua apresenta-se como substantivo, e a palavra metropolitano, um adjetivo, que confere características específicas à prática que a distingue de outras.

1.4 TEATRO DE RUA METROPOLITANO

Em primeiro lugar, torna-se fundante uma advertência, cuidado com possíveis ilações acerca da proposição de metrópoles na categoria apresentada. Não adote o

sentido mais comum, de cidade grande, para compreensão do termo, pois isso tornaria o referido conceito, em grande equívoco, uma vez que a perspectiva que justifica a adoção de metrópole ao nome/ conceito/ categoria de “teatro de rua metropolitano” relaciona-se a um conjunto de outras características concernentes a ela, metrópolis, e que em muito se conecta com certo teatro de rua.

Etimologicamente, metrópole concerne, dentre tantas outras, à “cidade mãe” (Machado, 1995, p. 1495), designação que mais interessa para essa categorização, uma vez que na atualidade, o título de metrópoles é concedido a cidades que não são capitais, mas que reúnem características importantes que a capital não possui, por exemplo, ter outras cidades pequenas como satélites, mantendo entre elas, certa conexão, participando do desenvolvimento econômico, educacional, cultural.

A metrópoles, é agregadora, compreende dinâmicas de mercados típicos de grandes centros comerciais, aglomerados de *shoppings centers*, grandes restaurantes, parques industriais, grandes rodovias etc., ao mesmo tempo que preserva áreas rurais, comunidades e povos originários, áreas de floresta, pastagens, sítios de agricultura familiar, pequenos centros comerciais tradicionais e feiras em bairros mais antigos. Bairros industriais e condomínios, expressa valores culturais ligados tanto ao mundo da tecnologia e pesquisa universitária, quanto da vida do campo. Ela própria compõe a periferia do estado, mas reúne-se com as cidades do seu entorno para fortalecer-se e fortalecê-las. É uma espécie de corpo coletivo, diverso, resistente.

Na cidade metrópoles, co-existem as tecnologias avançadas e a as tecnologias artesanais, expressões que se conectam com aquilo que Mário de Andrade (2002) chamou de Danças dramáticas do Brasil, manifestações do trabalho industrial e capinar do campo, os veículos movidos a energia elétrica, híbridos, e os de tração animal, as ruas e avenidas largas e asfaltadas, e as estradas sem calçamento, vicinais de calcário ou terra batida, e tudo encontra-se em seu lugar, sem que o tecnológico ou o artesanal, deixem de pertencer ao mesmo território. Expressões que se encontram, de alguma maneira, à semelhança daquilo que Hermilo Borba Filho (1968) veio chamar de espetáculos populares do nordeste.

Na perspectiva teatral, nas metrópoles, as manifestações discutem a necessidade de avanços econômicos, criação de empregos, melhorias na saúde e educação públicas (que geralmente envolve mais tecnologias e acesso a produtos medicamentosos), ao passo que também buscam a preservação das fontes de

água, da natureza, das culturas tradicionais e memórias de povos originários e da classe trabalhadora. O teatro de rua metropolitano, é coletivo, resistente, articulado, luta pela sobrevivência, conecta-se com o sujeito estético-histórico do teatro de grupo - que se fundamenta, dentre outras coisas, pela atuação politizada e militante dos coletivos -, mas tem como princípio fundante fazer a discussão sobre a *pólis*, no espaço público aberto, nas praças, parques e ruas. Trata-se, sem desviar o assunto, de um teatro político e politizante.

Tomando a máxima popular de que “todo teatro é político” como uma afirmativa verdadeira, é possível compreender que existem distinções entre uma ação de natureza política e uma atividade com finalidade política, portanto politizante. Certamente que uma apresentação coletiva em espaço público, seja para qual for o seu fim, encontra-se minimamente classificada como uma ação política, uma vez que há uma intencionalidade de um sujeito ou um coletivo de sujeitos, de manifestar sua opinião ou a opinião de outra(s), no caso de ser uma obra de autoria externa, relacionada a um assunto de interesse deste sujeito ou coletivo. Isso é, sem sombra de dúvidas, qualquer que seja a apresentação teatral, ela é política porque trata-se de apresentar a outrem alguma perspectiva sobre algum assunto que, na apresentação, deixa de ser particular e íntimo e ganha notoriedade de público.

Realizar um espetáculo em um espaço público aberto significa inserir uma camada a mais nesta perspectiva política, uma vez que o espetáculo vai de encontro com um público almejado, diminuem as restrições de acesso, encontra-se, em certa medida, à disposição de quem interessar.

Neste escopo inserem-se diversas atividades culturais como: apresentações de capoeira, fanfarras, quermesses, shows, feiras, teatro de rua, desfile de carnaval, e outras manifestações coletivas, festivas, comemorativas, musicais, teatrais, performáticas, religiosas, esportivas que vislumbrem o impacto/ encontro coletivo, corporal, visceral, contraditório, popular.

Evidenciando de outra maneira e sem nenhum juízo de valor, a categoria “teatro de rua metropolitano”, muitas vezes decorrente de todas estas vertentes supracitadas, ganha um contorno mais acentuadamente político. Como o próprio nome diz, o primeiro recorte, refere-se ao fato de se tratar de um conjunto práxico estruturado que se reconhece como uma prática teatral, mesmo quando se aproxima do carnaval, dos festejos populares, e outras manifestações, continua a se estruturar pelo presença de personas ou personagens que agem a partir de certos conflitos,

em diálogos e/ou narrativas, em rodas, frontalmente, em semi-arena, em corredores, ou outras formas de disposição cênica. Usam figurinos, adereços, cenários etc. Apesar de serem muitas as variantes, os contornos são mantidos. Essas se distinguem categoricamente de práticas ligadas exclusivamente às culturas populares tradicionais como espetáculos produzidos por grupos de igrejas que vislumbram difundir passagens bíblicas, e outros que produzem ou reproduzem valores politicamente conservadores, ligados, ou a serviço de instituições perpetradoras das hegemonias culturais e econômicas.

Em outra perspectiva, é possível destacar ainda, que a prática dos coletivos do teatro de rua metropolitano, são derivadas do sujeito estético-históricos do teatro de grupo, que têm dentre seus objetivos sobreviver de sua produção teatral, buscando a profissionalização de seus indivíduos, o aperfeiçoamento de técnicas em diálogo com outros grupos e artistas. Com acentuado apelo político social, buscam participar de editais e festivais oriundos de recursos públicos, além de realizarem apresentações com rodadas de chapéu, vendas de seus espetáculos e trabalhos para prefeituras e outras instituições. Além de atuarem na rua, atuam na construção de políticas públicas para si e para a coletividade trabalhadora, numa permanente luta contra a lógica capitalista que vislumbra a produção da ignorância almejando cada vez mais a exploração das vidas em detrimento de seu lucro.

Em tese, com uma ou outra exceção, em razão de produções teatrais poderem ser apresentadas em qualquer espaço público aberto, o "teatro de rua metropolitano" configura-se por uma produção teatral, cujo trabalho seja coletivo, destinado às ruas e outros espaços públicos abertos, tendo como matrizes de criação e expedientes relacionais expressões populares dramatizadas, objetivamente cênicas e que adotam expedientes épicos e a palhaçada, fundamentado em perspectiva mais explicitamente política e politizante no que diz respeito à discussão sobre/ na e com a pólis. Por fim, cujas práxis revelem, suas mais profundas raízes regionais.

Nem todo teatro de rua, portanto, se configura como metropolitano, mesmo produzindo seus espetáculos com base nas tradições culturais locais, incorporando danças e folguedos comunitários, podem estar comprometidos exclusivamente com os festejos populares, festas religiosas ou datas comemorativas em si, sem considerar a necessária produção de crítica ou contextualização da obra, que à luz

do pensamento crítico, deve recontar a história à luz das pessoas trabalhadoras, pessoas oprimidas, uma vez que

> [...] ao longo da história do ocidente - e sem contar os procedimentos religioso-ritualísticos, bastante comuns até hoje, principalmente em cortejos processionais -, a rua tem se caracterizado no lugar mais utilizado pelos artistas, e não somente por aqueles denominados artistas populares (Mate, 2019, p. 2).

Portanto, o teatro de rua metropolitano, ocupa os espaços públicos abertos, para recontar a história tendo como ponto de partida, as pessoas trabalhadoras. Muitas são as apresentações que ocupam a rua e espaços públicos, algumas fruto de iniciativas de instituições religiosas, educacionais, estatais locais, e que priorizam a valorização de certas identidades culturais, religiosas e regionais, muitas vezes sem suporte estrutural adequado e contando com estudantes de teatro ou pessoas da própria comunidade fundamentadas em procedimentos de repetição e notadamente empíricos.

Sem estabelecer juízo de valores ou simplificar uma modalidade em detrimento de outra, é possível afirmar que o “teatro de rua metropolitano” busca profissionalização, institucionalização, continuidade e se encontra, de distintos modos, engajado com a prática teatral e mudanças político-sociais, enquanto que, outros teatros de rua, potencializam a resistência de culturas tradicionais e a valorização das raízes comunitárias, servindo de um lado como antídoto às forças uniformizadoras da globalização, e do outro, como trincheira estética e ideológica em defesa de forças conservadoras de instituições como a igreja, o recrudescimento de proposições pentecostalistas e contra o discernimento político das pessoas.

1.5 COMICIDADE TROPEIRA

De modo geral, a rua configura-se em *lócus* múltiplos e próximo ao heterotópico, conforme Michel Foucault (2013), onde o autor apresenta uma perspectiva sobre um espaço comum que pode ter suas funções invertidas, refletidas e distorcidas. No caso aqui adotado, emprestamos este conceito para abordar a perspectiva de um lugar possível de ser transformado, lido, entendido, como outro, coligindo proposições adversas em um único lugar por meio de uma abordagem teatral, uma vez que antes de ser o lugar de encenação (passível ainda

de ser ressignificado a cada cena), a rua é múltipla, lugar de passagem de transeuntes, dormitório e "residência" de pessoas em situação de rua, é ponto de comerciantes sem loja, igreja e "templo" (de natureza profana) de padres e pastores, palco para diversos espetáculos, mobilizações progressistas e fascistas. Atuar nesse lugar diverso e plural, como sabemos nós, artistas da rua, não é fácil, mas, ao mesmo tempo, as culturas populares, por meio de sua diversidade de formas e propósitos, derivam deste caos social, de tal estética da mistura, das sonoridades e paisagens urbanas.

Nesses espaços, as comicidades podem emergir das relações entre público e artistas, realidade e ficção, teatro e não teatro, promovendo uma desorganização que necessita de imediata reordenação por parte do público e de artistas. É filha deste teatro de rua metropolitano, uma comicidade, popular, risível e subversiva, produzida pelos três grupos, sujeitos estético-históricos praticantes do teatro de grupo e de teatro de rua do Estado de São Paulo, Rosa dos Ventos (Presidente Prudente), Trupe Olho da Rua (Santos) e Nativos Terra Rasgada (Sorocaba), que se nomeia de "comicidade tropeira".

Sobre a nomenclatura/ categoria proposta, "comicidade tropeira", em primeiro lugar, deve-se refutar qualquer aproximação primária com aquela função cumprida pelos seus antecessores, os bandeirantes que eram, segundo Aluísio de Almeida, "caçadores de índios" (Almeida, 1971, p. 9), mas talvez, uma aproximação interessante, ainda que contraditória e não estanque, se dê com a transformação sofrida pela profissão exercida "tropeiros" por pessoas trabalhadoras que, sem condições de escolher, transitavam por diversos trabalhos a depender da necessidade que tinham, conforme registrou Aluísio de Almeida, eles "foram ficando sobretudo mineiros" (*Ibdem* 1971, p. 9), em evidente brincadeira de nomenclaturas (mineiros versus paulistas), demonstrando, dentre outras coisas, a maleabilidade, porosidade e coragem desta categoria de trabalhadores (vaqueiros paulistas chamados de tropeiros), que, por necessidade, mudaram de trabalho se tornando, dentre outras coisas, mineradores.

O que nos interessa neste contexto em relação ao trabalho exercido, são as práxis tropeiras, que podem auxiliar para categorização dessa modalidade cômica que, em muito se equivale ao trabalho de deambulantes que outrora passavam meses em lombos de montarias, atravessando estados, carregando e vendendo produtos, sobrevivendo às intempéries, e hoje se encontram reunidas numa

modalidade teatral, popular, deambulatória, risível e subversiva qual seja, a comicidade tropeira.

A esse serviço de deambuladores, vaqueiros, mercadores populares, correspondentes, dava-se o nome “tropeiros” que, de acordo com o historiador, professor José Pedro Machado no Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa,

> Tropa, s. Tal como o cast. *tropa*, deve ser <tomado del fr. *troupe* ‘bandada de animales o de gente’ ‘tropa’ que parece ser derivado regressivo de *troupeau,* fr. ant. *tropel,* rebaño [...] a su vez de origen incierto, problablemente tomado de um fránc. *throp* ‘asamblea’ [...] ‘pueblo, aldea’, que en algunos dialectos alemanos y escnadinavos toma el sentido de ‘reunion de la gente de um pueblo’ y multidad. [...] “Abrem-se as portas entra um *tropel* grande / de gente vária em sexo nas idades” (Machado, 1952-1959, p. 2118).

Tropa, portanto, remete a coletividade ao passo que tropeiros seriam as pessoas que trabalhavam na condução de tropas de animais por entre caminhos não demarcados, por entre montanhas, florestas e pastagens (vaqueiros), trabalho de resistência, porosidade, maleabilidade, simplicidade do campo, coletividade e deambulação, características que assemelham-se à comicidade típica do teatro de rua que se estrutura aqui, tomando como referência, além das características já expostas, o fato de serem interioranos e litorâneo do estado de São Paulo, os grupos estudados, praticantes de um teatro deambulante, popular, de resistência, portanto, se nomeia “comicidade tropeira” por analogia terminológica, mas também e sobretudo, por consonância práxica.

De outra perspectiva, encontra-se ainda a concepção popular acessada mais uma vez por intermédio de Aluísio de Almeida. Segundo o autor,

> No tempo dos bandeirantes, seus contemporâneos não se davam a si mesmos êsse título. Assim também, nem sempre os tropeiros dessa forma se tratam entre si. Mas o fato existe. Principalmente na estrada de São Paulo ao Rio Grande, tropeiro quer dizer paulista por metonímia (Almeida, 1971, p. 17).

A designação tropeiros, diz respeito não especificamente à função exercida, mas sim ao conjunto que inclui, sujeitos, trabalho e origem de vaqueiros oriundos do Estado de São Paulo que eram chamados de tropeiros por moradores e vaqueiros dos estados de Minas Gerais, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul.

Desse modo, comicidade tropeira, consiste na reunião do sujeito estético-histórico teatro de grupo, produtores de teatro de rua metropolitano, portanto, filiados às perspectivas de um teatro politizado, militante, originários do Estado de São Paulo, praticantes de uma comicidade que se fundamenta pela presença do popular, político e da palhaçada.

1.6 A NECESSÁRIA METODOLOGIA

A presente pesquisa adota uma abordagem qualitativa de caráter interpretativo, centrada na análise de processos culturais, estético-artística e comunicacionais que envolvem a comicidade no teatro de rua. Diferentemente dos modelos quantitativos, que se orientam por dados estatísticos e mensuráveis, o enfoque qualitativo privilegia a profundidade descritiva, o contexto e a complexidade dos fenômenos sociais e estéticos. Segundo Bogdan e Biklen (1994), a investigação qualitativa é adequada quando o objetivo é compreender significados atribuídos pelos sujeitos às suas práticas, bem como os processos de construção simbólica que envolvem essas ações.

Neste caso, a pesquisa consiste em investigar os procedimentos cômicos que se caracterizam como estruturais nas obras produzidas pelos grupos Rosa dos Ventos, de Presidente Prudente, Trupe Olho da Rua, de Santos e Nativos Terra Rasgada, de Sorocaba, entendendo que suas matrizes cômicas, derivadas do teatro de rua, consistem e, em tese, alicerçam-se, respectivamente, na ordem dos grupos citados, na palhaçada, teatro de matriz mais politizada e culturas decorrentes de distintas proposições populares.

Para isso, vale-se de análise crítica de espetáculos por meio de trechos de suas dramaturgias, roteiros, fotografias de cena, vídeos, críticas produzidas, entrevistas, jornais e memórias minhas como artista de um dos grupos investigados. Uma tentativa de documentar, tanto as referências teóricas deste grupos, como suas experiências estético-empíricas, quanto os marcos teóricos que embasam a história da comicidade.

A seleção desses grupos se deu com base em sua relevância estética, continuidade de atuação nas ruas e centralidade da comicidade e em seus processos criativos diversos. A observação ocorreu por meio de registros audiovisuais disponibilizados publicamente ou fornecidos pelos próprios grupos

(coligindo com minhas memórias de já ter assistido todos os trabalhos dos grupos em questão por mais de uma vez). Também foram realizadas entrevistas semiestruturadas com integrantes e diretores das companhias, a fim de captar aspectos processuais e intencionais da construção do riso na cena. Tais entrevistas foram fundamentais para acessar dimensões objetivas/ subjetivas e reflexivas do trabalho dos artistas, bem como para aprofundar a análise das escolhas estéticas e das tensões, de diferenciadas naturezas, que atravessam suas práticas.

Outro procedimento que compõe essa metodologia, foi a de gravação de áudios que articulavam alguns pensamentos, geralmente durante o tempo em que eu estava indo e voltando de Sorocaba para São Paulo para cumprir com as atividades/ créditos, obrigatórios do processo de doutoramento. Ou após leituras minhas sobre conteúdos teóricos. Sempre no sentido de estabelecer uma conversa comigo mesmo, o que foi retomado durante o processo de escrita, quase que em substituição do diário de bordo, tais áudios, foram frequentemente consultados.

Nesse processo, criei três grupos de conversas em um aplicativo de *internet*, onde o único integrante era eu mesmo. No primeiro grupo, intitulado “minhas memórias”, registrei lembranças de passagens de encontros que tive, na condição de integrante do grupo Nativos Terra Rasgada, com os outros dois grupos (Trupe e Rosa) em festivais, rodas de conversa, mostras, circulação ou encontros outros, que pudessem ter algum proveito para a pesquisa em desenvolvimento.

O segundo grupo de conversas por mim criado foi “Doutorado 2021”. Nele, gravei instruções de escrita e pensamentos para quando fosse escrever, enviei endereços de conteúdos da internet, e instruções vindas das orientações com o professor Alexandre Mate.

Por último, o terceiro grupo chamado “Preciso ler ou assistir”, foi criado para registrar indicações de leituras, filmes ou vídeos da *internet*, que me fossem sugeridos, principalmente pela companheirada do grupo de estudos de que faço parte “Práxis épico-populares em perspectivas críticas: documentação de experimentos teatrais” carinhosamente conhecido (entre nós, integrantes do grupo) de “Amorada”, pelo orientador Alexandre Mate, e pelo (sempre conectado às novidades do mundo, e muito presente em todos os momentos da minha vida), meu grande amigo, Tom Ravazoli. Um exemplo de uso dos conteúdos deste grupo em minha escrita, são falas do mestre Ariano Suassuna, que transcrevi e utilizei algumas passagens exemplificando abordagens de chistes. Outro exemplo da

efetividade deste procedimento metodológico, foi o uso dessas referências comigo compartilhadas neste grupo, como suporte para aprofundar o entendimento de que o "teatro de rua metropolitano" que apresento nesta tese, fundamenta-se por certo conjunto de procedimentos que têm como base o teatro épico brechtiano, em particular no seu efeito de distanciamento[7], uma vez que ele (o efeito de distanciamento), caminha ao encontro com as matrizes do teatro de rua aqui adotadas, tendo como referência Alexandre Falcão (2021), quais sejam, as culturas populares, o teatro político e a palhaçada.

De maneira a exemplificar o que se apresenta, Márcia Regina Rodrigues, a autora por mim apresentada no grupo "Amorada" (arquivo armazenado em "Preciso ler ou assistir"), registra, [...] é de consenso que o efeito de distanciamento – elemento caracterizador do teatro épico – envolve principalmente o trabalho do ator, uma certa caracterização do espaço cênico e a forma de utilização da música [...] (Rodrigues, 2010, p. 46). Procedimentos que compõem o "teatro de rua metropolitano" e, em diversos aspectos, a "comicidade tropeira".

Ainda como procedimento metodológico, segui a orientação de Alexandre Mate criando uma estrutura sumária, o que me forneceu suporte de organização do pensamento, me servindo como guia para delimitar os núcleos de análises. Cada capítulo corresponde a um conjunto de procedimentos cênicos ou temáticos, observados nos espetáculos. No Capítulo 1, foram mapeadas as origens dos grupos e suas matrizes estéticas; no Capítulo 2, a análise concentrou-se nos modos de produção do riso — abertura de roda, jogo de improvisação, composição de personagens e uso do espaço urbano como cena; e no Capítulo 3 foram discutidos os limites éticos e conceituais da comicidade, considerando temas como sátira, violência simbólica e reprodução de estigmas. O levantamento e a interpretação das cenas deram-se a partir da observação direta e da análise espetacular, incorporando tanto os elementos visuais e vocais quanto os ritmos, gestos e reações do público.

A análise de cenas específicas foi conduzida com base nos princípios do teatro épico dialético desenvolvidas, principalmente por Bertolt Brecht, mas contando

---

[7] Efeito de distanciamento ou em alemão *Verfremdumgseffekt*, desenvolvido por Bertolt Brecht, caracteriza-se em expediente épico dialético por meio do qual, em todo o processo criativo, se busca evitar imersões emocionais do público com as personagens da peça apresentada. Esse efeito é conseguido através de elementos como a atuação direta para o público, uso de músicas, narrações e uso de temáticas que envolvam questões sociais. O objetivo é levar espectadores(as) a refletir criticamente sobre a realidade apresentada, estimulando a análise e a conscientização política, em vez de apenas se emocionarem.

com distintos procedimentos presentes nos trabalhos dos três grupos estudados e nas práxis do teatro de grupo e teatro de rua desenvolvidas pelo professor e mestre Alexandre Mate, sempre buscando compreender como o riso é produzido corporalmente, como ele se articula com o contexto espacial e social da rua e quais dispositivos técnicos e simbólicos sustentam sua eficácia comunicativa.

Ao lado da análise textual e estética dos espetáculos, a pesquisa também integrou registros audiovisuais e fotográficos como suporte para a descrição detalhada das apresentações. A leitura das intervenções foi complementada com referências teóricas extraídas de autores como, Mikhail Bakhtin, Henri Bergson, Terry Eagleton, Dario Fo, Mario Bolognesi e Alexandre Mate, entre outros, já descritos anteriormente.

Além disso, a pesquisa foi guiada por uma análise, sobretudo de materiais produzidos pelo grupo Rosa dos Ventos, em seu endereço eletrônico rosadosventos.art.br, onde se encontra rico material de registros de passagens suas e de outros grupos de teatro de rua. Com a análise desse material, buscou-se produzir um procedimento de observação atenta à participação do público, elemento essencial para a compreensão do riso em cena, tendo como base as experiências por eles registradas. Um exemplo disso é um caso ocorrido com o grupo Pombas Urbanas, da Cidade Tiradentes, um bairro da capital paulista. Em uma apresentação realizada no centro de São Paulo,

> [...] provavelmente em 1994, lugar um tanto hostil, segundo relato do grupo, na cena em que representam um pastor tentando evangelizar um grupo de drogados a coisa foi tão intensa que um pastor que estava entre o público chegou a desmaiar de tanto que se envolveu com aquilo, interrompendo a apresentação. Foi demais para ele, que ficou bravo e incomodado, xingou e participou inflamado com sua bíblia debaixo do braço e, ao fim caiu, em cena exausto com as provocações. Segundo o relato, essa foi a única vez que tiveram que parar o espetáculo para socorrer alguém. A ética vem em primeiro lugar, primeiro a vida e depois a estética do espetáculo (Ventos, [202-] p. s/n.).

Comprovando que no teatro de rua, o espectador não é um sujeito passivo: ele intervém, responde, interrompe, colabora e ressignifica. A comicidade, nesse contexto, só se realiza plenamente na interação entre ator e público, na cumplicidade e no improviso. Por isso, a análise levou em conta não apenas o que o conjunto criador apresenta, mas também como o público participa da comicidade,

tornando-se coautor do espetáculo. Tal perspectiva reforça a necessidade de uma metodologia sensível à reciprocidade entre cena e recepção, especialmente em contextos abertos, não controlados e marcados por fluxos imprevisíveis — características centrais do teatro de rua. Essa dinâmica entre cena, corpo do conjunto criador da cena e aqueles presentes à apresentação, riso e público constitui o cerne da análise proposta, que busca compreender a comicidade como fenômeno relacional, incorporado e situado.

Tal combinação metodológica permitiu não apenas descrever os fenômenos observados, mas interpretá-los em sua densidade estética, ética e política, reforçando o papel da comicidade como linguagem de criação e subversão nos espaços públicos urbanos. Ao adotar essa abordagem, a pesquisa pretende contribuir para o fortalecimento de uma crítica cultural comprometida com as práticas populares, com os saberes da rua e com os corpos que riem e fazem rir como ato de resistência e produção de mundo.

1.7 O PROCEDIMENTO QUE QUER SER MÉTODO

Para mim, na condição de sujeito trabalhador que transitou com múltiplas funções desde a infância, ajudante de pedreiro, entregador de documentos em escritório de contabilidade, vendedor de materiais de construção, encanador, pintor, pedreiro e catador de laranjas, o estudo, o lazer e o ócio, sempre foram colocadas - por imposição sistêmica capitalista -, em lugares distantes de serem alcançados. O que desejo evidenciar, é que para a perversa lógica de exploração capitalista, cada um desses aspectos são apresentados como categorias que se encerram em si mesmas e, portanto, para as pessoas trabalhadoras, é reservado apenas o trabalho.

Nessa lógica, produzir exaustão mantém as pessoas trabalhadoras, cujo labor seja mais fisicamente pesado[8] (produtores dos chamados serviços braçais, serviços do campo, industriais, de limpeza etc), mais afastadas de possibilidades de estudos,

[8] É evidente que todo trabalho demanda esforço físico e estudo, ainda que em escalas diferentes. A passo que existem trabalhos calcados em criatividade intelectual, existem também os que se baseiam no uso da força muscular. Ambos incluem certa fisicalidade e certa intelectualidade, são apreendidos por meio de estudos formais ou não, com maior ou menor tempo de dedicação, mas coexistindo as perspectivas de esforço físico e intelectual. Sobre isso, não restam dúvidas. No entanto, o(a) auxiliar de limpeza que passa o dia enfrentando as intempéries do tempo, em pé, varrendo as ruas e calçadas, encontra-se em condições de uso de sua fisicalidade, diferente do(a) literato(a), engenheiro(a) etc. Em detrimento de serem todas pessoas trabalhadoras, por falta de nome melhor, farei uso de trabalhos pesados, ou trabalho braçal em detrimento de outros tipos de trabalho.

atividades de lazer e tempo de ócio. Uma vez que sua exaustão se torna condicionante para adotarem como passatempo tempo, produtos mais “acessíveis”, a exemplo de programas televisivos, de plataformas digitais, e outros conteúdos alienantes.

Com esse apartamento entre as categorias de trabalho, estudo, lazer e ócio - principalmente para pessoas trabalhadoras braçais -, muitas vezes o que resta para essas pessoas é o lazer programável, ou seja, uma agenda de consumo construída para atender os anseios/ desejos produzidos por esse complexo e amplo sistema de exploração capitalista. Como resultado dessa equação, o lazer e ócio da classe trabalhadora foram cooptados e transformados em subproduto de uma grande indústria de entretenimento.

Na sociedade dividida em classes, apesar de o estudo ser trabalho, os trabalhos que demandam maior grau de escolaridade, são estrategicamente melhor remunerados do que os trabalhos que demandam “menor estudo” e mais esforço físico. A lógica desta proposição é o mérito do esforço individual que é reconhecido ao sujeito do estudo, e negado ao sujeito do trabalho braçal.

Em detrimento de "não estudar", o sujeito do trabalho braçal, ingressa muito mais jovem no labor pois, geralmente, precisa trabalhar para ajudar a compor a renda em sua casa. Já o sujeito que estuda - ainda que também passe por dificuldades econômicas -, antes de trabalhar por remuneração, vai concluir a graduação, fazer suas especializações e/ou sua carreira acadêmica com mestrado e doutorado, o que na lógica positivista, vai lhe assegurar melhor salário e condições de vida material.

O tempo de dedicação deste sujeito que passou 20 anos estudando, refletem nos seus salários quando ingressam no mercado de trabalho. Ao passo que, nesses mesmo 20 anos, o sujeito que “não estudou”, porque estava trabalhando na construção de casas, hospitais, escolas, asfalto, plantando o feijão, o arroz, o milho, cuidando dos porcos, capinando, secando, torrando e moendo o café, extraindo minérios, dirigindo caminhões, ônibus, pescando, produzindo peças de metais, plástico, sendo frentista de postos de combustíveis, encanador(a), pintor(a), pedreiro(a), mecânico(a), cozinheiro(a), jardineiro(a) ou vendedor(a) - Itens fundamentais para que o sujeito do estudo pudesse estudar -, têm salário muito menores.

Sem dúvidas, algumas profissões demandam muito tempo de estudo, mas por outro lado, labores que exigem “menos” estudo, geralmente demandam maiores esforços físicos, fazendo com que pessoas cada vez mais jovens sejam introduzidas nestas funções. Além de salários menores, ainda devem lidar com condições geralmente precárias de trabalho que podem resultar no encurtamento da vida.

Apesar das distinções apresentadas, nessa sociedade liberal em que vivemos, é comum que se encontre pessoas que estudam e trabalham, salvas as diferenças de condições onde algumas demandam maior, outras menor, estudo, ambas são pessoas da classe trabalhadora. As que conseguem maiores graus de formação, podem alcançar maiores salários e com isso, certa ascensão social.

Esse aspecto corrobora com a minha trajetória, sobretudo no meu ingresso na universidade, na especialização, no mestrado e no doutorado, além de revelar a íntima relação da minha pesquisa com o meu trabalho como ator de teatro de rua, portanto, do nascimento do projeto que resulta nessa tese, do trabalho que propiciou o meu contato com os grupos que investigo, das relações que estabelecemos entre nós e com o teatro, o que aprendemos e reproduzimos, o que transformamos e do que negamos e combatemos.

Ainda que o estudo, trabalho, lazer e ócio sejam projetados para serem estanques no sistema capitalista, eles coexistem na vida de pessoas trabalhadoras, mesmo que em escalas muito desiguais porque o tempo de trabalho desequilibra essa relação. Para gente trabalhadora acostumada a encontrar e construir caminhos improváveis, é possível que se encontre uma maneira de reordenar/subverter a ordem imposta. Neste sentido, venho subvertendo ordens e construindo condições para estudar, trabalhando desde os 11 anos de idade, acumulo mais de 32 anos de esforços que se somam e não podem ser apagados na produção desta tese.

Nesse caminho, intento uma aproximação com a metodologia da história oral híbrida, transformando histórias de vida e trabalho em documentos. Realizei entrevistas coletivas em formato de rodas de conversa, onde eu me colocava como “maestro”, debatendo o conteúdo da entrevista na condição, não apenas de pesquisador, mas de integrante de um dos grupos de teatro de rua e do Movimento de Teatro de Rua de São Paulo (MTR/SP) e da Rede Brasileira de teatro de Rua (RBTR).

Na conversa/ entrevista, perguntava, mas também ia respondendo ao que me era perguntado, íamos lembrando juntos(as), confrontando as versões no momento

exato em que elas eram apresentadas, até porque, em muitas das memórias trazidas pelos grupos entrevistados, eu estava presente.

Os dias, horários e locais das entrevistas foram escolhidos pelos coletivos ou uma das pessoas com autorização das outras para decidir. Para os encontros, o tema central da conversa, e o espectro da pesquisa (na condição de expediente fundante da história oral) foram apresentados de antemão, de modo que as pessoas sabiam que seria um bate papo sobre comicidade no teatro de rua, tendo como entrevistador/ pesquisador, um ator de teatro de rua, no caso eu, pessoa conhecida de todas as demais entrevistadas.

As conversas foram gravadas, com a autorização das pessoas, por dois aparelhos celulares, para o caso de acontecer algum problema com um deles. Os áudios foram transcritos por mim e se encontram no armazenados como documentos primários e anexados a esta tese.

Transcrevi os áudios mantendo suas características originais, destacando o sujeito da fala e seu conteúdo. Optei por manter certa caoticidade dos momentos densos da conversa, preservei a originalidade das falas.

Mesmo que a metodologia utilizada não se conecte *ipsis litteris* ao que estabelece a história oral, entendo que ela, de muitas maneiras me alimenta, uma vez que a própria forma da escrita desta tese, é um entrecruzamento de métodos e estilos, corroborando com a perspectiva de que a "A fonte oral sugere mais que afirma, caminha em curvas e desvios obrigando a uma interpretação sutil e rigorosa" (Bosi, 2003, p.20).

Assim, penso que os encontros nessa tese provocados, entre histórias, documentos e memórias, é que formam o corpo que se apresenta e configura-se por uma forma popular. Ou seja, o modo como se realizaram as entrevistas, com minhas intervenções, corroborou com desencadeamentos, já que uma memória ativa outras, justamente porque como curvas, as memórias também são compostas por encruzilhadas. E no processo de evidenciamento dessa memória que não é apenas passado, mas sobretudo um presente vívido, o(a) pesquisador(a) precisa ser ainda mais sutil e rigoroso(a). Sobretudo, se está de fato inserido no mesmo processo mnemônico. Nesse caso, assume a responsabilidade de evidenciar o território imagético, conceitual e político que acessa por meio dessas memórias.

Nesse sentido, pensar se o entrecruzar, o confrontar de memórias afetaria a memória originária, torna-se fundante para se saber se aquilo que é produto dessa

memória coletiva, portanto dessa memória em relação a outras, ainda se configura como memória original.

De acordo com Bosi (2003, p.21), ao tratar sobre memória pública, na vida social, os aspectos que configuram os modos de organização e estabelecimento de condutas e regras, estão presentes nas memórias e no modo como elas são produzidas. Segundo ela, tais estruturas são uma espécie de ação impositiva que não apenas interferem, mas forçam uma interpretação individual conduzindo para uma unidade de memória coletiva. Então,

> Quando um acontecimento político mexe com a cabeça de um determinado grupo social, a memória de cada um de seus membros é afetada pela interpretação que a ideologia dominante dá desse acontecimento. Portanto, uma das faces da memória pública tende a permear as consciências individuais (Bosi, 2003, p. 21 e 22).

Ao ser confrontada com outras memórias, ou com outros elementos dela estruturantes, como o tempo, a memória não é afetada, ela permanece sendo memória, pois ela "[...] não possui uma organização já pronta de antemão [...] Ela se mobiliza relativamente ao que acontece (Certeau, 1994, p.162).

Há sempre o aspecto do outro sobre a memória, uma vez que ela se presentifica exclusivamente na relação com outra pessoa, ou objeto. O fato, que a memória só o é na presentificação com a interlocução, pois a memória não é um objeto em si capaz de materializar o seu objeto próprio, ela é uma relação que se concretiza no contato. Daí o dado primeiro de sua coletividade, de sua necessidade de existência de outrem para que possa existir. Uma memória que não tenha a quem ser transmitida, não é memória.

Portanto, compartilho, com intuito de fazer existir essa memória (a coligir distintas naturezas, sujeitos e contextos), as conversas com os grupos Rosa dos Ventos, Trupe Olho da Rua e Nativos Terra Rasgada em forma de análise, base desta tese.

1.8 COMO SE ESTRUTURA A TESE

No primeiro capítulo, a tese explora a comicidade no teatro de rua a partir de uma perspectiva materialista histórica, destacando a construção coletiva do conhecimento pelo sujeito pesquisador. O autor analisa como a comicidade se

transforma em um procedimento estético-político, revelando contradições sociais além do mero entretenimento. Grupos como a Trupe Olho da Rua, Nativos Terra Rasgada e Rosa dos Ventos são examinados, cada um a partir de suas distintas e articuladas matrizes de comicidade que se articulam de modo (des)conexo. Nesse capítulo, evidencia-se a importância da tradição cômica e do teatro de grupo na resistência às narrativas dominantes da história do teatro.

No segundo capítulo, foca nas práticas cômicas e rituais da cena, particularmente na "abertura de roda", um gesto de ocupação simbólica do espaço urbano que transforma as relações entre artistas e público. A análise dos recursos utilizados na abertura da roda ilustra como a interatividade e o improviso são essenciais para gerar experiências cênicas impactantes, além de reafirmar a especificidade do teatro de rua metropolitano, que promove conexões diretas entre a obra teatral e as demandas sociais.

No terceiro capítulo, discute-se o riso em relação às tensões éticas e sociais que emergem no teatro de rua. Compreende-se que a comicidade pode funcionar tanto como uma ferramenta crítica quanto como veículo de perpetuação de estigmas e preconceitos. Exemplos de práticas cômicas dos grupos investigados demonstram como os limites do riso são constantemente testados, ressaltando a necessidade de consciência em relação ao uso da comicidade a fim de corroborar para a construção, não de uma transformação social, mas para a ampliação dos discernimentos e consciências em âmbito relacional (portanto, social).

Finalmente, nas considerações finais, busco retomar criticamente os caminhos percorridos ao longo da pesquisa, refletindo sobre os procedimentos metodológicos adotados e os limites encontrados durante o processo. A partir da análise das práticas dos grupos investigados, procuro sistematizar os principais achados do estudo, reconhecendo também as lacunas e as questões que emergiram sem poderem ser devidamente aprofundadas, seja por restrições temporais, estruturais ou pessoais. Este fechamento não se propõe a encerrar o debate sobre a comicidade no teatro de rua, mas a lançar novos questionamentos e afirmar a urgência de estudos que valorizem as culturas populares, descolonizem os olhares sobre o riso e reconheçam a complexidade e a potência crítica dos sujeitos cômicos que atuam nos espaços públicos.

2 ENTRECRUZAMENTOS

2.1 PARTES DO TODO: AUTOR, OBJETO E OBRA

O poder não resiste à risada...
Dos outros...
Daqueles que não possuem poder.
Dario Fo e Franca Rame (2004, p. 83)

Para realizar a presente investigação, faço uso de uma perspectiva histórico-materialista, considerando que a produção artística não é desvinculada das condições concretas e materiais da vida social, mas, ao contrário, é constituída nas e pelas relações de produção, pelas lutas simbólicas e pelas contradições sociais. Neste capítulo, buscarei sistematizar os fundamentos teórico-metodológicos que orientam a análise de distintos procedimentos com a comicidade no teatro de rua, considerando sua dimensão coletiva, popular e subversiva.

No que tange ao teatro como prática social, é necessário problematizar a noção amplamente difundida de que a história do teatro está ligada à autoria individual de dramaturgos consagrados, como aparece desde a origem da palavra teatro na Antiguidade clássica grega, cujos primeiros e destacados nomes são: Aristófanes, Ésquilo, Sófocles e Eurípedes[9]. Essa narrativa, fomentada por distintas elites culturais, desconsidera o caráter essencialmente coletivo do teatro, historicamente vinculado às manifestações[10] populares. A perspectiva aqui adotada recusa a ideia ou tese segundo a qual o teatro se caracterizaria na condição de produto isolado, mas a compreendê-lo/ tomá-lo como uma criação coletiva, que além de suas dimensões e características estéticas, refletiria e refrataria (de acordo com ponderações essenciais de Mikhail Bakhtin, sobre o uso de símbolos, em *Marxismo*

[9] Nessa perspectiva é sempre bom retomar algumas das falas de Ariano Suassuna. Em uma de suas aulas-espetáculo o velho mestre afirma que “o que nasceu na Grécia foi o teatro grego. O teatro japonês não nasceu na Grécia, o teatro chinês não nasceu na Grécia... [...] o teatro brasileiro começa aqui. Os jesuítas trouxeram uma contribuição importantíssima, mas o teatro brasileiro começa aqui”. Disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=AXqWyMK_vQE> (vide a partir de 56minutos), Acesso em 10 de julho de 2025.

[10] A palavra “manifestação” possui uma rica etimologia que remonta ao latim, revelando seu significado intrínseco de tornar evidente ou expressar algo de maneira tangível. O prefixo “man”, derivado de “manus”, que significa “mão”, sugere um sentido de ação, de colocar em prática. A raiz “fest”, oriunda do verbo latino “facere”, significa “fazer”, reforça a ideia de tornar algo visível ou real. Por fim, o sufixo “ção” é utilizado para formar substantivos a partir de verbos, indicando o processo ou o resultado de uma ação. Assim, “manifestação” pode ser compreendida etimologicamente como o ato de “fazer algo se tornar visível” para alguém.

e Filosofia da Linguagem (1988) as contradições e os enfrentamentos das classes populares em sua existência cotidiana.

O professor Alexandre Mate, em sua obra “Teatro de grupo em tempos de ressignificação”, recupera as ancestralidades do teatro popular observando rigorosamente suas práxis, e denunciando os apagamentos promovidos por boa parte de historiadores que fazem abordagens eurocentradas e elitistas, reduzindo manifestações populares de resistência à folclore, mitologia ou nomeando-as preconceituosamente de “teatro primitivo” a exemplo da historiadora alemã, Margot Berthold em seu livro “A história mundial do teatro” traduzido para o Brasil em 2006.

Deste modo, baseio-me em seus pensamentos/ estudos para evidenciar práxis do teatro de grupo e teatro de rua de distintos grupos do Estado de São Paulo que, na contramão das hegemonias teatrais, vêm construindo alternativas de sobrevivência e existência se utilizando, dentre outros, de recursos cômicos.

2.2 SUJEITO ESTÉTICO-HISTÓRICO TEATRO DE GRUPO

Alexandre Mate propõe o conceito de “sujeito estético-histórico teatro de grupo” para designar os coletivos que atuam de modo colaborativo e territorializado, articulando práticas cênicas e processos pedagógicos a partir de um engajamento progressista e antiliberal com a realidade social. Para o pesquisador, os coletivos inseridos em tal categoria não seguem – e se opõe – ao modelo do “teatro mercadoria”, pois constroem suas obras por meio de processos criativos abertos, não textocêntricos, com dramaturgias porosas e funções protagônicas múltiplas, nos episódios que constituem a teatralidade épica da construção da fábula. São experiências que se estruturam na intersecção entre arte, política e pedagogia conviviais, como uma forma de ação coletiva e estético-política.

No mesmo caminho, Wellington Ravazoli (2024), em sua dissertação de mestrado, orientado por Simone Carleto – importante destacar as influências/ convivências que tanto Welligton quanto Simone tiveram/ têm com Alexandre Mate, que é referência no teatro de grupo, popular e de rua no Brasil -, argumenta que a organização de artistas em grupos teatrais não é um fenômeno recente; ao contrário, representa uma linhagem histórica de resistência que remonta a formas

populares de teatro desde (antes e durante) a Grécia Antiga. Com os flíacos[11], passando por algumas estruturas formais da comédia popular latina da Antiguidade romana, como o fescenino, a atelana, a satura e a pantomima, chegando à irreverente *commedia dell'arte*, o teatro coletivo sempre esteve presente, mas frequentemente marginalizado pela historiografia oficial.

Esses agrupamentos, formados por homens e mulheres atuando em conjunto e, de modo com hierarquias negociáveis e partilháveis, produziam uma arte marcada por distintos tratamentos de comicidade e improvisação, geralmente realizada em espaços públicos e profundamente conectada às demandas sociais do cotidiano.

Ainda segundo Ravazoli (2024), o final do século XIX e o início do XX foram marcados por rupturas importantes. Iniciativas como a do Théâtre Libre, além das contribuições de dramaturgos como André Antoine e Bertolt Brecht, recuperaram o potencial dos pressupostos e relações coletivas como uma resposta estética e política ao pensamento dominante. Foram criados estúdios e laboratórios dedicados à criação colaborativa e à formação de intérpretes, social e politicamente mais conscientes, enfatizando a coletividade como uma estratégia de sobrevivência e desenvolvendo um projeto estético-pedagógico.

Para Beatriz Calló (2018), a partir dos anos 1990, a implementação do neoliberalismo no Brasil, favorecida pela crise econômica e pela privatização de estatais, trouxe mudanças significativas para o cenário cultural. A aprovação da Lei Rouanet, nesse contexto, marcou um novo capítulo, no qual interesses privados começaram a ditar a programação artística, resultando na mercantilização das artes cênicas. Como resposta a essa realidade, emergiu, em 1998, o Movimento Arte Contra a Barbárie, que uniu artistas, coletivos e pesquisadores em uma mobilização crítica contra a oferta cultural e mercadológica. Esse movimento denunciou o descaso do governo com a produção teatral e apresentou propostas concretas para a viabilização de programas culturais. Um dos resultados do processo mobilizatório foi a criação do Programa Municipal de Fomento ao Teatro na Cidade de São Paulo, promulgado em 2002. Esse marco garantiu a sobrevivência de inúmeros grupos de

[11] Em inglês britânico, *phlyakes*, diz respeito às farsas adotadas de peças cômicas gregas da Idade Média e especialmente populares no sul da Itália nos séculos IV e III a.C. Conhecidas principalmente por pinturas em vasos, essas burlescas de tragédia, mito e vida cotidiana ganharam forma literária nas obras de Rinton, Sciras e Sópater, e mais tarde foram incorporadas à fábula Atellana, farsas nativas italianas populares na Roma republicana e no início do período imperial. Disponível em <https://www.britannica.com/art/phlyakes> acesso em 16 de agosto de 2025. Tradução nossa.

teatro inseridos no escopo proposto pelo programa e estabeleceu novos paradigmas para a prática do teatro de grupo no Brasil.

Este é o terreno em que o professor Alexandre Mate colhe a fundamental categoria “sujeito estético-histórico teatro de grupo”. Trata-se de conjuntos compostos por diferentes coletivos, com linguagens e trajetórias variadas, que valorizam suas práticas coletivas em detrimento da lógica da autoria individual e a mercantilização de seus trabalhos. De acordo com Carleto (2017 *apud* Ravazoli 2024), esses grupos se inserem em uma “brecha do sistema”, deslocando o foco da criação para o coletivo e confrontando os valores individualistas predominantes no teatro comercial (inserido em proposições da forma hegemônica). Essa abordagem é mais do que uma escolha estética; trata-se de uma forma de existência heterotópica e insurgente que reorganiza a produção teatral e desafia as normas hegemônicas do campo ideológico-artístico.

Portanto, um sujeito estético-histórico não se constitui apenas pela característica coletiva, mas pelo conjunto de implicações que passam por suas “leituras” e intervenções de/ no mundo material e simbólico, pelos problemas e os afetos de seus territórios, levados e discutidos dentro e fora da cena teatral -, pela recusa aos modelos hegemônicos e pela experimentação formal que acabam por configurar-se por resistência aos paradigmas das classes dominantes e todas as forças opressoras do campo artístico, político, social.

O conceito de "sujeito estético-histórico, teatro de grupo" está intimamente relacionado ao movimento "Teatro contra a Barbárie". Segundo Alexandre Mate, este conceito considera o texto teatral não como um ponto de chegada, mas como um ponto de partida possível do processo criativo, cuja natureza fundante concerne ao processo colaborativo (à semelhança dos procedimentos de criação das formas populares e representacionais). O sujeito estético-histórico do teatro de grupo, assim, emerge como uma espécie de assembleia estetizada que reinventa formas de expressão e convivência coletivas, impulsionada por diferentes estímulos como imagens, frases, canções ou demandas coletivas. Neste contexto, tal sujeito, se manifesta em resistência em resposta às barbáries, buscando novos modos de dizer, fazer e viver em comunidade.

2.3 TEATROS DE RUA

O teatro de rua, pode abarcar manifestações tradicionais de formas populares de cultura, imbricado às questões e práticas regionais com matrizes derivadas de danças, cantigas e “declamações” de poesias, piadas ou cordéis populares, números de habilidades e *gags* circenses, ou ainda, cenas e intervenções de cunho político, discutindo a atualidade da vida em sociedade em seus mais variados aspectos.

Para fim desta pesquisa, a abordagem que se faz é de um teatro de rua altamente influenciado e até mesmo derivado de um modo de produção coletivo, seguido a partir de caminhos conexos e particularizados dos grupos aqui investigados, Rosa dos Ventos, Trupe Olho da Rua e Nativos Terra Rasgada. Os três coletivos em destaque surgem em meio à efervescência dos movimentos e militância política do final dos anos 1990[12] e início dos anos 2000[13].

Nesse sentido, o teatro de rua não se define apenas pela espacialidade ou seu *lócus* de apresentação, mas pela conjugação de aterramentos estético-histórico-geográficos e conviviais, quanto ao uso de proposições estéticas antinaturalistas, épicas e teatralistas, militância política no movimento teatral e social e pelas práticas partilhadas e epistemológicas quanto aos procedimentos pedagógicos, em partilha com as comunidades nas quais estejam inseridos e sempre estruturados por meios de procedimentos (estruturais e criativos) colaborativos, a partir de uma operacionalização, tanto quanto possível, horizontal. No concernente aos três coletivos selecionados, trata-se de uma prática historicamente vinculada às culturas populares, em âmbito teatral e com relação a outras linguagens expressivas.

---

[12] Criado em 1999 no contexto de estudantes universitários de geografia e educação física, principalmente, o Rosa dos Ventos surge com a proposta de um teatro recreativo, de linguagem simples e popular. Faziam palhaços de festa de aniversário, animações e todo tipo de evento que pudesse lhes proporcionar um lanche, um par de sapatos ou um cachê.

[13] A Trupe Olho da Rua foi criada em dezembro de 2002 na cidade de Santos/SP já com intuito de investigar a linguagem do teatro de rua, tomando como ponto de partida, experiências individuais que seus integrantes fundadores tiveram em oficinas de palhaço sobretudo como grupo Pavanelli de teatro de rua e circo da cidade de São Paulo/SP. O grupo Nativos Terra Rasgada, criado em janeiro de 2003 na cidade de Sorocaba/SP, surge com intenção de produzir um teatro popular brasileiro que não necessariamente atendesse aos pressupostos europeus. Montou adaptações da literatura para o teatro, textos de autores sem experiência com a dramaturgia até chegar em Qorpo Santo. Em 2006, vai para a rua onde se estabelece como um grupo de teatro de rua produzindo coletivamente seus próprios textos.

Na sua tese de doutorado que tem como foco o ensino do teatro de rua em universidades, defendida em 2021, Alexandre Falcão de Araújo sistematiza uma análise crítica do teatro de rua a partir de três matrizes fundamentais: culturas populares, teatro político e circo/ palhaçada. Tomando este estudo como ponto de partida, uma vez que tenho concordância com seus pressupostos, adotarei o mesmo, com um pequeno ajuste necessário pela distinção de minha abordagem, que se encontra nas práxis do teatro de rua e não em seu ensino.

Entendo que hoje, ao pensar em números de habilidades, equilíbrio, atirador de facas, ou mesmo em malabarismo e acrobacias, pensar na figura de palhaço, seja de imediato, uma conexão com o universo do circo, sobretudo porque foi nele, que muitas habilidades de artistas de rua foram aperfeiçoadas. No entanto, o circo, de acordo com o que apresenta Erminia Silva (2007) começa a tomar a forma que conhecemos hoje, por volta do ano de 1755, na França. Ele constitui-se a partir de inúmeras atividades de entretenimento existentes naquele tempo, sobretudo, de artistas de rua, animais selvagens e números de acrobacias sobre cavalos, todos organizados de maneira a compor um grande espetáculo de entretenimento em um único lugar. Inicialmente apresentados a céu aberto e cercado por arquibancadas de madeira. Posteriormente, cobertura de tecidos, madeiras ou realizados em outros espaços, até se configurar pela lona, como conhecemos hoje.

> Quando começou a se apresentar no espaço cercado por tribunas de madeira, não realizava apenas jogos ou corridas a cavalo, como a maioria dos grupos do período. A uma equipe de cavaleiros acrobatas, ao som de um tambor que marcava o ritmo dos cavalos, associou dançarinos de corda (funâmbulos), saltadores, acrobatas, malabaristas, hércules e adestradores de animais. Entre os artistas que Astley incorporou ao espetáculo, apenas como exemplo, vale mencionar o destaque que Henry Thétard dá a uma companhia de dançarinos de cordas, acrobatas e saltadores - os Ferzi, que estava se apresentando no *Sadler's Wells*. O autor menciona que foram encontrados programas datados desde 1775, que mostram todas as diversas modalidades artísticas mencionadas, que se tornaram características dos espetáculos de pista (Silva, 2007, p.35).

O que se observa, portanto, na configuração do circo moderno, é sua inegável contribuição, sobretudo relacionada ao aparato material e às técnicas de execução dos números. Inclusive, porque o palhaço e a palhaça, no circo tradicional familiar brasileiro, muitas vezes também são o(a) acróbata, o(a) motociclista do globo, o(a) malabarista etc., no entanto, isso não torna este circo cercado, com bilheteria, com administração financeira e gerencial hierárquica, uma matriz para o

teatro de rua, pelo fato de que “Esta associação de artistas ambulantes das feiras e praças públicas aos grupos equestres de origem militar é considerada a base do “circo moderno” (SILVA, 2007, p.35), e não o inverso.

Está no sujeito da palhaçada - palhaço e palhaça -, o conhecimento que foi levado para dentro do circo, dos castelos, dos teatros, das igrejas, e que também permaneceu nas ruas das cidades medievais, das metrópoles, nos semáforos, nas festas de aniversário. Todo o conhecimento ancestral e contemporâneo encontra-se nesta figura, e não no aparato circense. Trata-se de fazer um necessário ajuste trazendo para o centro do picadeiro, ou melhor, da roda do teatro de rua, os sujeitos palhaço e palhaça, para compreender o que temos proposto, que a matriz do teatro de rua, juntamente com as culturas populares e o teatro político, é a palhaçada. Portanto, as matrizes são:

- culturas populares, que incluem interações com folguedos, danças dramáticas, literatura de cordel e influências da *commedia dell'arte.* Em tese, mas não de modo absoluto insere-se aí as criações do Nativos Terra Rasgada;
- teatro político, influenciado pelo agitprop russo-soviético e alemão em articulação aos pressupostos do teatro épico-dialético brechtiano, ganhando especial proeminência no cenário nacional a partir dos anos 1960. Em tese, mas não de modo absoluto insere-se aí as criações da Trupe Olho da Rua;
- e a palhaçada, como elemento autônomo e relevante para o teatro de rua, desvinculada do conceito tradicional de circo. Em tese, mas não de modo absoluto insere-se aí as criações do Grupo de Teatro e Circo, Rosa dos Ventos.

Conforme inicialmente apresentado acima, embora dialogue com o circo em certos aspectos, a tese aqui apresentada propõe uma distinção: o circo moderno, com sua estrutura de lona e picadeiro, não constitui uma matriz do teatro de rua. O elemento que se integra ao fazer de rua é a palhaçada — flexível, popular, provocadora — e não o aparato espetacular circense.

Um dos pressupostos estéticos fundantes do teatro de rua concerne à sua determinação de processo interventivo na malha urbana das cidades. Trata-se, portanto, de uma inserção que modifica a rotina e a função de um determinado local.

Tal intervenção pode ou não utilizar o mobiliário urbano como cenário, no entanto, a porosidade da obra é condicionante, bem como a aceitação dos inúmeros ruídos e imprevistos, a interação com públicos heterogêneos e não “domesticados”. O teatro de rua é, antes de tudo, uma prática estético-poético-política, que cria rupturas na lógica da circulação mercantil e da cultura do entretenimento e afirma a rua como espaço de encontro entre corpos com potencialidades crítica e de criação coletiva, cuja vivência tende a propiciar distintos e articulados processos de divertimento.

Portanto, no interior dessas práticas, a comicidade ocupa um lugar estratégico. Longe de ser mero efeito de entretenimento, a comicidade, como aqui compreendida, é uma linguagem crítica e polifônica, que pode operar como deflagradora de contradições sociais. Em Mikhail Bakhtin (2010), o riso aparece como uma força de carnavalização, capaz de suspender temporariamente as hierarquias sociais e instaurar um tempo outro, grotesco, exagerado e libertador. Dario Fo (2004), enfatiza o papel do palhaço como agente provocador, que tensiona a ordem e expõe as estruturas de dominação. Já Terry Eagleton (2019) analisa o humor como fenômeno ambivalente, que pode tanto reforçar o *status quo* quanto operar como arma de crítica social.

A comicidade, na condição de tratamento para exposição de determinados assuntos, no teatro de rua, manifesta-se fundamentalmente como uma práxis popular, inserida nos modos cotidianos e conviviais de vida da classe trabalhadora, pode ser estetizado e fazer-se presente nas feiras, nas ruas, nos canteiros de obras, nos transportes coletivos, sindicatos, nas festas, nos velórios, escolas etc. A comicidade se caracteriza em processo de produção de sentidos que pode ter como efeito o riso, mas também o incômodo, a vergonha, a excludência, o estratagema tático, a aproximação, a identificação ou a revolta. Assim, busco investigar a comicidade a partir de três categorias analíticas: o popular, o risível e o subversivo.

Nos grupos Rosa dos Ventos, Trupe Olho da Rua e Nativos Terra Rasgada, essas categorias se expressam de maneiras distintas. O Rosa dos Ventos articula a comicidade circense, grotesca, debochada e burlesca, algumas vezes a transitar com certo humor, a carregar algum preconceito; a Trupe Olho da Rua mobiliza a sátira política, o deboche sarcástico e o grotesco; o Nativos Terra Rasgada trabalha com estruturas dramatúrgicas baseadas na cultura popular regional, comédia de costumes e em entradas cômicas clássicas, ressignificadas. Também, por vezes, flertando com preconceitos estruturais.

O método adotado para esta pesquisa é qualitativo, interdisciplinar e implicado, uma vez que o próprio pesquisador é integrante de um dos grupos investigados. A escuta sensível, a observação participante, distintos suportes documentais escritos, a análise de espetáculos e o uso da memória como documento constituem os pilares metodológicos da investigação. Fundamentada na crítica de processo proposta por Cecília Salles, a pesquisa considera documentos diversos — entrevistas, relatos, cenas vividas, material de jornal, críticas teatrais, escritas dos grupos, memórias, registros audiovisuais de espetáculos e encontros presenciais ou midiatizados — como rastros de criação. Tais suportes/ documentos, mais do que registrar, revelam camadas da práxis estética e política dos grupos estudados. A inserção do pesquisador como sujeito da pesquisa, permite uma aproximação artística, ética e epistemológica com os coletivos investigados, articulando o saber acadêmico às lutas e experiências da classe trabalhadora.

Essa opção metodológica também implica reconhecer a comicidade como fenômeno histórico, atravessado por disputas de sentido, e não como categoria neutra ou universal. A partir da articulação entre teoria e experiência, entre análise crítica e memória encarnada (em distintos sentidos e matrizes, reais e metafóricas), a presente tese afirma a comicidade como força constituinte de um teatro que se faz no e com o mundo, insurgente e coletivo, atinado às disputas, sob o céu aberto e em tempos de necessária (re)existência e (res)significação.

2.4 ALGUMAS DISTÂNCIAS, GEOGRÁFICAS E CULTURAIS

O grupo Rosa dos Ventos ressalta, na entrevista a mim concedida, a questão do isolamento que a distância geográfica entre Presidente Prudente e São Paulo, provoca para o grupo, uma vez que a quantidade de grupos existentes em cidades do interior, diminui na medida que a distância da capital aumenta. Distante 558 quilômetros de São Paulo, são poucas as cidades neste trajeto que possuem grupos de teatro. Cenário que Sorocaba e Santos não encontram com tanta ênfase.

Historicamente, as políticas públicas de estado são desenvolvidas por demanda, o que significa dizer, que na totalidade dos casos, elas são reativas e pouco propositivas. Ou seja, como o maior percentual de grupos teatrais se encontra na capital do Estado, as raras políticas públicas existentes também se concentravam lá. Essa era uma realidade até poucos anos atrás, quando o Governo

Federal criou o Sistema Nacional de Cultura e o Governo do Estado de São Paulo destina parte dos recursos para projetos fora da capital.

O supracitado pode ser constatado, por exemplo, no Programa de Ação Cultural de São Paulo - PROAC, Lei nº 12268 de 2006. Foram anos de luta mobilizada por diversos coletivos e artistas reunidos em prol da distribuição dos recursos, a fim de que fossem melhor divididos, atendendo melhor as produções fora da capital.

Com tais ações, as lógicas que orientavam grupos e artistas foram alteradas, fazendo com que pudessem desejar e estruturar sua produção em suas cidades sedes. Se por um lado, as políticas públicas de Estado se concentram na capital, e Presidente Prudente fica muito longe dela, dificultando a logística para a execução de programas culturais, Por outro lado, São Paulo também fica a 558 quilômetros de Presidente Prudente. Uma inversão simples de lógica pode contribuir para uma importante reflexão sobre o norte geográfico para onde aponta a bússola em nossa rosa dos ventos.

Os grupos do interior, para conseguirem projeção e trocar experiências, precisam se colocar em contato com outros grupos, com outras experiências, no entanto, esta é uma realidade, literalmente distante de Presidente Prudente. O caminho que liga a capital à sede do Rosa dos Ventos, é uma área muito extensa, quase toda preenchida de pastagens, plantio de cana de açúcar e outras culturas, mas no vasto caminho, encontram-se muitas pequenas cidades cuja atividade principal também está ligada ao campo. Dentre elas, poucas são as cidades que têm grupos de teatro organizados, longevos.

Essa distância, não é apenas geográfica, é sobretudo cultural. Para o grupo prudentino, o aspecto popular que utilizam em cena, diferente do que usa o Nativos e a Trupe, é o que afere característica próprias para os trabalhos do grupo e com isso, facilita sua entrada em outras cidades, e faz com que sejam inclusive conhecidos entre artistas e produtores culturais dos equipamentos existentes não só na capital paulista, mas em muitas cidades do Brasil.

A escassez de grupos de teatro longevos (no Estado de São Paulo, com mais de trinta anos de luta, são um pouco mais de 40 coletivos), são também resultado da ausência de edifícios teatrais, cursos de formação e políticas públicas para a cultura nestas cidades, que possibilitasse não apenas o nascimento de novos grupos, mas sua profissionalização e manutenção.

Portanto, as condições estruturais enfrentadas por grupos fora da capital, em particular pelo grupo prudentino, assim como do grupo sorocabano e santista, se revertem, de alguma maneira, em características de seu teatro, inclusive para que possam garantir a sua sobrevivência.

Certamente, na capital do Estado, sendo por meio de editais, bilheteria ou com temporadas com rodada de chapéu, provavelmente com a junção destas e a soma de outros meios de comercialização, um grupo de teatro minimamente organizado e engajado com sua sobrevivência, consegue, ainda que às duras penas, uma rotatividade de seus trabalhos. No caso dos três grupos aqui estudados, esta realidade é atravessada por inúmeros outros fatores.

2.5 UM CURTO ENSAIO SOBRE A PRODUÇÃO TEATRAL

No modo como eu percebo o mundo hoje - com meus olhos de trabalhador e, portanto, dotado de uma certa consciência de classe -, as produções teatrais que mais recebem destaque midiático e recursos financeiros, públicos e privados, se encontram em um escopo formal de musicais, de produções dramáticas ou, mais recentemente, espetáculos cômicos individuais notadamente chamados de *stand up*.

Espectador de espetáculos de teatro do SESC, SESI e muitos festivais e mostras realizados por grupos em todo o Brasil, me parece óbvio que existem corredores e circuitos teatrais que são acessíveis para determinados grupos e trabalhos com determinadas características. O que não é, necessariamente, bom ou ruim. No entanto existe, segundo minha percepção, uma espécie de corredores teatrais que alocam as produções teatrais a partir de três perspectivas.

É com base nessa minha experiência, não apenas de espectador, mas de pesquisador, professor e artista de teatro, que arrisco este breve ensaio sobre a existência de uma espécie de corredores teatrais que alocam as produções a partir de três condicionantes principais: (1) entretenimento da classe dominante - produções com ampla exploração de recursos técnicos e “pirotécnicos”, efeitos caros, elencos enormes, orquestras e outros itens capazes de serem realizados apenas em circunstâncias específicas. Artistas famosos e renomados, que se apresentam em teatros caros com ingressos que impedem a presença de pessoas trabalhadoras; (2) anestesiamento da classe trabalhadora - produções estritamente

comerciais que se utilizando de formas abstratas a fim de desviar e desmobilizar leituras críticas, sobretudo sociais, mantendo o público dentro de uma lógica de encantamento e distração com uso de efeitos pirotécnicos e tecnológicos. Sua finalidade, o anestesiamento temporário da classe trabalhadora que precisa esquecer as dores diárias e se colocar em prontidão para o trabalho no dia seguinte; (3) divertir e educar a classe trabalhadora - Aqui se encontram os trabalhos que fazem as aproximações com as formas populares de cultura, com povos originários, movimentos sociais, negação ao abstracionismo, questionam, de modo diferenciado, a ordem dominante, se encontram em diálogo com a classe trabalhadora e que é crítica a tudo que lhes pareça natural.

Então, mesmo que de maneira simplificada, este esquema representa o modo como percebo a produção teatral de nosso tempo. Sobre como e com quem o teatro que nós, da classe trabalhadora, produzimos, deve falar, e sobretudo, como produzir essa relação de maneira a divertir e educar seu público para a superação do capitalismo.

2.6 COMICIDADE POPULAR E SUBVERSÃO

A comicidade popular, historicamente, exerceu um papel, de variação gradual, por meio da qual distintas estâncias de subversão simbólica e cultural diante das estruturas de poder estabelecidas puderam e foram manifestadas. No teatro de rua, essa dimensão subversiva se intensifica ao ocupar espaços públicos com narrativas que desconstroem normas, hierarquias e convenções sociais. Tal comicidade se ancora numa tradição que remonta tempos imemoriais com alguma documentação concernente às festas populares medievais, ao teatro de feira, às comédias/ farsas burlescas e às manifestações carnavalescas, pagãs e profanas, nas quais o riso popular revelava-se como uma linguagem ou resultado/ operador alternativo crítico, grotesco e ambíguo diante das verdades, ou mais corretamente das versões instituídas.

Segundo Mikhail Bakhtin (2010), no clássico *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento...,* a prática do riso popular, especialmente nas festas de carnaval, constituía uma forma específica de “carnavalização do mundo”, em perspectiva de desmonte das estruturas sociais, em estado derrisório. Esse fenômeno consistia em uma inversão temporária das normas sociais e das posições

de poder, permitindo ao povo rir dos reis, zombar das religiões e satirizar os próprios valores morais da elite. O riso, nessa perspectiva, não era apenas libertador: era criador de sentidos outros, uma forma de linguagem popular que “renovava o mundo” ao mesmo tempo em que zombava dele. Como afirma Bakhtin, “[...] o riso carnavalesco é profundamente ambivalente; ele é alegre e ao mesmo tempo escarnecedor, afirmativo e destruidor” (Bakhtin, 2010, p. 25).

É essa ambivalência que confere à comicidade popular seu caráter subversivo. A subversividade de distintas formas populares e do teatro de rua, têm sido construídas em oposição ao que o teatro institucionalizado – cooptados pelas hegemonias vigentes -, apresentam e, ao que a sociedade conservadora está “acostumada” a receber.

Mais do que entreter, a comicidade no teatro de rua opera como desestabilizadora de certezas, desorganizadora da ordem – permanentemente excludente e higienista – simbólica dominante. A diversão, portanto, estaria em completa relação com o espírito crítico. Essa característica corresponde à subversividade, e é inerente à comicidade dos grupos investigados.

É possível observar, na Trupe Olho da Rua, por exemplo, no espetáculo *Blitz – O Império que Nunca Dorme*, que o riso é usado como estratégia para escancarar e denunciar de modo demolidor o conjunto de violências perpetradas pela Polícia e seus agentes e os abusos de autoridade. Nesse espetáculo, o uso da paródia e da farsa evidenciam a lógica da opressão do terrorismo de Estado e transformam a figura do policial em uma personagem grotesca e disfuncional, provocando em uma parcela do público, tanto o riso quanto a reflexão; em outra parcela o ódio e os mais torpes desejos de eliminação.

Sobre este aspecto, pode-se pensar que o público que deseja revidar às ofensivas dos policiais, buscam uma satisfação, algo que se equivalha à vingança, nos moldes apresentados por Robert Darnton em *O grande massacre dos gatos*, onde o autor apresenta um humor vingativo, quando os operários “descontam” nos gatos de seus algozes, a fome e toda espécie de violência a que são submetidos, enquanto que os seus animais de estimação, gozam melhores condições de vida. Esse tipo de comicidade tensiona os limites da permissividade social e subverte o papel da autoridade, desmascarando-a.

Terry Eagleton, em *Humor:* o papel fundamental do riso na cultura, reforça essa concepção ao considerar o humor como uma forma de resistência cultural.

Para Eagleton, o riso não é neutro: ele pode ser tanto instrumento de opressão quanto de libertação. O autor argumenta que “[...] o humor pode ser um modo de afirmação dos vencidos, um tipo de contra-discurso que opera nas brechas do poder” (Eagleton, 2020, p. 64). Essa perspectiva amplia o entendimento de que a comicidade, ao ridicularizar o poder, desconstrói dogmas e escancara hipocrisias, tornando-se uma forma de intervenção política e estética.

Dario Fo e Franca Rame[14] (2004), dupla fundamental a pensar, pesquisar e a praticar o teatro popular, também evidenciam o papel do/a palhaço/ça e do cômico como provocadores e escarnecedores sociais. Em sua obra e prática teatral, Fo e Rame sublinham a potência do riso para desestabilizar os discursos dominantes e expor os mecanismos de dominação. O palhaço, para eles, é uma figura que transita entre o ridículo e o revelador, entre o erro e o saber, sendo capaz de inverter posições e devolver ao povo sua voz crítica. A exemplo disso, no texto teatral *Morte acidental de um anarquista*, Fo constrói uma personagem farsesca que, com inteligência cômica, desmonta as narrativas oficiais de uma investigação policial, expondo as estruturas de manipulação do Estado.

Em boa parte do teatro de rua brasileiro (enfatizando aquilo que se conhece, sem a menor possibilidade de generalizar), vemos ecos dessa tradição em muitos espetáculos dos grupos estudados. O Rosa dos Ventos, por exemplo, em *Hoje tem Espetáculo*, apresenta uma montagem de comicidades que cruza habilidades circenses, paródia televisiva e crítica social. O grupo (essencialmente masculino) se apresenta de forma multifacetada: são palhaços, apresentadores, bufões e malabaristas — todos em trânsito, num jogo constante de alternância de papéis e de protagonismo, reforçando um dos mais “comuns” tipos, absolutamente híbrido - e mutante da comicidade popular.

Parcela significativa da comicidade utilizada no teatro de rua, portanto, não apenas conecta-se ao legado carnavalesco, mas também evidencia temas como desigualdade social, repressão policial, racismo, gênero e exclusão urbana, humores de que lançam mãos às classes e agrupamentos dominantes. O riso que brota do popular, nesse sentido, não é apenas uma explosão de alegria ou uma atitude de fuga, mas um gesto de enfrentamento. Ele carrega o acúmulo da memória social, da

[14] Em detrimento de o livro publicado no Brasil nomear como autor, Dario Fo, encontramo-nos em momento de repensar práticas apagamentistas e, por este motivo, como demonstra o próprio Fo em diversos momentos de sua obra, Franca Rame é não apenas a artista popular que alimenta o conhecimento sistematizado por Fo, mas também coautora da obra. Por isso, opta-se por nomear Fo e Rame.

crítica cultural e de uma determinada e tática inteligência coletiva que reconhece, no cômico, uma força de deslocamento. Trata-se de uma comicidade que desafia os limites do aceitável e que, por meio da teatralidade, reescreve os sentidos da vida pública e do fazer artístico.

Essa comicidade, na condição de um tratamento a operacionalizar aspectos de risibilidade, ao expor comportamentos distintos de natureza múltipla e insurgente, constitui-se como uma linguagem crítica que atua nas bordas do mundo burguês entre o prazer e a perturbação. Por isso, ela exige por parte de quem assiste, não apenas adesão, mas presença e predisposição, em conjunto, e confrontos e enfrentamentos, tanto de si como por parte do grupo de que venha a fazer parte. Pensemos, ao apresentar uma piada repleta de preconceitos, o público pode se dividir e rachar, portanto, o foco se desloca da cena para a área de quem assiste... Ao se deparar com os aparatos e tratamentos cômicos, o público do teatro de rua é convocado a partilhar não apenas da cena, mas da crítica, transformando o espaço público em território de criação, reflexão e resistência, em suma, em uma espécie de assembleia popular, como em inúmeras passagens defendia Brecht, a função social do teatro.

Em *Blitz, o império que nunca dorme* da Trupe Olho da Rua, da cidade de Santos, o poder opressor é ridicularizado de maneira escancarada e vomitada (o asco do conjunto criador às personagens policiais é absolutamente apreensível). O conjunto criador utiliza-se, por exemplo, como figurinos, a base da farda da corporação (polícia militar), ressignificando-as com meias calças, minissaias, camisas apertadas e decotadas e cabeças de animais como porcos, cachorros e ratos. Uma mescla de sensualização/ erotização grotesca com o desejo de revelar e manifestar, por meio de simbologia alegórica, modos de opressão contundentes.

Figura 1 - (Foto) “Figurino/uniforme do espetáculo *Blitz”*



Fonte: (Cetra, [S.I.], 2017)

No referido espetáculo, a Trupe produz uma evidente sátira sardônica e manifestamente grotesca à Polícia Militar e aos seus fiéis servidores, responsáveis por matar grande número de seres humanos, incluindo as crianças e jovens no Brasil, sobretudo no Estado de São Paulo[15], configurando-se como uma das maiores instituições capitalistas de opressão social. Nesse sentido, a dureza e objetividade típicas da instituição de poder e de repressão, e pronta a atender aos programas do chamado terrorismo do Estado, é confrontada pela leitura popular de feminilização da imagem das personagens híbridas (soldados homens) acintosamente feminilizadas. Ou seja, o uso das saias, meias-calças, em permanente estado de exacerbação sexual, apresentam uma sensibilidade, afetuosidade e busca por prazer, que confronta a masculinidade tóxica e a violência da instituição. Em certa medida, para eles e grande parcela do público misógino e homofóbico, tais vestes e gestos adotados pelo grupo para representá-los, significa exatamente ridicularizá-los. Isso expõe sua humanidade e, com/ por meio dela, toda sua fragilidade e fraqueza. O que corrobora com a possibilidade de confronto por parte das pessoas que são oprimidas pela instituição. Nessa perspectiva, o tratamento de

[15] Instituições como a UNICEF e a Agência Brasil, publicaram pesquisa que apontam para aumento de 120% no número de mortes de crianças e adolescentes por PMs entre 2022 e 2024 no Estado de São Paulo. Acesso em 12 de junho de 2025, às 15h e 32min. Disponível em <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2025-04/mortes-de-criancas-e-adolescentes-por-pms-crescem-120-em-sp> , acesso em 19 de junho de 2025.

comicidade é contundentemente panfletário, cuja natureza explícita e contundente não deixa qualquer dúvida.

Outro elemento que corrobora nesse mesmo sentido, é o uso de armas fálicas em substituição às armas de fogo. Em ambos os casos, não se trata apenas das imagens, mas de um conjunto de ações que ampliam, por meio de exagero, na cena teatral, aquilo que se observa no cotidiano. Mesmo sem aprofundar, o uso de proposições grotescas, expondo a fragilidade de supostos homens fortes, em uma instituição manifestamente, por si mesma, como heroica adota o conceito de *gestus* apresentado e formulado por Bertolt Brecht, referindo-se a um contragesto, repleto de contradição, cuja apreensão pressupõe transitar em chave de atenção dialética. Tal expediente, como anteriormente manifestado, divide o público em quase uma luta ou campo de trincheiras.

No contexto do teatro de rua, há também a palhaçada, ou, de maneira mais pontual, a figura do palhaço/ palhaça. Não por acaso, Dario Fo, prêmio Nobel de Literatura e ícone de certa linha do teatro cômico-político italiano, sempre reivindicou a centralidade do palhaço como provocador social. Em sua obra *Manual Mínimo do Ator* (Fo e Rame, 2004), a dupla enfatiza que o palhaço é aquele que, por meio do ridículo, da inversão e do exagero, revelaria o absurdo das regras que normatizam o trânsito social. Para ambos, o cômico não é apenas entretenimento, mas, e sobretudo, instrumento de denúncia. Desse modo e por meio do uso de estratagemas táticos dissimuladores, “O palhaço é aquele que diz a verdade sem precisar enunciar a verdade. Ele mostra a estupidez do rei e ri na sua cara, sem que precise levantar uma bandeira” (Fo e Rame, 2004, p. 57).

Essa figura do palhaço subversivo encontra ecos nas práticas dos grupos de teatro de rua estudados, como o Rosa dos Ventos e a Trupe Olho da Rua, cujas intervenções atualizam os códigos do bufão, do grotesco e da paródia para tratar de temas como a desigualdade urbana, o autoritarismo e a resistência cotidiana das vidas e dos corpos marginalizados. Ao denunciar, mas de modo dissimulado a transformar o trágico em cômico, os espetáculos de rua não se limitam a divertir: eles questionam e percorrem caminhos por meio dos quais tentam processos cabais para desconstruir a realidade. Um exemplo marcante disso é *Alegria:* o auto do circo, do Nativos Terra Rasgada. Nesse espetáculo, uma trupe circense é vítima de um incêndio criminoso, orquestrado por um prefeito que deseja construir um *shopping* no terreno do circo. Os artistas, liderados pelos palhaços Maroca (Tom

Ravazoli), Severino (Flávio Melo), Guellinda (Juliana Prestes) e Beringela (Samir Jaime), adotam uma postura de aparente ingenuidade para fugir da perseguição do prefeito e promover a queda deste representante do poder político e econômico.

O espetáculo utiliza elementos dos autos medievais, temática religiosa e moral, abordando passagens bíblicas e vidas de santos. Apresentam estrutura narrativa simples, encenação em espaços públicos e cenários e figurinos modestos. A interatividade com o público é muito presente, criando um ambiente dinâmico. Tudo com uma devida ressignificação, incluindo entradas de palhaços para denunciar abusos e arbitrariedades do poder opressor.

No espetáculo, o palhaço Beringela, morto no incêndio, retorna ao mundo dos vivos com informações cruciais. Para concretizar seu plano, que envolve seu filho com a bailarina palhaça Guellinda, ele conta com a ajuda dos palhaços Severino e Maroca. Triunfar em “conflitos” entre personagens "ingênuas" e opressores poderosos é fruto de muita astúcia — um elemento popular, cômico e necessariamente subversivo, que é recorrente no teatro de rua e em outras manifestações tradicionais.

2.7 O POPULAR A COMICIDADE E A RELIGIOSIDADE

O espetáculo *Alegria:* o auto do circo, do grupo Nativos Terra Rasgada, exemplifica de maneira singular a fusão entre as matrizes das "culturas populares" (como definidas por Falcão em 2021) e a palhaçada. Enquanto aborda o universo da religiosidade e mitologia cristã, também utiliza elementos interpretativos provenientes dos autos medievais e barrocos, além do teatro sacro, integrando técnicas de palhaçada, bufonaria e circo-teatro. Uma observação importante é que Alexandre Falcão não considera esses elementos de origem europeia como fundantes das culturas populares brasileiras, uma vez que adota tradições como o cavalo marinho e a congada, como elementos das culturas tradicionais.

No entanto, no contexto das matrizes do teatro de rua, esses elementos de origem europeia coexistem e se equivalem como expressões populares. Torna-se impossível pensar que, mediante a ênfase que a cultura religiosa teve e tem no Brasil, mesmo nas bases culturais mais ancestrais, a partir da invasão europeia, possa haver alguma manifestação que não tenha sofrido a violenta influência.

Apenas para exemplificar o que venho tentando evidenciar, apresento uma experiência que tive quando fui conhecer o quilombo Campinho da independência[16], mais popularmente conhecido como Campinho do Meio, localizado entre os povoados de Pedra-Azul e Patrimônio, na estrada que liga as cidades de Paraty/RJ e Ubatuba/SP.

Apesar de toda a história que remonta a vinda à força de pessoas escravizadas de diversos países africanos para trabalhar em péssimas condições no Brasil, de toda a riqueza cultural com elas trazidas, de todas história de luta e resistência que constituí aquele quilombo com suas lideranças femininas, fui pego de surpresa quando cheguei no coração do assentamento. Entre a escola o ateliê de artesanatos produzido por mulheres da comunidade, encontra-se, nada mais nada menos do que um dos grandes símbolos da colonização, do culto ao imperialismo, uma igreja cristã.

[16] A origem do Quilombo “Campinho da Independência”, nome oficial do “Campinho do Meio”, resguarda algumas particularidades que, em destaque encontra-se a origem e liderança feminina. Todos(as) moradores do quilombo são descendentes de três mulheres escravizadas: Antonica, Marcelina e Luiza. Segundo as histórias contadas pelas pessoas que monitoram a visita ao local, essas três mulheres apresentavam conhecimentos diferenciados, eram tidas como cultas e moravam na casa-grande, juntamente com os proprietários da fazenda. Independência, seria a maior de três fazendas da família que, após o advento nomeado como “abolição da escravatura” (sabemos da ampla e complexa história que sustentou o abandono das pessoas trabalhadoras que dedicaram a vida a produzir riquezas em troca de moradia e alimentação em condições também conhecidas, além de submissão a todo tipo de violência, resultando não só no abandono, mas no despejo de muitas dessas pessoas que foram jogadas à sorte depois de expulsas das fazendas), em maio de 1888. Maiores informações sobre o processo de legalização e outras curiosidades a este respeito podem ser verificadas no documento disponível em < https://reisfriede.wordpress.com/2017/04/15/quilombo-do-campinho-da-independencia-patrimonio-cultural-do-brasil/> Acesso em 21 de julho de 2025.

Figura 2 – (Foto) “Quilombo do Meio”



Fonte: (Melo, 2022).
Legenda: Fotografia feita por Flávio Melo durante uma visita ao Quilombo do Meio. Chama atenção os signos presentes na fotografia, da esquerda para a direita, obelisco, igreja cristã e escola pública. Criado por duas irmãs e uma prima, Antonica, Marcelina e Luiza, o Quilombo do Meio ou Campinho, é o primeiro quilombo oficialmente reconhecido do Estado do Rio de Janeiro, em Paraty. A fotografia foi feita em pesquisa de campo vinculada ao Instituto de Gestão Social e Cidadania (IGESC), sobre mulheres que exercem lideranças em movimentos sociais. Vizita realizada por Flávio Melo e Rute Caires em 15 janeiro de 2022.

Obviamente que o Brasil não teve exclusividade no doloroso processo de colonização, compartilhando com muitos dos países africanos, a mesma dor. No entanto, uma parte inversa da história da colonização e exploração escravagista nos escapa, refiro-me aos mandos e desmandos dos colonizadores às pessoas africanas que tiveram seus pares trazidos à força para a América do Sul, mas que lá permaneceram.

> Pois bem, os angolanos, submetidos à dominação colonial portuguesa por mais de três séculos, haviam perdido, com o decorrer do tempo, toda a conexão com a sua própria origem e história. No início da dominação, os padres católicos conseguiram eliminar todos os ritos e festas aborígenes, suprimiram todas as festas triviais contrárias ao rito religioso, segundo, obviamente, a mentalidade europeia, começando pela dança de iniciação à puberdade e pelas exibições coletivas de caça e uso de tambores e outros instrumentos musicais durante festas contra a seca ou a favor de uma boa colheita.
> Os colonizadores portugueses tinham reduzido os angolanos, como dizia Butitta, a um povo “sem voz, e também sem olhos e sem gestos”, isto é, um povo morto (Fo & Rame, 2004, p. 66-7).

Como se pode observar, mesmo nos lugares menos prováveis, a influência religiosa, portanto das culturas europeias, encontram-se disseminadas, fazendo acreditar que não é possível que algo tenha sobrevivido a tais influências. Apesar disso, sempre houve resistência destes povos e culturas, e possivelmente sempre haverá.

No cenário mais urbano, essa coexistência entre culturas, é evidenciada pela onipresença de igrejas e templos religiosos que permeiam o universo urbano. Um teatro conectado à cidade, crítico e político, não pode ignorar esses elementos, pois eles não só são inerentes ao ambiente urbano, mas também oferecem um rico material para a produção da comicidade.

É crucial, no entanto, evitar a impressão de que o teatro de rua serve a uma finalidade religiosa por conta de tais influências, uma vez que, apesar de haverem espetáculo, grupos e trabalhos que fazem abordagens sobre quaisquer assuntos e a serviço de múltiplos interesse, alguns infelizmente escusos às causas aqui evidenciadas, os grupos estudados e muitos outros praticantes do teatro de rua ainda que, de certa forma respeitosos com as tradições todas, apresentam críticas ou pelo menos, não produzem com interesses de divulgar e enaltecer suas ações enquanto instituição.

Voltando ao espetáculo *Alegria:* o auto do circo, observa-se que ele articula imagens e personagens comuns aos autos populares como os profetas e os pecadores, estabelecidas por meio de figuras cômicas grotescas, que zombam da própria moral cristã, sem, contudo, “desacreditá-la” de maneira cabal para não perder o público. Essa ambiguidade remete à “ambivalência do riso” descrita por Bakhtin (2010), onde o cômico não nega o valor simbólico da fé, mas o coloca em suspensão, revelando sua dimensão cultural e humana. Nas palavras de Bakhtin: “O riso carnavalesco não exclui a seriedade, ele a relativiza” (Bakhtin, 2010, p. 41).

A estratégia apresentada pelo grupo sorocabano evidencia sua preocupação em estabelecer proximidade e cumplicidade do público a fim de que ele possa ver, entender e até concordar com as críticas que serão apresentadas nas cenas. Para isso, as personagens e mesmo a trama cômica, são ziguezagueantes em relação aos “valores” derivados da cultura religiosa e a ridicularização das figuras centrais encenadas por tipos, figuras e palhaços.

Os atores fazem uso de gestos exagerados, canções populares e paródias de rituais religiosos, incorporando práticas que dialogam com o teatro de mamulengo,

com o cordel nordestino e com os autos de Natal. Essa estética, conforme discute Georges Minois (2003), manifesta o riso não como blasfêmia, mas como reconhecimento da fragilidade humana como uma forma de devoção crítica, que permite rir-se das próprias limitações.

A comicidade aqui é utilizada como estratégia de aproximação com o público, que se vê representado não nas figuras sagradas idealizadas, mas nos cômicos que tropeçam, erram e riem onde se esperava o choro e choram onde o riso seria óbvio.

Por intermédio de um excerto dramatúrgico de *Rua sem saída* do Nativos Terra Rasgada, é possível observar o modo como a comicidade opera neste sentido, de romper com a lógica linear e adotar como procedimento o *gestus* social. Neste caminho, o chiste pode ser eficaz. Segue abaixo a cena que retrata o completo abandono e escassez estrutural em que se encontram as personagens alegóricas (Zé 1, Zé 2 e Zéfa) que representam as moradoras em situação de rua no referido espetáculo.

Figura 3 - (Quadro de texto) “Você tá vivo Zé?”

Zé 1 – Olha…!
Zé 2 - Olha…!
Zefa - Olha…!
Zé 1 - Olha…! Que bonito...
Zé 2 e Zefa - Bonito...?
Zé 1 - É, bonito! Parece uma cidade, olha só, tem um monte de rua... tem umas casinhas, tem corredores, tem prédios e apartamento… A gente pode ficar aqui!
Zé 2 – Ai não Zé, parou. Eu não vou ficar aqui não Zé, isso aqui é um cemitério… Ó Zefa! Olha esse aqui! Tem uma cruz de madeira... olha como ta feio, sem pintura. Deve ser um igual nóis...
Zefa – Não, Zé, igual nóis fica em outro lugar, não tem direito a túmulo...
Zé 2 – É, parece a cidade... tá meio abandonado né, mas parece mesmo.
Zé 1 – Mas nós temos o resto da vida pra arrumar.
Zefa – É! Podemos ficar aqui pra sempre, Zé!
Zé 2 - Mas aqui não tem ninguém! Só gente morta! E eu não estou morto!
Zé 1 – E você tem certeza que está vivo Zé? Você tem família?
Zé 2 - Não!
Zé 1 - Tem RG?
Zé 2 - Não!
Zé 1 - CPF?
Zé 2 - Não!
Zé 1 - Você tem crédito na praça, Zé?
Zé 2 - Nem sei o que é isso?
Zé 1 - Sem crédito na praça, você tá morto, Zé! Bem-vindo ao nosso lar!!!
Zé 2 – Então quer dizer que sem estas coisas nós somos iguais estas pessoas, igual as pessoas que tão aqui, Zé…? Então, acho que eu vou ficar aqui... perto deste vizinho aqui. Olha Zé, esse aqui era importante: Dona Saúde... “Depois

de muitos anos de luta contra uma doença degenerativa, descansou.” (Fica olhando vários túmulos)

Zé 1 – (em outro túmulo) Aqui, ó! Dona Generosidade.

Zefa - Quem matou foi o capeta…

Zé 1 e Zé 2 - O capeta Zefa???

Zefa - O Capetalismo…

Zé 2 – Olha aqui! Senhora Segurança. Deixa eu tentar ler. “Depois de muitos anos protegendo Barões e ricos em geral, morreu de remorso.”

Zé 1 – Este é interessante. Senhor Preconceito! Olha o que está escrito aqui. “Esta cova foi adquirida pelo Senhor Preconceito. Favor não enterrar ninguém”. Pelo jeito não há meio desse desgraçado morrer. A cova tá vazia.

Zé 2 – Essa aqui é a mais importante. Dra. Justiça. “Dra. Justiça: Natimorta. Filha da Senhora Ética e do Dr. Moral. Não resistiu ao parto”. O quê quer dizer essa palavra Nati... Natu...?

Zefa - Que o nome dela era Natália…

Zé 1 – E que ela nasceu morta...

Zé 2 – Coitadinha...

Zefa – Aqui está morta e enterrada a mais importante de todas: Senhora Educação. (Divagando) Eu sonhava em ser ela quando eu era criança. Vou ler a história dela pra vocês...

Zé 2 – Você não sabe ler, você é analfabeta....

Zefa – Sei sim, sei sim… olha só… Parágrafo Primeiro, era uma vez a dona Educação. Ela foi encontrada sozinha em sua casa. Abandonada pelos parentes. Desnutrida e desidratada, foi levada para o ambulatório, onde agonizou, agonizou, agonizou, até morrer..

Zé 2 – Olha esse aqui! Zé, o que é coveiro?

Zé 1 - Coveiro, vou te explicar, coveiro vem do grego COUVEIRUS, COUVE - enterro VEIRUS, pessoas, aquele que enterra pessoas, coveiro é quem enterrou todo mundo aqui.

Zé 2 Zé, Zefa, aiii... eu não quero ficar aqui não. Isso aqui é um cemitério… Eu vou embora… (faz menção de sair quando é interrompido por Zé 1)

Zé 1 Um cemitério Zé…? Olha, tive uma ideia, não vamos sair daqui não… quer saber? Vamos ficar aqui…

Zé 2 Ai não Zé… você tá doido…? Ficar aqui nada, isso aqui deve ter dono. Aí nóis vamos entrar aqui, o dono chama a polícia e o que acontece…? Porrada em nóis de novo.

Zefa Não Zé. Isso aqui é um cemitério público, terra de ninguém…

Zé 2 E daí, quando é público não tem dono, nóis pode pegar pra nóis?

Zé 1 É Zé, público é assim…

Zé 2 Assim como Zé?

Zé 1 É… assim… é… público!!!!

Zé 2 Não entendi nada, explica direito Zé.

Zé 1 Vou explicar porque eu sou um homem letrado, coisa que você não é… Público é assim ó… é… público vem do grego, (para o público) tudo vem do grego mesmo. Vem do grego publícus, e significa… significa que… é… ah, já sei. Dizia a história que Deus era valente e aí ele entrou em um labirinto e lá ele encontrou um homem com cabeça de touro e aí ele matou Deus e ai Deus morreu… é…, Deus morreu e morrendo ele… Há, Deus quando morreu deixou testamento prá alguém, deixou? Não, não deixou e aí seus filhos fizeram uma fila e aí as coisas foram divididas prá eles e aí todo mundo ficou rico!!!

Zefa É, (animadamente sarcástica) aí todo mundo ficou rico!!!

Zé 2 Que rico o que Zefa? E onde é que nóis estava quando Deus distribuiu as terras porque eu não peguei nada. Devia estar tomando porrada na cabeça porque

quem pegou as terra tá rico cheio de prédios… e nóis não tem nem onde cair morto. (Entra a música fúnebre novamente).

Fonte: (Bid, 2014).
Legenda: Trecho do espetáculo *Rua sem Saída*, do grupo Nativos Terra Rasgada.

Como aponta Hermilo Borba Filho (1953), a junção entre o cômico e o místico no teatro popular é uma herança estética brasileira que desvela uma religiosidade profunda, mas não dogmática, em constante diálogo com o cotidiano. Segundo ele, não se deve perder de vista a perspectiva crítica. Escreve, manifestando certa indignação, revelando não entender "[...] como os escritores dos dias de hoje (década de 1970) se possam alhear de todo o processo social, econômico, religioso, e moral quase sempre em crise" (Cirano; Almeida; Maurício, 1981, p.56 *apud* Nóbrega, 2015, p. 30).

Nesse sentido, como de lá para cá, as crises não findaram, pelo contrário, só se acirraram, essa perspectiva prevalece para grupos engajados à esquerda do espectro político, como é o caso dos três grupos aqui estudados. Grupos que abordam o cotidiano por uma perspectiva crítica, revelando uma paisagem social de total abandono, inclusive pelas instituições que exploram a religiosidade.

Assim, espetáculos como *Alegria:* o auto do circo, *Pindorama:* a saga de um Cristo, *Ditinho Curadô* e *Rua sem saída*, todos no Nativos Terra Rasgada, se alinham a um teatro intimamente vinculado às culturas populares, transitando entre o sagrado e o profano, o teatro e o rito, o riso, a contemplação e a crítica. Sua potência reside na capacidade de produzir identificação e afeto, utilizando a comicidade não como fuga, mas como lente crítica e poética da fé cristã por meio de uma comicidade popular de rua.

2.7.1 Astúcia e subversão

A astúcia é um conceito central para a comicidade no teatro de rua, funcionando como uma ferramenta poderosa para subverter expectativas e desafiar o *status quo*. No espetáculo *A farsa do advogado Pathelin*, do grupo Rosa dos Ventos, a astúcia é explorada através de personagens que usam da inteligência e sagacidade para enganar e manipular os poderosos, refletindo a capacidade do teatro de rua de criticar e desestabilizar estruturas de poder consolidadas.

Igualmente, em *Ditinho Curadô* do grupo Nativos Terra Rasgada, a astúcia é empregada como um meio de resistência e sobrevivência. As personagens se valem de estratégias engenhosas para superar adversidades e confrontar figuras autoritárias, evidenciando a astúcia como um elemento popular e cômico essencial na narrativa das formas representacionais de cultura, inserindo aí, também, o teatro de rua. O uso de astúcia não é apenas um recurso cômico, mas também uma afirmação da capacidade do oprimido de lutar contra a opressão de maneira inteligente e criativa.

Em *Arrumadinho,* espetáculo da Trupe Olho da Rua, o conceito de astúcia pode ser evidenciado no discurso dos atendentes e personagens, onde a manipulação das palavras e a criação de um ambiente favorável se tornam ferramentas essenciais para alcançar seus objetivos. Por exemplo, o uso repetitivo e enfático do termo “vencedores” não apenas cria um clima motivacional, mas também desvia a atenção da falta de propostas concretas que beneficiem os funcionários, sugerindo que o sucesso daquelas pessoas trabalhadoras representadas no espetáculo, depende simplesmente de mentalidade e não das inúmeras formas de opressão e exploração.

Além disso, ao definir que "lista quente" refere-se a clientes fáceis de enganar, a personagem Reginaldo Elias (representado por Caio Pacheco no espetáculo *Arrumadinho*, da Trupe Olho da Rua) revela a estratégia astuta de utilizar laços emocionais ou de confiança para manipular a percepção dos colaboradores sobre seus próprios clientes, mostrando um exemplo bem evidente de como a astúcia pode permear as interações diárias. Em ambos os casos, as personagens se utilizam desta característica para se “beneficiarem” ou se livrar de uma situação de possível constrangimento.

Essa forma de astúcia se aprofunda nas interações, onde personagens como Catota (atriz Raquel Rollo), com seu jargão e estilo de fala descontraído, usam a linguagem coloquial para se conectar com o público, mas com o intuito de explorar a boa vontade alheia para movimentar suas vendas, mesmo que de forma desonesta. Sua frase, “a música é o boom do bagulho!”, exemplifica como a descontração pode ocultar uma intenção persuasiva de manipular o público para aceitar suas propostas.

O uso de expressões como “1 real”, utilizada como chamariz para vender produtos de outros valores, demonstra uma estratégia de mercado astuta - subestimar os valores para atrair compradores e criar uma sensação de

“oportunidade imperdível”, mesmo que isso signifique atuar dentro de uma margem ética questionável. Essas dinâmicas revelam como a astúcia se transforma em um instrumento poderoso no contexto da venda e do empreendedorismo, onde a retórica muitas vezes oculta intenções menos nobres.

2.7.2 A Comicidade como Tensão Identitária

Na linguagem teatral e com algum destaque, o teatro de rua, a comicidade frequentemente envolve ambiguidades e tensões identitárias que desafiam o tradicional. Um aspecto relevante dessa dinâmica é como o uso do nariz de palhaço e os figurinos contribuem para aproximar ou distanciar a prática da palhaçada do papel do palhaço convencional. A palhaçada se constitui como um conjunto de recursos históricos dos palhaços, inclusive do circo moderno, que são reconfigurados para o teatro, privilegiando o improviso e as artimanhas para revelar contradições, sempre buscando o riso como resultado.

No caso do Grupo Rosa dos Ventos, essa complexa relação se revela de maneira emblemática. Enquanto seus integrantes se vestem em cena como figuras cômicas, adotando um visual palhacesco, há um debate contínuo sobre a utilização do termo "palhaço" para definir suas práticas, uma vez que não fazem uso do nariz. No entanto, as demais configurações estéticas e técnicas…

Figura 4 – (Foto) “Estética de palhaço”



Fonte: (Ventos, [202-]b).
Legenda: Em cena, da esquerda para a direita, Fernando Ávila, Tiago MunhozLuiz e Luiz Valente na peça teatral, *Hoje tem espetáculo.*

Fernando Ávila, um dos integrantes, expressa essa tensão em entrevista realizada com os três integrantes do grupo, Luiz Valente, Tiago Munhoz e Fernando Ávila em 7 de abril de 2022, na cidade de Presidente Prudente, Galpão da Lua[17].

> Nós não somos mais palhaços, que é minha opinião e a gente vai divergindo porque não estamos mais em uma lona de 12,6. O palhaço surge com o circo capitalista cercado, e ele não pode falar, como nós falamos de política e demais... A gente usa as cores do palhaço, roupa do palhaço, mas nós não somos palhaços, porque usamos um discurso diferenciado e uma dramaturgia que é outra (Ávila, 2022, entrevista).

Enquanto Tiago discorda. Segundo ele,

> O próprio Marinho (em referência ao professor dr. Mario Bolognesi do Instituto de Artes da UNESP) [...] O palhaço é uma figura tão forte, um nome tão forte, que até era a brincadeira que eu fazia. A gente não pode ser largado, deixar essa palavra ficar largada para esse circo careta e patriarcal

[17] Um prédio da antiga estrada de ferro que corta a cidade, mas que se encontra desativado. O prédio abandonado foi ressignificado com o uso teatral do Rosa do Ventos e outros coletivos da cidade que aliaram suas necessidades de ter uma sede com o protesto contra a violência policial no Estado e na cidade, que resultou na morte de uma das integrantes, Lua Barbosa. Resulta da junção e mobilização artística e social, uma homenagem à artista de teatro de rua, Lua Barbosa, o Galpão da Lua.

> e… e limitado. Não! Vamos tomar. O palhaço agora é a gente. Entendeu, toda essa galera que está fazendo palhaço por aí, pelo mundo espalhado. Palhaço de rua, palhaço de festa, palhaço do escabau. Palhaço… Palhaço! Claro que tem uns que tem uma pegada mais ácida, mais bufão, tem uns que tem uma pegada mais, essa de Chacrinha. Mas a gente está dentro de uma comicidade. Eu acho que se a gente for tratar com cômicos, ou melhor, eu costumo dizer que nós somos é… cômicos populares (Fernando retoma a piada do cômi(cu)zinho, rindo e buscando trazer o foco para ele novamente. Thiago ignora e segue), artistas populares. Porque a gente tá trabalhando com uma comicidade que envolve muitas categorias. E a gente nunca se preocupou em nos denominar. Porque nós somos isso, somos aquilo e somos aquilo outro (Munhoz, 2022, entrevista).

A contradição formal no que se apresenta nas perspectivas de Ávila e Munhoz (2022) corroboram com uma atividade excentricamente popular, onde as funções e técnicas se misturam e se transformam, rompendo com a ideologia hegemônica que apregoa a cultura da especialidade em detrimento das múltiplas habilidades. Sendo palhaço ou não, na acepção formal do nome, as práticas do grupo Rosa dos Ventos, bem como da Trupe Olha da Rua e do Nativos Terra Rasgada, se originam do jogo entre artistas e entre artistas e público, mas mantendo sempre a centralidade da mediação no ator/ atriz.

> De fato, todo o jogo teatral se apoia em suas costas: o ator histrião, é autor, diretor, montador, fabulista. Passa indiferentemente do papel de protagonista para o de “escada”, improvisando, esperneando continuamente, surpreendendo não só o público, mas inclusive os outros atores participantes do jogo (Fo & Rame, 2004, p. 23).

São palhaços ou atores? Certamente a intenção desta tese não passa por solucionar o referido impasse, mas ao passo em que o trabalho que realizam se configura a partir de tais referenciais, a tensão vai além de um debate terminológico, representando um embate estético-político sobre a apropriação, ressignificação e potencial emancipatório do cômico no espaço público aberto.

Tal discussão também apoia a distinção proposta por Falcão (2021) entre as matrizes do teatro de rua, que prefere integrar a palhaçada e não o circo moderno como uma de suas principais influências. No final, a palhaçada no teatro de rua se afirma como inovadora, mantendo uma disposição essencial para o improviso e a subversão, manifestando-se como um meio contemporâneo para explorar e expor incoerências políticas e sociais. No entanto, Dario Fo e Franca Rame ressalvam:

> Mas o conhecimento de tantos expedientes com certeza seria insuficiente se o ator não possuísse o motor da fantasia e o famigerado dom da

> improvisação, ou seja, a capacidade de dar a impressão de estar dizendo coisas novas e pensadas naquele momento (Fo & Rame, 2004, p. 20).

No contexto do teatro de rua, a comicidade assume múltiplas formas, todas elas consideram, necessitam da capacidade de improvisar, ainda mais porque frequentemente, as situações são atravessadas por ambiguidades e tensões sobre perspectivas de revelar contradições.

Para Fernando, há uma ruptura histórica e estética com o “palhaço do circo capitalista”, figura que, segundo ele, está ligada à estrutura da lona e à lógica do espetáculo comercial. Tiago, por outro lado, defende que é necessário reapropiar-se do termo palhaço, ressignificando-o no campo da cultura popular e da resistência. Luiz propõe uma leitura mais fluida, na qual os artistas do grupo, conforme a necessidade cênica, transitam entre figuras como o palhaço, o bufão, o apresentador ou o brincante, resultando em uma comicidade mutável, híbrida e situada.

O que se evidencia dessa conversa não é apenas um debate sobre nomenclaturas, mas uma concepção de riso como ferramenta de crítica, invenção, intervenção e pertencimento. Os próprios artistas reconhecem a multiplicidade de registros que mobilizam, como malabarismo, música, paródia e acrobacia, como expressões de um fazer popular que rompe com os limites rígidos das categorias estabelecidas.

A comicidade, nesse caso, caracteriza-se em uma prática viva, que ao expor certos assuntos e ao recortá-los por intermédio de distintas possibilidades, visa deflagrar contradições sociais, políticas, culturais com a finalidade de promover algum modo de reflexão e não apenas o riso. Este, é um dos resultados possíveis do uso da comicidade, mas não o único. Para isso, são inúmeros os efeitos possíveis assim como os resultados alcançados, mas o que não se pode perder de vista é o contexto onde se inserem os indivíduos da ação cômica, o coletivo teatral e o público, ou seja, o fato de o espetáculo ser de natureza cômica, não apaga os referenciais históricos geográficos, políticos, econômicos, sexuais, relacionais (ou conviviais), culturais de todas as pessoas envolvidas na produção ou recepção teatral. Estas questões estão profundamente implicadas nas disputas por linguagem, visibilidade e sentido que marcam a cena pública.

Esse processo de autoquestionamento é revelador das transformações pelas quais passa, e não apenas, o teatro de rua contemporâneo. Ao se recusar a aderir

plenamente a uma única categoria, seja a de palhaço, ator ou artista circense, os artistas do grupo Rosa dos Ventos tensionam os modelos hegemônicos de representação e reivindicam uma linguagem cômica própria. Essa linguagem é construída na prática coletiva, na experimentação com o público e na articulação entre estética e política. Longe de um relativismo conceitual, essa postura expressa um posicionamento crítico diante das estruturas históricas que delimitam o fazer artístico e os modos de existência das manifestações e existência da arte popular no Brasil. Por meio dessa prática, o grupo contribui para o fortalecimento da comunidade do teatro de rua, concebida como um espaço compartilhado de criação, resistência e transformação simbólica da realidade.

2.7.3 Formas cômicas: partindo da comédia latina

A trajetória histórica da comédia é marcada por múltiplas formas, estilos e funções que evoluíram desde as representações populares e os rituais festivos e farsas greco-romanas até os experimentos cênicos contemporâneos. No teatro de rua, essas formas não apenas persistem, elas se atualizam e se fundem, compondo um repertório que articula tradição popular, crítica social e invenção estética.

Para explorar os modos de produção da comicidade no espaço público, é fundamental aprofundar a compreensão das bases conceituais do teatro de grupo e as do teatro de rua. A partir da junção, interpolação dessas categorias, surge a proposta de "comicidade tropeira", conceito que reflete a produção cômica de grupos alinhados ao sujeito estético-histórico do teatro de grupo, cuja atuação é, não apenas para as ruas e outros espaços públicos abertos, como também se encontram em condições de problematizar, colocar em crise os modos de produção hegemônicos e conservadores.

A comicidade tropeira reflete e refrata um estilo de vida que, outrora era tido como “do campo” ou “caipira”, mas foi, com o passar dos anos, se fundindo com o desenvolvimento das cidades. Sorocaba, importante cidade paulista, corredor dos tropeiros, é um exemplo do que venho evidenciar. Ao passo que foi/ ainda é reconhecida como uma cidade tropeira, cujas características culturais foram profundamente atravessadas por essa cultura, hoje, como uma cidade com mais de setecentos mil habitantes, extremamente industrial, mescla os costumes caipiras

com o urbano, o industrial, a agricultura familiar e o comércio, expondo as grandes riquezas e a extrema pobreza no mesmo cenário.

São exemplos caracterizadores dessas culturas, a prosódica, as vestimentas, as comidas, a religião, os tipos de comércios, construções, a música, a dança etc., O tempo de vida e o modo como se opera nos afazeres, absolutamente tudo, passa a ser caracterizado por “ritmos” mais ou menos acelerados, um repertório corporal, estético, gestual, que expõe as mais profundas raízes desse entrecruzamento cultural, constituindo estéticas e conteúdos de um novo contexto urbano contemporâneo que não apenas dá origem, mas alimenta todo um estilo de vida e também de produção teatral.

Para os tropeiros, muitas cidades importantes do Estado de São Paulo, foram dormitório, destino de suas entregas, comércio para seus produtos, morada temporária ou definitiva. As rodas de conversa alimentadas pelo feijão tropeiro e regadas pelo café tropeiro, também foram, sem sombra de dúvidas, palco de muito riso e muita comicidade.

Trata-se, portanto, de conectar estes fundamentos decorrentes de um estilo de vida característico, que alimenta de muitas maneiras a resistência, o hibridismo, a capacidade de improvisação, com o desenvolvimento de tal comicidade popular, de rua, politizada e tropeira. A comicidade tropeira é híbrida, capaz de incorporar diversos tratamentos cômicos, mas mantendo uma base consistente, estabelecida pela presença das matrizes populares, políticas e da palhaçada. Este conceito aglutina as principais características observadas nos três grupos estudados, oferecendo uma nova perspectiva para entender e denominar essa rica e multifacetada expressão cômica no teatro de rua.

O teatro de grupo, na condição de um sujeito estético-histórico: transcende a configuração que se estabelecia por meio da reunião de artistas, da coletividade com laços estéticos, políticos e territoriais enraizados. Passa a configurar coletivos que, em geral – possuidores, em distintos graus de discernimento político –, atuam à margem do mercado cultural hegemônico, recusando modelos hierárquicos e apostando em processos colaborativos de criação, pesquisa e formação. Seus espetáculos nascem do diálogo com a realidade concreta, com as urgências de seus territórios, com os saberes e práticas da classe trabalhadora. Não se trata apenas de adotar uma estética alternativa, mas de construir outra forma de estar no mundo, de relacionar-se, tanto através da arte como da consciência das disputas simbólicas

necessárias a uma mudança qualitativa da vida e das relações sociais. Assim, o teatro de grupo produz uma cena implicada nas contradições do tempo presente e que, dentre inúmeras características, acontece em meio a um público que, muitas vezes, não acessa os edifícios teatrais.

Dentro dessa modalidade teatro de rua, são distintos os motivos que alimentam os grupos nessa prática. No chamado senso comum pode-se encontrar narrativas segundo as quais o teatro de rua seria uma prática transitória, onde atuam pessoas que não seriam boas suficientes para atuar nos espetáculos representados em edifícios teatrais. No entanto, são outros os motivos que levam e sustentam os grupos a produzirem teatro de rua.

> [...] a gente foi para a rua para poder se apresentar, porque não tínhamos teatros ou condições de alugar os teatros da cidade. Na rua, nos vimos em contato com o público e aí, a nossa escolha foi continuar na rua. Quando entendemos as possibilidades de troca com o público, nos encontramos. Acho que é isso, nós não escolhemos ir para a rua, fomos porque não tínhamos opção, escolhemos ficar (Salatini *in* Consiglio, 2017).

Outros grupos que se assumem como praticantes do teatro de rua, podem ter, ao contrário do Nativos que não tinham conhecimento da modalidade no momento de seu surgimento em 2003, iniciado suas práticas na rua por opção, como é o caso dos dois outros grupos aqui estudados, Rosa dos Ventos e Trupe Olho da Rua.

O preconceito contra as formas populares de cultura, é estrutural. Nos registros históricos (documentos oficiais), o popular não figura porque,

> Escreve-se a história, mas ela sempre foi escrita do ponto de vista dos sedentários, e em nome de um aparelho unitário de Estado, pelo menos possível, inclusive quando se fala sobre nômades. O que falta é uma **Nomadologia,** o contrário de uma história (Deleuze, 1997, p. 17 *apud* Sacchet, 2009, p. 89. Grifo meu).

Diferentemente do Nativos Terra Rasgada, que começou a explorar o teatro de rua por falta de opção, outros grupos estudados, como o Rosa dos Ventos e a Trupe Olho da Rua, optaram conscientemente por essa forma de expressão desde o princípio. Eles reconhecem, desde o início, o potencial único que o teatro de rua oferece para interações diretas e significativas com o público.

Ao abordar esta questão, é importante desafiar e desconstruir pensamentos preconceituosos sobre o teatro de rua, reconhecendo-o como uma modalidade rica e

intencional, escolhida por seus próprios méritos e potencial transformador dentro do espaço público e urbano.

Amir Haddad sintetiza dizendo uma frase que foi/ é muito difundida entre fazedoras(es) de teatro de rua de todo o Brasil e, utilizada com título em um dos livros do grupo Tá na Rua/RJ, “teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura, ator sem papel” (Haddad, *apud* Trindade e Turle, 2020, p. 12), síntese que abarca múltiplas dimensões que integram as práxis do teatro de rua em suas mais distintas e diversas camadas e porosidades.

Trata-se de um teatro que transforma a rua em arena cênica e, ao fazê-lo, também em território de disputa simbólica, ocupação política e convocação coletiva. Um teatro que pressupõe uma cena porosa, improvisada, sensível ao acaso, aos ruídos urbanos e às relações que se criam com o entorno. É nesse espaço de fricção entre o ensaio, improviso e o acontecimento que emerge o teatro de rua metropolitano, composto por artistas e espectadores que partilham, mesmo que efemeramente, um pacto cênico sustentado em distintas camadas de comicidade.

É nesse cenário que a comicidade se afirma como linguagem cuja construção é coletiva, tanto em seu processo de criação de roteiro e experimentação criativa como em seu processo de apresentação. A comédia clássica, seja na forma de farsa, sátira ou paródia, tendencialmente funcionou como ferramenta de crítica social e inversão simbólica. Os textos de Plauto e Terêncio, na Roma Antiga, mesmo havendo grandes diferenças em sua composição, em tese, apresentavam personagens-tipo e situações de engano que foram retomadas pela *commedia dell’arte* e mais tarde adaptadas nas tradições populares da palhaçada. Luiz Otávio de Azevedo ao escrever “teatro popular de máscaras”, defende que o riso é produzido por códigos corporais codificados e amplamente reconhecíveis, ou seja, construídos por meio de alegorias. Estrutura que compõe a base do improviso, presente tanto nos grupos circenses quanto nos coletivos de teatro de rua contemporâneo.

A *commedia dell’arte*, surgida na Itália no século XVI, fortaleceu a ideia de um teatro baseado na corporalidade cômica, na máscara, nos *lazzi* (que eram deixas ou tiradas cômicas que sempre funcionavam) na pantomima e nas acrobacias. Ermínia Silva (2007) mostra como essa tradição migrou para o circo-teatro brasileiro, com reflexos diretos na cena de rua, no qual o ator atua com a totalidade do corpo,

lidando com imprevistos e construindo uma dramaturgia viva, muitas vezes nascida da relação direta com o público.

Figura 5 – (Foto) “Fisicalidade palhacesca”



Fonte: (Ventos, [202-]c)
Legenda: Arquivo do grupo Rosa dos Ventos. Em cena, Tiago Munhoz, Luiz Valente e Fernando Ávila no espetáculo *Super Tosco*.

Essa tradição encontra no pensamento de Henri Bergson outra camada de leitura. Para ele, o riso nasce, também, da rigidez mecânica do comportamento (tanto no concernente às mentalidades e comportamentos) sobreposta à fluidez da vida. O cômico, portanto, evidenciaria um descompasso entre o automatismo social e a vitalidade humana, em razão de o viver solicitar dialética e adaptabilidade tático-estratégica.

No teatro de rua, esse descompasso aparece como procedimento estético: os gestos grotescos, os jogos de lógica invertida e a distorção de normas cotidianas tendem, e em graus variados, a desvelar os absurdos das estruturas de poder. A comicidade transforma-se, assim, em espelho deformante que revelaria (ou ajudaria a desestabilizar) as contradições do mundo.

Nessa perspectiva, espetáculos como *Arruança* (Rosa dos Ventos) e *Blitz, o império que nunca dorme* (Trupe Olho da Rua) produzem cenas onde o grotesco e o popular se entrelaçam a narrativas críticas e políticas. Essas obras utilizam elementos da bufonaria, da sátira e da paródia para escancarar hipocrisias e provocar reflexão, sem renunciar à linguagem acessível e ao riso.

Em *Arruança* trabalho criado durante o período de pandemia para ser apresentado nas ruas de Presidente Prudente e assistido das janelas, muros, grades e calçadas, a presença da Van (transporte do grupo e do cenário), já se apresenta com aspecto grotesco ao ser considerada como uma personagem. Na chegada, o motorista, Luiz Valente (palhaço Seu Lavanco), ainda dentro do veículo começa a se abanar enquanto de fora, se vê uma densa fumaça que toma conta do carro. Ao sair, o motorista Seu Lavanco, alto, muito magro e longilíneo, desengonçado, cabeludo e barbudo, veste uma malha colada no corpo.

Evidenciando certa preocupação com a origem da fumaça, Luiz Valente faz o público pensar que o veículo está pegando fogo, mas logo ele se volta ao carro (Van) e pergunta que fumaça é essa, como se o carro tivesse vida própria. Eis que a Van responde com uma música de Bob Marley (cuja alusão se refere à maconha...).

O grupo prudentino, Rosa dos Ventos, costuma fazer uso da estética e tratamentos grotescos (questionando as “normas” estéticas e morais, usam o pressuposto do feio, estranho, exagerado, absurdo) para questionar valores morais, fazer críticas a costumes por meio de comportamentos simples, notadamente presentes no imaginário popular, às vezes refletindo sobre preconceitos. É assim com os figurinos e as próprias personagens, às vezes escatológicas, mas

principalmente pela encenação que estrategicamente os apresenta como um trio de palhaços fuleiros (incapazes de realizar qualquer função corretamente) o que é constantemente desmentido por seus números de malabares e músicas, muito bem executados.

Os palhaços do grupo Rosa dos Ventos, são também tipos que, de certa forma, apresentam semelhança àqueles da *commedia dell'arte*, que se articulam e se separam em categorias distintas de tipos/ personagens (*tipi fissi*). O palhaço Dez Pras Sete, por exemplo, independente do espetáculo, *Arruança*, *Ruar* – O circo Sobre Rodas, *Santimbembe Mambembancos*, *Super Tosco*, *A farsa do advogado Pathelin*, *Fuzurufafa Bafafazuru* ou, *Hoje tem Espetáculo*, sempre são mantidas as características: especialista em chistes, presepeiro (prepara armadilhas e arremata com piadas rápidas diretas com o público), escatológico, vestidos com roupas "arranjadas" maiores ou menores do que seu manequim, cores desconexas, tecidos que figurinistas e visagistas clássicos, certamente chamariam de desarmônicos. Ainda que os figurinos mudem, existe uma identidade visual grotesca que é mantida.

Figura 6 – (Foto) "Escatologias"



Fonte: (Ventos, [202-]d)
Legenda: Arquivo do grupo Rosa dos Ventos. Em cena, da esquerda para a direita, Tiago Munhoz, Fernando Ávila e Luiz Valente no espetáculo *Fuzurufafa Bafafazuru.*

Já o grupo caiçara, Trupe Olho da Rua, apesar de também fazer uso do grotesco para questionar moralidades, tem sido mais característico em suas criações e desenvolvimento de críticas políticas às instituições opressoras como a polícia militar. No espetáculo *Blitz, o império que nunca dorme*, por exemplo, promovem, à semelhança do que descreve Hodgart, "[...] la degradación o desvalorización de la víctima mediante el rebajamiento de su estatura y dignidad" (Hodgart, 1969, p. 115), em conjunto com os recursos épico dialéticos propostos por Brecht, humanizam e provocam, além do riso, a crítica e acentuam uma necessária alteração sistêmica sociopolítica.

Para Matthew Hodgart, a sátira proporciona uma visão crítica por meio da ridicularização de indivíduos, instituições ou comportamentos sociais, frequentemente empregando ironia e exagero. Em sua obra *La sátira*: una introducción crítica (Hodgart, 1969), enfatiza que a sátira pode ter o objetivo de promover mudanças ao expor as falhas e hipocrisias da sociedade, destacando a necessidade de auto exame e reflexão crítica sobre as normas e convenções estabelecidas. A Trupe Olho da Rua, utiliza-se dessa abordagem como um instrumento poderoso para questionar e desafiar o *status quo*.

A eficácia dos efeitos satíricos e grotescos no espetáculo *Blitz, o império que nunca dorme* da Trupe Olho da Rua, resultou em perseguição, ameaça e, no dia 30 de outubro de 2016, o diretor do espetáculo e integrante do grupo, Caio Martinez Pacheco, foi algemado e levado à delegacia. Um exemplo daquilo que o grupo denúncia no espetáculo, a repressão do estado contra a arte.

Figura 7 – (Foto) “Truculência policial”



Fonte: (Delegados, 2016).
Legenda: Momento da detenção do ator e diretor do espetáculo *Blitz*, da Trupe Olho da Rua, de Santos/SP, durante a realização do espetáculo.

Figura 8 - (Material de divulgação) “*Flyer*, *Blitz*”



Fonte: (Beraldo, 2016).

Nesses trabalhos de “teatro de rua metropolitano” considerando a produção dos três grupos investigados, seus tratamentos cômicos, em particular no uso do grotesco e da sátira, os conteúdos abordados não são meramente engraçados, são insurgentes, pois deslocam o espectador e apontam para as fissuras do tecido social.

> Tenta-se por meio da explosão do riso provocada pela contundência das imagens insólitas, aproximar o riso da ideia de libertação. O riso como veículo libertador, uma vez que responde a determinadas necessidades do homem e tem um significado social. Para lembrar uma observação de Bergson: “Risível será… uma imagem que nos sugerirá a ideia de uma sociedade que se disfarça e, por assim dizer, de uma mascarada social” (Fonseca, 1979, p. 94).

Não resta dúvidas que *Blitz, o império que nunca dorme*, da Trupe Olho da Rua, recorre a este uso constante de imagens marcantes e muito eficientes na caracterização de tais pândegas que corroboram para suas denúncias sociais.

A comicidade, nesse contexto, também corresponde ao “teatro de rua metropolitano”, não se reduzindo a uma técnica de busca pelo riso (em perspectiva de entretenimento/ passatempo), mas tende/ pode-se afirmar, também, como uma estética de resistência. Mário Bolognesi (2009) aponta que a matriz cômica do palhaço brasileiro é híbrida e popular, articulando tradição oral, música, crítica social, improviso e memória coletiva. Trata-se de uma comicidade que emerge do chão, dos saberes do corpo, da rua e da escuta com o outro. Caminhando um pouco mais no sentido de recuperar tal ancestralidade e todo seu caráter híbrido, Rodrigo Moraes Leite nos serve uma importante referência que data, aproximadamente 240 a.C.

> No tempo de Lívio Andrônico, conforme relata Tito Lívio, tornou-se praxe o ator mimar a ação, enquanto outro dizia as palavras do texto. Assim, aos dois elementos distintos da comédia, o musical e o dialogado, se teria juntado um terceiro elemento: o mímico. A dissociação da mímica em relação à música e à declamação enfatizou o papel do gesticulador, constituindo-se em um gênero à parte, chamado de pantomima (Leite, 2020, p. 26).

Neste contexto dos tratamentos cômicos o “teatro de rua metropolitano” insere-se, na lógica de produção cujo olhares e perspectivas adotados são

essencialmente periféricos[18], híbrido e radicais[19], cada um, em relação aos tratamentos e procedimentos que mais se adequam às suas práticas, Nativos com regionalismos populares, Trupe com expedientes de explícita singularidade política e o Rosa com a palhaçada, sem, no entanto, deixar de entrecruzar estes procedimentos, compondo assim uma tessitura híbrida, entretanto, construídas a partir de camadas mais específicas, dependendo também da obra montada.

2.7.4 O Improviso no Teatro de Rua

O improviso caracteriza-se essencial, nas formas representacionais populares e, portanto, fundantes no teatro de rua, especialmente quando associado à comicidade, proporcionando uma adaptabilidade que tende a transformar cada apresentação em uma experiência única. No ambiente público aberto, os artistas de rua enfrentam variáveis constantes: o trânsito de pessoas, as condições climáticas, imprevistos e a interação espontânea com o público. Nesse contexto, o improviso não é apenas uma técnica de operacionalização do artístico, mas uma necessidade estratégica que possibilita a fluidez das intervenções teatrais.

Não são raras as confusões entre os conceitos de improviso e imprevisto, que, embora inter-relacionados, exercem funções distintas na dinâmica cênica. Embora a literatura em português que trata especificamente dessa distinção seja escassa (isso não significa que não exista; mas que não conseguimos encontrar) arriscamos um caminho.

O improviso – a partir de uma obra com a partitura lacunar e porosa – pode ser entendido como a ação ou o conjunto de ações que os sujeitos da criação da cena em processo de presença, desenvolvem de forma – em boa parte das vezes[20]

---

[18] De acordo com certa perspectiva marxista, "periférico" refere-se a regiões ou economias que estão subordinadas a centros hegemônicos. O conceito trata das dinâmicas do capitalismo global, onde os centros exercem controle sobre as periferias. No contexto cultural, a periferia diz respeito a expressões artísticas e identitárias que não são valorizadas ou reconhecidas nos centros culturais hegemônicos (produtos). A cultura periférica luta para afirmar sua relevância e autenticidade, frequentemente refletindo as experiências e lutas das populações marginalizadas, ou seja, que se encontram na margem do capitalismo. Neste sentido, periférico e marginal se equivalem.

[19] A palavra "radical" tem origem no latim "*radicalis*", que significa "pertencente à raiz." O termo é derivado de "*radix*" (*radicis*), que se traduz como "raiz". Inicialmente, o conceito se referia a algo que se relaciona à base fundamental de uma questão ou ao que é essencial. Com o tempo, "radical" passou a ser usado em contextos políticos e sociais para descrever abordagens que buscam mudanças profundas e estruturais nas condições existentes.

[20] A ressalva tem de, necessariamente, ser apresentada em razão, por exemplo, dos Zibaldone (grandes cadernos de anotações que datam o início do século XIV). Em tais cadernos, muito utilizados na *commedia dell'arte*, o conjunto de artistas da cena, tomavam as anotações ali contidas,

– espontânea, revelando a novidade ou incluindo-a como um novo elemento/ momento em relação ao previamente ensaiado. Muitas vezes o improviso se direciona ao público ou decorre como uma resposta a reações dele. Em contrapartida, o imprevisto refere-se a um acontecimento inesperado, como esquecimento da fala, a chuva, a intervenção explícita e reiterada de alguém que vai para a cena... no teatro de rua. Uma vez que, para outros, ela sempre será uma possibilidade e portanto, algumas saídas podem estar mapeadas. Ou ainda, uma perna de pau que se quebre. De modo geral, o incidente pode ou não reverberar em improviso, apesar de ser possível, assim como o inverso, um improviso pode gerar um incidente.

Um exemplo de incidente em um improviso, pode ser observado a partir do relato do grupo Rosa dos Ventos em seu *site* sobre a apresentação do Grupo Manjericão de Porto Alegre – RS, quando o

> [...] ator Samir Jaime (Palhaço Berinjela) que produziu cenas hilárias pisando na merda, subindo em muros e a absurda história de quando pulou numa piscina e só depois lembrou-se de que não sabia nadar. Nesta publicação, do grupo Manjericão, Samir saiu com um novo apelido "Palhaço Kamikaze" (Santos, 2006, p. 36 e 63). O ator Samir Jaime lembrou depois, em uma conversa particular, que a atriz Selma Bustamante preferiu chamá-lo no dia de Palhaço Suicida (Ventos, [202-]e, p. s/n).

Essa capacidade de adaptação torna o improviso um elemento central para a narrativa do teatro de rua, ao permitir a incorporação de acontecimentos do momento, mesmo que este acontecimento esteja vinculado, como o caso apresentado do ator Samir Jaime, a um constante hábito de improvisar, no auge da loucura de seu palhaço, subindo em postes, telefones públicos (orelhão), ou mesmo, pulando em águas profundas sem saber nadar. Artistas populares podem utilizar o improviso para engajar o público, respondendo a reações e incorporando comentários ou gestos ou realizando façanhas.

Comumente utilizado pelos três grupos estudados, Nativos Terra Rasgada, Trupe Olho da Rua e Rosa dos Ventos, o uso do improviso revela a flexibilidade e criatividade do conjunto criador, mas também e talvez principalmente, a porosidade do/ no texto ou roteiro (umas mais porosas outras menos), mas sempre com permeáveis aos estímulos do ambiente.

---

para criar expedientes bastante certeiros na tentativa de arrancar o riso ou relacionar-se de modo mais efetivo com o público.

O improviso no teatro de rua, portanto, constitui uma ferramenta essencial que fortalece a conexão entre artistas e o público. Aliado a outros expedientes fundantes e essenciais às práticas ou práxis do teatro de rua, pode-se afirmar que, por meio do uso do improviso, podem ser estabelecidas conexões diretas entre público, espetáculo e sociedade em tempo real. Nesse sentido, o improviso torna-se/ caracteriza-se em um dos condutores da comicidade, uma vez que ambos (improviso e comicidade), deflagram procedimentos, sem se equivalerem conceitual ou formalmente, mas em diversos aspectos, o improviso e a comicidade, podem se encontrar em um objetivo comum, deflagrando ou não distintas e articuladas contradições.

2.7.5 O improviso e o erro

A formação dos integrantes do grupo Rosa dos Ventos, não é em teatro, em razão de suas graduações não terem se operacionalizado na área teatral, mas realizaram uma série de oficinas de técnicas circenses, de atuação, treinaram e ainda treinam por horas a realização dos seus números, das músicas, das cenas, participam de organizações coletivas como a RBTR e MTR, organizam mostras e rodas de conversas com outros grupos e pesquisadores(as), escrevem artigos acadêmicos etc., o que confere a eles, apesar da “não graduação” ampla formação práxica.

São práticas constantes do grupo, assistir aos pequenos circos de periferia que circulam pela região, assistir aos espetáculos de teatro de rua, ler, participar de rodas de conversas, mobilizações, e uma série de atividades que os colocam em contato direto com o público, mesmo quando não estão em cena.

De tudo que acessam, constroem seu repertório e experimentam na praça, na rua com a presença do público as técnicas do vendedor de pomadas, do atirador de facas etc., se colocando em condição de jogo e improviso como mecanismo de criação de cena. Nesse processo, o público é, além de espectador, assistência, atuando como termômetro, bússola que pode orientar o grupo sobre a funcionalidade das cenas criadas, assim, decidem sobre aquilo que permanecerá ou não no espetáculo.

Fernando, Tiago e Luizão, reconhecem que o domínio de algumas técnicas facilitam o jogo e o improviso, porque ter ferramentas nas mangas, é ter melhores

condições para poderem improvisar. Nesse sentido, durante a entrevista com o grupo, foram apresentados alguns exemplos que deflagram a importância desse repertório para o improviso no grupo.

Segundo Fernando Ávila, Danilo Cavalcanti (Mamulengos da Folia), estava assistindo a uma peça de teatro na rua e durante toda uma longa fala de um dos atores, havia um cachorro que latia para ele, fazia inclusive menção de ameaça. Todas as demais pessoas em cena viram o cachorro, o público via o cachorro, mas o ator, imerso no seu papel, fingia que não o via. Ocorre que a tensão criada pelo cachorro, fez com que a atenção de todos ficasse voltada para ele e não para a cena. Neste caso, muitas são as possibilidades para o ator não ter - como dizemos no teatro de rua -, aproveitado o cachorro na cena. Certamente um deles, pode ter sido a insegurança, geralmente presente em quem não domina o improviso. Com isso, aquilo que poderia ser convertido num jogo cômico, se tornou tensão e medo, desconectando o público do espetáculo e conectando com o risco real apresentado.

Fernando Ávila reforça que “o teatro de rua precisa considerar interagir com o ambiente” se não puxando o acontecimento externo para dentro da cena, revelando que se trata de intempérie. De uma maneira ou de outra, ignorar aquilo que está acontecendo, enquanto que todas as pessoas estão vendo, ouvindo e sentindo, não ajuda nem os atores e atrizes na cena, nem o público que acompanha o espetáculo.

Outra experiência narrada pelos integrantes do grupo com relação ao improviso, foi quando eles estavam apresentando para um público de jovens. Dentre a assistência, encontrava-se dois irmãos. Na cena, os atores faziam piadas sobre punheta quando perceberam que um dos irmãos começou a fazer caretas para o outro que estava rindo muito. Safo que é, Tiago vai até o mais novo, que fazia caretas para o mais velho. O mais velho e o público, achavam que o zoado seria o mais novo, mas eis que Tiago inverte a lógica. Ao descobrir que o mais novo tinha apenas 11 anos, Fernando devolve para o público, dizendo que é por isso que ele não está rindo, já o irmão maior…, ria porque se acabava na punheta.

Em outra cidade, apresentaram para um grupo de idosos. Naquele dia, resolveram usar todo seu repertório de piada com mortos. Certamente estimulados pelo fato de grande parte do público ser composta por pessoas mais velhas. Faziam piadas e nada de riso, investiam mais energia e mesmo assim, tudo era silêncio. Em um momento, já cansados da falta de resposta do público e buscando fazer aquelas pessoas rirem, ao ver que realmente nada funcionava, comentaram que parecia que

todo o público estava vindo de um velório. Sem resposta ainda, puxaram a brincadeira para eles, dizendo que o público estava confundindo o Dez Pras Sete com um defunto. Nada de riso. No final do espetáculo, a contratante chamou o grupo para comunicar que aquele público de pessoas idosas, tinham mesmo acabado de vir do velório do integrante mais velho daquele grupo.

O Rosa dos Ventos cria seus trabalhos, não para fazer rir, mas para rir junto, proposta que mantém íntima relação com os festejos populares que descreve Bakhtin (2010). Muitas vezes, o grupo produz seus trabalhos sem olhar externo, sem direção teatral, assumindo, de certa maneira, o risco de ter como “diretores” da cena, o próprio público, que ao rir, “aprova” e ao se manter em silêncio, denuncia o que não funciona. Nesse processo, permanecem as cenas que fazem rir.

Eis que, com a montagem do espetáculo *A farsa do advogado Pathelin*, dirigido por Roberto Rosa, corrobora para o entendimento de que as marcações cênicas e o cumprimento de um conjunto de procedimentos em tempo, local e condições previamente definidos, não impedia o improviso e muito menos retiraria o frescor típico das apresentações do grupo. Ao mesmo tempo, isso também não impediria que os atores se divertissem com o público nas cenas. Ao contrário disso, com a direção, podiam assegurar ao trabalho um funcionamento técnico minimamente qualitativo, que o tirava da linha de risco de acontecimentos como um mal-estar de um integrante ou coisa do tipo.

Depois de muitas conversas sobre a adoção de uma direção para o trabalho, imergiram na experiência e montaram a peça *A Farsa do Advogado Pathelin* com direção de Roberto Rosa. Apesar de a peça ter circulado por muitos lugares do Brasil, trata-se da única experiência do grupo com direção teatral externa.

Depois da experiência com a direção externa, avaliaram que o modo de produção sem direção é mais a “cara do grupo”. Portanto, entendem que aquela experiência “não deu certo”, retornando ao procedimento onde o improviso e a relação com o público definem o encaminhamento do trabalho.

Com a experiência adquirida, é evidente que cumprem com um conjunto de aspectos necessários para que possam assegurar que o seu espetáculo aconteça da melhor maneira, pois dividem o cuidado para escolher a posição da montagem em relação ao sol, à sombra, à passagem do público, possíveis locais para as pessoas sentarem etc.

Para usar uma piada nas cenas como improviso, o grupo desenvolveu um mecanismo de teste, onde eles aplicam a piada para uma pessoa em particular, geralmente nos momentos que antecedem a apresentação, depois, para duas pessoas, e depois em um grupo social maior. Eles vão observando, ajustando e ampliando o tamanho do grupo para poderem encontrar a melhor maneira de aplicar a piada no espetáculo. Sem desconsiderar que haverá grupos sociais que podem refutar e até criticar o teor das piadas.

3 PRÁXIS CÔMICAS

3.1 CÔMICO “*EX MACHINA*”

Em uma das mais conhecidas peças teatrais do ocidente, Medéia de Eurípedes, datada de 431 a.C., peça que faz referência às expedições dos argonautas – personagens da mitologia grega que se organizaram para procurar a lã de ouro de um carneiro alado - a personagem central da trama, a conhecida princesa Medéia, figura tida por muitos como bárbara, alia-se a Jasão para conquistar o velocino de ouro, depois, refugiam-se em Corinto. Morando na nova cidade, mãe de duas crianças, Medéia é traída pelo esposo. Para vingar-se, faz uso de seus poderes mágicos e enfeitiça, condenando à morte, a jovem princesa que conquistou o amor de Jasão. Para proferir dor equivalente à que ela, Medéia, sentiu pela traição do Marido, a esposa traída, mãe, mulher, princesa renunciada, para vingar-se, decide matar o casal de filhos. Evidente que o seu objetivo de provocar em Jasão grande sofrimento, se efetiva. Ocorre que, o desfecho da referida tragédia se dá com a aparição do carro do sol.

Para Medéia, o carro do sol foi enviado pelo deus do Sol para que ela pudesse levar o casal de filhos para sepultá-los no templo da Deusa Hera Acrácia, isso é apresentado no texto pela personagem em seu discurso narrativo enquanto argumenta, no diálogo travado com Jasão e a presença sempre constante do coro da cidade de Corinto. Observo que a coragem de Medéia, é traço já presente e apresentado na personagem nas cenas iniciais da peça, quando, para fugir da guarda de seu pai, Medéia mata e esquarteja o irmão jogando seus pedaços no mar, fazendo com que seu pai, que navegava para alcança-la, parasse par juntar os restos mortais do filho permitindo que ela se distanciasse e conseguisse fugir.

Sem adentrar nestes pormenores da trama de Medeia, a aparição do carro do sol, como “salvador” da heroína trágica, retirando-a do julgamento das leis dos homens, livrando-a, do castigo, me permito a estabelecer uma analogia com a chegada do grupo Rosa dos Ventos às praças onde se apresentam.

Salvando as devidas proporções e, obviamente, atribuindo um caráter criativo e altamente imaginativo a este texto, penso: A praça onde o grupo realizará a sua apresentação é frequentada por tipos de gentes que sofrem as violências e opressões de um Estado desigual, cujas Leis oprimem mais os mais pobres e mais

necessitados, e protegem mais os mais ricos e poderosos. Não havendo anúncio prévio de cousa alguma que pudessem sanar os problemas destas pessoas oprimidas – refiro-me aqui às questões sociais concretas que tiram o sono, a comida e o emprego de milhões de pessoas que se colocam à rua, em trânsito a procurar emprego, ir ao trabalho ou, procurar coisa outra que nem mesmo elas imaginam encontrar – repentinamente, entra em cena, na praça, o carro do sol (van).

Surge então uma van, um veículo grande e com barulho característico de motores abastecidos a diesel. Ele sobe a calçada desfilando sua imponência pelo calçamento de uso exclusivo dos pedestres, estaciona-se no meio da praça, no lugar de destaque. É um acontecimento a chegada e a manobra deste carro que sobre imponente o calçamento, que coloca aquele objeto - pertencente ao mundo dos veículos motorizados – no mesmo espaço/lugar/mundo dos humanos transeuntes.

Os olhares atentos dos transeuntes presentes naquela praça denunciam, é um prenúncio de que algo deslocado da rotina e da trivialidade do dia está por acontecer. Como ocorre em Medeia, é a chegada do carro do sol, um resquício de esperança para quem sofre com as injustiças naturalizadas. A van do sol, do Rosa dos Ventos, chega trazendo alegria em forma de teatro de rua.

Sem o rabo de fogo, a Van, tem abertas suas portas laterais por onde descem os seres míticos. Atores/palhaços? Não ainda. Apesar de serem as mesmas pessoas, atores e contrarregras, a apearem do carro, a função primeira a ser cumprida pelos integrantes do grupo – aliás, a função primeira das pessoas que trabalham com teatro de rua, tende a ser de produção – é de carregador, depois, montador, faxineiro, eletricista, técnico de som, maquiador, roupeiro e mais uma dezena de funções que não se faz necessário recuperar todas aqui.

Tanto o carro do sol, na peça Medeia, como a Van, do grupo Rosa dos ventos, chegam sem anúncio prévio e colocam-se como a única solução para a tragédia que está posta. No teatro de rua, para o povo, gente que compõem a classe trabalhadora, e que vive os dramas e injustiças da pobreza – quase sempre extrema -, que é constantemente punido, julgado pela moral do estado burguês. É para este povo que a Van do Rosa dos ventos, a meu ver, assemelha-se ao carro do sol em Medeia.

Em minha alusão, a van do sol, do espetáculo, da luz, da alegria, do teatro de rua, chega trazendo todos os aparatos técnicos de som, cenário, figurinos, adereços

e tudo mais que irá compor a apresentação que será realizada dentro de algumas horas. Mas haverá apresentação?

Não se trata de uma pergunta de fato, se terá ou não apresentação, isso é uma retórica. De certo não haverá. Digo, de certo haverá. A questão mesmo seria, se aquilo que se configura com a chegada do carro de sol, digo, da van, não seria já, a apresentação? É neste ponto que a questão da abertura de roda, ganha contornos mais acentuados.

3.2 ABERTURA DE RODA E RITUALIZAÇÃO DA CENA

No teatro de rua, a abertura da roda representa muito mais do que o simples início de um prólogo ou uma intervenção espetacular no espaço aberto. Ela configura um ritual de chegança e de ocupação simbólica e política do espaço público aberto. O ato de abrir uma roda teatral em meio ao fluxo urbano constitui um gesto ousado e próximo da transgressão que delimita uma zona e transforma um espaço indistinto para um local específico no qual deverão acontecer, a partir de distintos tratamentos, trocas de experiências e de escuta. Em tal processo, os sujeitos da cena tentam seduzir e convidar a coletividade e instaurar um tempo extraordinário que subverte a rotina da cidade.

Dentre as diversas maneiras de se abrir uma roda, as mais comumente utilizadas no teatro de rua, são: chegança (quando o coletivo adentra o espaço cênico já em manifestação espetacular), que pode ser por meio do uso de declamação de poesias, partes de textos do espetáculo, canções, movimentações corporais como danças solos ou em coro, sempre em direção ao local exato da apresentação, ou outras ainda. Nestes casos, podem tanto chegar e montar os elementos cênicos necessários para a realização da peça, como podem, já ter montado anteriormente, e entrar no espaço para iniciar o espetáculo.

3.3 CHEGANÇAS

Existem cheganças que abrem o espetáculo, que se configuram como o primeiro contato entre o público e o acontecimento teatral a ser apresentado. São exemplos o espetáculo *Terra Papagalli,* da Trupe Olho da Rua (onde chegam com sua Kombi montada com uma bateria sobre ela, em seu entorno, atores e atrizes

tocam, cantam e falam textos que deflagram o contexto espetacular até que se forme uma roda de pessoas e se inicie a narrativa) e *Pindorama:* a saga de um Cristo, do grupo sorocabano, Nativos Terra Rasgada (onde atrizes e atores adentram o espaço com um enorme mastro de navio cantarolando e batucando. Ao “atracarem” no lugar escolhido, formam a roda de pessoas e iniciam a narrativa espetacular por meio de textos históricos).

Em casos onde os grupos montam a estrutura e depois fazem a chegança (mais comumente usado), são exemplos, *Ditinho Curadô, Blitz, Arrumadinho, Rua sem saída* etc. nos quais o grupo já se antecipou com a montagem de toda, ou parte, da estrutura e se retiram para voltarem com a chegança. Para ambos os casos o que ocorre é uma tentativa de cortejo com o público. Uma espécie de cortejo concêntrico, onde, os participantes, ou seja, aqueles que estão "cortejando" alguém (público), se organizam em círculos concêntricos em torno do indivíduo cortejado ou, desejando que o inverso ocorra, ou seja, que quem venha a participar do cortejo, se organize em assistência para o que virá. Essa disposição visual sugere uma aproximação gradual e, algumas vezes, ordenada ao centro da atenção, como um conjunto de círculos concêntricos na geometria.

Como se observa, a abertura é realizada não apenas com o corpo das intérpretes, atrizes e atores, mas também com instrumentos, vozes, figurinos, objetos e energia em contato direto com o público que, juntos, produzem um espaço-tempo cênico híbrido, coletivo e efêmero. Possibilitando/ convidando transeuntes, inicialmente desinformados(as), a engajarem-se com o chamado e transformarem-se em assistência e coautoras do/para o espetáculo que está a se iniciar.

Nesse processo que ocorre antes mesmo da primeira intervenção da sequência dramática (refiro-me ao enredo propriamente dito), podem ser utilizadas, a batida do tambor, vozes do coro, apitos, sirenes, o palhaço que se adianta, a lona colorida sendo estendida no chão, a passagem de som ou mesmo rituais de aquecimento de corpo e voz.

Procedimentos de chegança e cortejo, podem ainda receber outros nomes, como “[...] ‘esquenta’ (Ventos, [202-]f, p. s/n), apresentado pelo grupo Rosa dos Ventos na cessão de Teatro de Rua - Imprevistos e Imrovisos. Cada gruop pode apresentar um nome para essa chegança, mas a finalidade acaba sendo praticamente a

mesma: seduzir, convidar as pessoas a se converterem em espectadoras do espetáculo por vir.

3.4 PRÉVIAS

Há ainda outro procedimento de abertura de roda que não se realiza em chegança ou cortejos, uma vez que as artistas se aproveitam do próprio processo de montagem do cenário, descarregar dos equipamentos, troca de figurinos e maquiagem, para abrir a roda do/ para o espetáculo. Para o grupo prudentino, Rosa dos Ventos, este procedimento, trata-se de estímulos ao público e mesmo para eles. Fazem isso por meio de brincadeiras, tiração de sarro, gozação… Este jogo se integra ao espetáculo de maneira a constituir uma parte fundamental para essa característica aberta dos espetáculo do grupo. Este procedimento sustenta ainda, um momento de conexão dos integrantes do grupo com os moradores da cidade por meio das histórias que eles colhem, e usam para compor suas brincadeiras e piadas. Abrem a roda fazendo isso, chamando a atenção das pessoas para a montagem do cenário, para as músicas que estão tocando, para os figurinos, para as conversas, maquiagens e tudo mais que promovem como jogo.

Como faz o Rosa dos Ventos em todos os seus espetáculos, e em particular o Nativos Terra Rasgada em um de seus trabalhos, o *Alegria:* o auto do circo (certamente outros grupos o fazem), há a assunção de estratagema típico de vendedores ambulantes, que saem às ruas identificando e abordando as pessoas de diversas formas, seja com um cumprimento e puxando uma conversa genérica para depois realizar o convite, ou como visto acima, com abordagens que já envolvem, diretamente uma “tiração de sarro”.

A Trupe Olho da Rua, em *Terra Papagalli,* atores e atrizes percorrem o espaço de forma provocativa, como oferecendo comida e bebida, como ato sagrado, criando uma cena que se insere na lógica da carnavalização proposta por Bakhtin (2010).

Figura 9 - (Quadro de texto) “A Celebração”

TERRA PAPAGALLI. A CELEBRAÇÃO

Prólogo – Celebremos!!!

Um grupo pobremente vestido à maneira de 1500 inicia uma festa no meio da praça. Cantam canções ligadas ao mar, aos descobrimentos, à terra prometida, à comilança e à bebida, aos prazeres da vida: o sexo, a gula, a riqueza, a música, a poesia e a dança...

Música 1 - Abertura

Bacharel – Venham! Venham! Boa gente. Juntem-se a nós nesta comemoração!

Lianor – Comam e bebam! Divirtam-se, pois hoje é um dia para celebrar!

Pero – Bebam de nosso vinho, pois o vinho é o sangue...

Frei – Temos pão, pois farinha ainda havia. Um pão muito especial, recheado com... (é interrompido) O pão é o corpo!

Jurema – O vinho é o sangue!

Neco – Brindemos! É brinde de pão e vinho, como no evangelho.

Nega – Comam e bebam a vontade.

Ajubá – Venham! Venham! Hoje é dia de festa. Estamos comemorando...

Todos – Vamos celebrar! Viva!

Música 2 – Celebração

Mandamentos e segredos,
Da terra, do céu e do mar.
Onde temos a história,
Do nosso Brasil a cantar.

Simplesmente fascinante,
O que vamos agora mostrar,
Que no meio dessa gente
Há momentos para celebrar!

Brindemos um! Brindemos dois! Brindemos três!
E vamos saltar...

Para um mundo bem distante,
Mas tão perto que dá pra alcançar. 2X

Bacharel – O grande Santo Ernulfo disse que o homem é o mais faminto de todos os seres que andam sobre a Terra, pois não possui apenas a fome de boca, que se sacia com carnes e frutos da terra, mas ainda muitas outras, cada uma vinda de uma parte diferente do corpo.

Fonte: (Sampaio, 2009).

Legenda: Escrita por *Zeca Sampaio*, a peça é uma adaptação de *Terra Papagalli*, de José Roberto Torero e Marcus Aurelius Pimenta.

A Trupe, tendo iniciado suas atividades enquanto um grupo de teatro de rua em 2002, momento em que o acesso à informação ainda não era tão disponível quanto hoje, “[...] não havia, na baixada santista, outros grupos de teatro de rua, e a

grande São Paulo estava muito distante para a gente. Então, pegamos referência de teatro de rua, através de vídeos, de fitas K7” (Rollo, 2025, áudio). Me explicou com o fito de comunicar que desde o início do grupo, existe uma investigação a esse respeito.

> Me lembro que assistimos o Pombas Urbanas... Então fomos estudando como é que era essa chegada na rua. Com os espetáculos que a gente aborda a palhaçaria, ou a farsa, como o *Pra lá de Bagdá*, geralmente a gente realizava, ainda realiza, a depender do local onde iremos apresentar. Isso depende muito da praça, do espaço em si. Especificamente, com essas obras, é com o cortejo que fazíamos a chegada. Montamos as coisas, e durante essa montagem já havia um certo interesse, de uma criança ou famílias, por exemplo, que vinham perguntar, enfim... E aí, fazíamos o cortejo chamando o público. Já chegamos a passar de casa em casa. Isso depende também da cidade... Já a *Blitz* e espetáculos com teor mais políticos, como *DEMOCRACERIA*, que a gente agora está neste estudo, há muitos anos já, percebendo que na montagem, dependendo do lugar também, porque isso vai variar, mas a montagem, já chama uma atenção – o que é aquilo? – Então, a gente fez uma forma meio que “performática” essa chegada. Está lá o cenário montado na praça, ou até mesmo no *Arrumadinho* que gera uma dúvida – o que é aquilo? – Então isso também desperta um interesse do público, de se aproximar, de ver o que é... Quando os mendigos (atores e atrizes do Arrumadinho interpretando moradores em situação de rua), por exemplo, estão tirando os trajes, aquilo é também uma chamada. Em seguida, fazemos o cortejo profético também, a gente canta *Tudo Arrumadinho*... então aquele cortejo também chama a atenção para a roda (Rollo, conversa por aplicativo, 2025).

Existe também, como relatou Raquel Rollo (2025), as determinações espaciais, uma vez que o local onde a peça será realizada, pode ser rodeada de residências, como geralmente ocorre em bairros periféricos das grandes cidades, ou em cidades menores do interior, se aproxima ainda desses casos, apresentações em parques públicos onde existem muitas pessoas no entorno do espetáculo, mas que podem não saber do acontecimento; outro caso, é onde o espaço se encontra rodeado por comércios e prédios institucionais onde as pessoas estão em ofícios e, possivelmente não podem deixá-lo para assistir ao espetáculo. De modo geral, Raquel afirma que em

> [...] praticamente todos os espetáculos, o procedimento da Trupe é de cortejo. Fazem isso em *Bufonarias* (cortejo com palhaços), *Pra Lá de Bagdá* (cortejo com soldados), *Arrumadinho* (cortejo profético após transformação dos executivos), *Terra Papagalli* (cortejo com degredados), *Batatas Pinheiros e Outras Histórias* (cortejo com carrinho), *Blitz - O Império que Nunca Dorme* (cortejo com policiais), *DEMOCRACERIA* (chegada dos bolsominios na papuda), *Alto dos Palhaços* (cortejo com

> música religiosa Cálice Bento e palhaços natalinos), o *Bolsa Nova,* foi uma intervenção de cortejo com MPB (Rollo, conversa por aplicativo, 2025).

Essas entradas com finalidade de abertura de roda (chamamento do público para assistir ao espetáculo), onde atrizes e atores desenvolvem cenas e cantorias em direção às pessoas passantes, como que lhes provocando, podem ter como chamariz, elementos culturais regionais ou religiosos, como no caso do espetáculo *A Romaria:* milagre na Manchester paulista, do grupo sorocabano, onde se realiza uma abertura de roda, baseada em elementos da religiosidade popular, e do teatro épico narrativo. Transformam a rua em uma arena medieval composta por bandeiras representando os cristãos e os mouros, enquanto o coro cênico, composto por arautos com figurinos estilizados a partir das cores da bandeira sorocabana, trovam (rimas simples que sugerem musicalidade, fáceis de decorar) como faziam os arautos e trovadores da Idade Média na Península Ibérica, principalmente entre os séculos XII e XV, o prólogo espetacular.

Figura 10 - (Quadro de texto) “Arautos”

A ROMARIA: MILAGRE NA MANCHESTER PAULISTA

(2006)

Texto de: Daiana Moura e André da Silva Barros

Prólogo

Todos os Arautos

Meu povo, me dê licença
que uma história eu vou contar
Uma história conhecida
De todo esse pessoal
Do povo sorocabano
Que não para de trabalhar
Mas vocês me dêem licença
Que uma coisa vou explicar
Essa história não é verdade
Nós queremos só brincar
Me desculpem os realistas
Que querem rememorar
Vamos contar uma comédia
E eu quero durante a peça
A fábula apresentar[...]

Fonte: (Coelho e Barros, 2007).
Legenda: Música de abertura do espetáculo *A romaria: milagre na Manchester paulista,* criada e montada pelo grupo Nativos Terra Rasgada. Trata-se de seu primeiro espetáculo de rua, e a primeira contemplação em um edital de incentivo à cultura. Dirigida por Flávio Melo, o espetáculo contava com 20 atores e atrizes, integrantes do Nativos e jovens estudantes de teatro. Durante este cena, o cenário era montado com atores e atrizes carregando os objetos com patins, formando um corredor cênico.

Aliado à história melodramática que sustenta a trama, onde a família sorocabana composta por uma mãe costureira, o pai ajudante de serviços gerais e uma filha de 8 anos com câncer, se separam na tentativa de conseguirem melhores condições de vida, incluindo tratamento de saúde para sua filha que, ao final da peça, é salva por um milagre no dia da Romaria em homenagem à santa padroeira da cidade. Por meio de narrativa, o coro retoma a condução do espetáculo e revela que o “milagre” aconteceu apenas no teatro, porque, na realidade, provavelmente ela teria morrido por falta de acesso à saúde pública de qualidade.

Figura 11 - (Foto) “A Romaria"



Fonte: Arquivo do grupo: *A Romaria* (2007).
Legenda: Apresentação da peça A Romaria (2007) na Praça Frei Baraúna, em frente às escadarias da antiga Oficina Cultural Grande Otelo, no centro de Sorocaba. Primeira peça de teatro de rua montada pelo grupo Nativos, contemplado pelo edital LINC Municipal (2006).

Nos dois exemplos, o conjunto de ações e intervenções ligadas ao espetáculo, no que concerne ao processo de abertura de roda, apesar de apresentarem similaridade procedimental, por conta das estruturas cenográficas utilizadas, podem proporcionar outros mecanismos. Em *Terra Papagalli,* a Trupe Olho da Rua ocupa o espaço público com sua Kombi, chamada *Bujarrona*, que servia de “palco móvel”, Kombi, atores e atrizes chegam em cena concomitantemente com seus textos pegando o público de surpresa. Em *A Romaria:* milagre na Manchester paulista*,* o Nativos chega com um caminhão transportando o

cenário. Em *Ditinho Curadô,* chegam com a carretinha. A montagem das estruturas demanda tamanha tarefa que o procedimento, chama tanto a atenção do público que pode servir como ato de abertura de roda.

Também como exemplo de abertura de roda com a montagem do cenário, pode-se observar, os espetáculos *Blitz*, *Alto dos palhaços*, *Arrumadinho* e *Bufonarias II* da Trupe Olho da Rua, *Ditinho Curadô*, *Pindorama:* a saga de um Cristo, *Zorobe – Ouviu-se um lamento*: era a história de um jumento, *Alegria:* o auto do circo e *Rua sem saída* do Nativos Terra Rasgada. Espetáculos cuja necessidade de demarcação do espaço cênico, ou mesmo a montagem de cenários e equipamento de som, promovem uma dinâmica espetacular no ambiente urbano que se destaca da paisagem cotidiana, muitas vezes, chamando a atenção do público que é convidado a permanecer, ou voltar para assistir ao espetáculo no horário programado.

Ainda como expediente distinto nesses processos de abertura de rodas, há o entrelaçamento das atividades, que significa fazer desses processos de montagem de cenário e passagem de som, um chamariz para o público, convertendo em espetáculo aquilo que não se encontra, necessariamente, dentro do enredo a ser desenvolvido posteriormente, ou ainda, como no caso do grupo Rosa dos Ventos, lançando pistas para as pessoas presentes durante o processo, de coisas que serão utilizadas na trama por vir, como fazem em *Super Tosco*.

No referido espetáculo, o ator Fernando Ávila passa tempo perguntando para os outros atores do grupo se alguém viu a cueca que ele usa em cena. Ninguém viu e o espetáculo começa com uma certa chateação do ator. No desenrolar da trama, os atores servem suco para o público e quando acaba a bebida, o que acontece em concomitância com a última cena do espetáculo, Fernando descobre que a cueca que procurava, estava dentro da jarra de suco que foi servido ao público.

3.4.1 Público é assim…

Existem muitas distorções (e de distintas naturezas) a respeito do que é/ constitui o público e o privado. Tal discussão pode se estruturar tendo como ponto de partida a noção de pertencimento, de direito que as pessoas têm sobre determinadas coisas em determinadas circunstâncias. Nesse sentido, em *Rua sem saída*, as personagens, Zé 1, Zefa e Zé 2, alegorias de moradoras em situação de rua, apresentam, de maneira grotesca, aquilo que se naturalizou.

Ao serem violentamente expulsas de uma ocupação, Zefa, Zé 1 e Zé 2 (personagem desta peça), fogem e se deparam com um cemitério abandonado. Sem saída, decidem entrar…

Figura 12 - (Quadro de texto) “Publicus”

Zé 2	Zé, Zefa, eu não quero ficar aqui, não. Isso aqui é um cemitério… Eu vou embora… *(faz menção de sair quando é interrompido por Zé 1)*
Zé 1	Um cemitério Zé…? Olha, tive uma ideia, não vamos sair daqui não… quer saber? Vamos ficar aqui…
Zé 2	Ai não Zé… você tá doido…? Ficar aqui nada, isso aqui deve ter dono. Aí nóis vamos entrar aqui o dono chama a polícia e o que acontece…? Porrada em nóis de novo.
Zefa	Não, Zé. Isso aqui é um cemitério público, terra de ninguém…
Zé 2	E daí, quando é público não tem dono, nóis pode pegar pra nóis?
Zé 1	É Zé, público é assim…
Zé 2	Assim como Zé?
Zé 1	É… assim… é… público!!!! Ué…
Zé 2	Não entendi nada, explica direito Zé.
Zé 1	*(Subindo no túmulo do Barão e começando a se arrumar para manipulá-lo na próxima cena).* Vou explicar porque eu sou um homem letrado, coisa que você não é… Público é assim ó… é… público vem do grego, tudo vem do grego mesmo. Vem do grego publicus, e significa que… é… ah, já sei. Dizia a história que Deus era valente e aí ele entrou em um labirinto e lá ele encontrou um homem com cabeça de touro e aí ele matou Deus e ai Deus morreu… é…, Deus morreu e morrendo ele… Há, Deus quando morreu deixou testamento prá alguém, deixou? Não, não deixou e aí seus filhos fizeram uma fila e aí as coisas foram divididas prá eles e aí todo mundo ficou rico!!!
Zefa	É, *(animadamente sarcástica)* aí todo mundo ficou rico!!!
Zé 2	Que rico o que Zefa? E onde é que nóis estava quando Deus distribuiu as terras porque eu não peguei nada. Devia estar tomando porrada na cabeça por que quem pegou as terra tá rico cheio de prédios aí e nóis não tem

nem onde cair morto.*(Repete a melodia da música inicial).*

Fonte: (Bid, 2014).

A cena descrita acima, revela uma parte do procedimento de abertura de roda deste espetáculo, cuja função já foi apresentada anteriormente, mas que com ela, o grupo lança mão de apresentar, ainda que de maneira introdutória, uma das perspectivas políticas do que será discutido no espetáculo, o direito à cidade.

Dizem respeito ainda, sobre tal abordagem, o sentido de "Territorialização" na busca pelo "Direito à Cidade". Para o geógrafo Milton Santos (2006) em seu livro *A natureza do espaço*, "Territorialização" é o processo pelo qual uma sociedade constrói e transforma um espaço geográfico através de suas práticas culturais, sócio-conviviais e econômicas. Esse processo implica uma interação dinâmica entre a sociedade e o espaço, onde manifestações culturais, como o teatro de rua, desempenham um papel vital ao reivindicar e reconfigurar o espaço público.

O "Direito à Cidade", por sua vez, é um conceito que enfatiza a reivindicação do espaço urbano por todos os seus habitantes, promovendo o acesso equitativo aos recursos urbanos e a participação ativa na composição do ambiente em que vivem. Essa ideia sublinha a importância de processos culturais e sociais que permitam aos cidadãos não apenas ocupar, mas também transformar e influenciar suas cidades.

Em tal contexto - e de acordo com o que foi apresentado sobre os grupos estudados -, a prática cultural da "abertura de roda" no teatro de rua ilustra mecanismos práxicos dos grupos e artistas que utilizam dos espaços urbanos para criar arenas temporárias de interação social e artística. Ao abrir uma roda, as artistas não apenas envolvem o público em uma experiência compartilhada, mas também territorializam (cujo sentido etimológico concerne a escavar) o espaço, reivindicando seu direito à cidade ao torná-lo um palco de encontro, expressão e diálogo.

Essas práxis possibilitam, dentre outras coisas, o compartilhamento de experiências, contribuindo para a compreensão do teatro de rua como um fenômeno cultural que tende a desafiar e a transformar o tecido urbano e social através da arte e da participação ativa da comunidade.

Ao contrário de uma visão estática do espaço, Santos (2006), enfatiza que o território é dinâmico e se torna uma construção social influenciada por interações humanas. Essa noção relacional é fundamental para compreender como práticas/ práxis e significados são atribuídos aos locais, refletindo as diversas relações de poder e a identidade de um povo. Para Santos, a territorialização é, portanto, um elemento central na análise das relações entre sociedade e espaço, evidenciando como processos históricos e contemporâneos moldam os contextos territoriais (Santos, 2006).

Nesse aspecto, cabe também pensar a perspectiva de direito ao uso da cidade, do espaço público. O conceito de "direito à cidade" foi popularizado pelo sociólogo e filósofo Henri Lefebvre em sua obra *O Direito à Cidade* (1968), no qual o estudioso argumenta que todos os cidadãos devem ter o direito de acessar e usufruir dos espaços urbanos de forma equitativa e democrática. Lefebvre defende que o espaço urbano não deve ser visto apenas como uma mercadoria, mas como um resultado da produção social, no qual as relações de poder e as desigualdades econômicas influenciam o modo como as cidades são configuradas e vividas. Assim, o direito à cidade implicaria na reivindicação de uma participação ativa na construção e transformação do ambiente urbano, buscando garantir que todos tenham o direito de habitar, ocupar e transformar as cidades segundo suas necessidades e aspirações.

A intervenção teatral, em particular, a abertura de roda, demarcaria, portanto, além dos enunciados devidos do espetáculo teatral, uma ocupação do espaço, reconfigurando-o em um novo território, que foi, na maioria das vezes, cooptado pelo comércio ou pelos carros em forma de ruas e vias. Também, apresenta formalmente um sentido de apropriação com códigos que rompem com essa estética e o cotidiano usual destes espaços, (re)territorializados.

Na ausência da arquitetura cênica tradicional, a roda se constitui como um espaço coletivo de acontecimento, no qual a teatralidade se manifesta pela escuta, pela presença e pela “convocação” pública.

Segundo Manuela de Oliveira Santos Ribeiro (2020), a roda que se forma no teatro de rua "musealiza" o espaço urbano, no sentido de que transforma lugares ordinários em territórios de memória, afeto e disputa simbólica. Manuela analisa a experiência do grupo A RODA no Chafariz da Cabocla (Salvador, BA) e destaca como a roda configura-se como forma de ocupação política e poética do espaço

público, convertendo o cotidiano em cena. Ao redor do chafariz, o grupo evoca uma dramaturgia que nasce da convivência e da escuta, e que transforma o olhar dos passantes em presença ativa.

A roda, neste contexto, não é apenas uma organização espacial, ela pode ser entendida como uma “dramaturgia do encontro” (que pressupõe uma territorialização coletiva e em processo). Conforme aponta Santos (2020), a dramaturgia no teatro de rua exige procedimentos próprios, adaptados à efemeridade e à dinamicidade do espaço aberto. A construção da roda é uma dessas estratégias fundamentais. Trata-se de um momento liminar ou seminal, no qual o artista precisa captar a atenção do transeunte, suspendê-lo de sua trajetória e converter um pedestre em espectador. A roda é, portanto, uma chegança, uma tática de convite.

A abertura da roda também pode ser pensada como ritual que invoca o coletivo. Ela começa com o ruído da cidade, com a disputa pela atenção, com instrumentos sonoros, canções, provocações cômicas e técnicas do teatro popular para “rasgar” o cotidiano e abrir espaço para a cena. A roda se forma quando a cidade para, ainda que brevemente, para escutar.

Abrir uma roda é também um gesto de coragem e sensibilidade. Como observa Manuela de Oliveira Santos Ribeiro (2020), o corpo do(a) artista está exposto, vulnerável e aberto ao improviso. Ele precisa ler o território, os fluxos, os ventos e os humores da rua. A roda que se abre é fruto de uma escuta ativa do espaço urbano. Não se trata de impor a cena, mas de oferecê-la, em partilha. Nesse sentido, a roda se aproxima daquilo que se poderia designar de “política da presença”, na qual atores, atrizes e público criam o espaço-tempo do acontecimento.

É possível afirmar, portanto, que a roda é o "palco circular do povo", como frequentemente evocam grupos de teatro de rua. Uma vez aberta, ela transforma a lógica do espectador passivo, convidando à relação horizontal. Todos estão visíveis, todos são cúmplices.

Portanto, a abertura de roda marca, além do início da cena, a instauração de uma ocupação transitória, sensível e crítica. Um jogo que envolve disputa, sedução e ritualização que transformam o espaço ordinário e convencional, em território de ficção e resistência que deflagra entre outras coisas, o potencial insurgente e agregador da comicidade popular. Trata-se de um gesto estético e ético que desafia as fronteiras entre arte e vida, riso e denúncia, cena e cidade, e que carrega

múltiplos sentidos: o riso como provocação, o rito como encontro e a rua como arena de criação/ocupação compartilhada.

3.5 COMICIDADE COMO “PROTO-LINGUAGEM”

Procedimentos que intentam a comicidade, no contexto do teatro de rua aqui estudado, frequentemente antecede a palavra. Eles se manifestam como uma proto-linguagem, uma forma de comunicação primária que se ancora no corpo, no gesto, na musicalidade, visualidade e mesmo no olhar e contato mais direto com o público durante a chegada do conjunto criador no espaço de apresentação ou na abertura de roda.

Antes do discurso verbal e da estrutura textual, atores e atrizes do teatro de rua atuam como energia relacional, se comunicando com o público por meio de códigos corporais acessíveis, gestuais universais, efeitos estéticos nos figurinos, cenários ou estandartes e, geralmente, o uso de músicas. É nessa camada pré-discursiva que se instala a força da cena cômica: no jogo do ator com o espaço, com o objeto e, sobretudo, com o público. Essa forma de comicidade baseia-se na fisicalidade que pode explorar o exagero, a velocidade e o desequilíbrio, a coragem e habilidades como recursos que potencializam o gesto cômico e criam identificação imediata com o público, mesmo antes de qualquer fala.

Para compreender plenamente essa dimensão da comicidade no teatro de rua, é necessário entender os fundamentos do teatro de grupo e do próprio teatro de rua como categorias interligadas. O teatro de grupo é caracterizado por processos criativos coletivos, continuidade de trabalho e compromisso político e territorial. Conforme apontam as reflexões disponíveis, trata-se de um sujeito estético-histórico, que se estabelece a partir da convivência, da partilha de saberes e da construção conjunta de linguagem. Esses grupos normalmente operam fora das lógicas comerciais e mercadológicas, investindo em modos de produção colaborativos, enraizados em realidades locais e com forte vínculo com a comunidade.

O teatro de rua, por sua vez, se constitui como uma prática estética e política que transforma o espaço urbano em cena, convida o público casual a participar do evento cênico e estabelece uma relação direta entre ator/ atriz e espectador(a).

A cena não se limita ao conteúdo textual, mas se constrói a partir da improvisação, da ocupação do espaço e da resposta ao contexto. A rua é, ao

mesmo tempo, cenário e matéria dramática. O público, longe de ser passivo, a depender dos estímulos apresentados e de sua vontade, pode compor a cena com seus olhares, interrupções, interações e reações inesperadas.

É no cruzamento dessas práticas que se forma a noção de comunidade do teatro de rua. Essa comunidade não é apenas uma reunião de artistas, mas uma rede de relações estabelecida durante cada apresentação, em que espectadores e atores compartilham um espaço de criação e recepção estética. Trata-se de uma coletividade momentânea, mas profundamente simbólico-materializada, que emerge do pacto cênico construído na roda, no gesto e no riso. Essa comunidade se constitui a partir da escuta mútua, da improvisação compartilhada e do enfrentamento comum das tensões sociais, políticas e culturais que atravessam a rua enquanto espaço de disputa simbólica.

No espetáculo *Arruança*, do Rosa dos Ventos, por exemplo, a comicidade surge de situações simples, como tropeços, reações exageradas, entradas e saídas sincronizadas dos atores. Trata-se de uma construção baseada na fisicalidade e na precisão corporal, conforme os princípios da *commedia dell'arte*, onde o gesto vale mais do que a palavra. Isso pode ser observado no próprio mecanismo de criação de espetáculos como *Fuzurufafa Bafafazuru* e *Arruança*, onde não há uma dramaturgia, mas um roteiro cênico aberto a ser seguido.

Figura 13 - (Quadro de texto) "Roteiro Arruança"

ARRUANÇA

ROTEIRO – PROPOSTA DE ENCENAÇÃO

O Texto é uma criação livre do Rosa dos Ventos, a partir de um roteiro de ações
O espetáculo acontece ao longo de um percurso: um ponto de partida e três paradas
Em cada parada são apresentados números e diversas atrações
Durante toda a história, a van dialoga com os palhaços e o público e apresenta vários problemas mecânicos/elétricos

PONTO DE PARTIDA
Os palhaços Seu Lavanco, Dez Pra Sete e Custipil se maquiam junto ao público
Custipil e Seu Lavanco, em cima da van, gravam a música de partida da van
Custipil dirige a van até a próxima parada
Seu Lavanco e Dez Pra Sete acompanham a música gravada com seus instrumentos ao longo do percurso

PARADA 1
Chegada e abertura da roda

Custipil lembra de uma história e mostra uma música que lembrou Apresentação do número da caveira Diálogos e problemas mecânicos com a van e muitas confusões A van volta a funcionar e seguem para o próximo ponto com execução musical durante o cortejo PARADA 2 Chegada e abertura da roda Gravação musical Apresentação do número acrobático Diálogos e problemas elétricos com a van e muitas confusões Seu Lavanco dirige a van até a próxima parada PARADA 3 Chegada e abertura da roda Dez Pra Sete e Seu Lavanco decidem mudar de ramo e experimentam ser vendedores de produtos... A ideia não dá muito certo e voltam a oferecer um número de circo Apresentam a “clavuca” e em seguida fazem a execução de número de malabarismo Partida com execução musical

Fonte: (Ventos, 2021).
Legenda: Espetáculo criado em contexto de pandemia de COVID19. Atores circularam por 8 cidades do oeste paulista. Com o palco montado sobre a Van, circulavam pelas ruas, sem proximidade com o público, realizavam seus números tradicionais readequados para o período pandêmico.

Como apontam Luiz Otávio de Azevedo e Ivanildo Piccoli, a comicidade da *commedia dell’arte* não é, necessariamente, textual, mas é o/do corpo que surgem os primeiros desencadeantes do riso. O corpo cômico torna-se o principal mediador entre a cena e o público, operando por meio da ação exagerada, da pausa, do olhar e da escuta em tempo real.

A fisicalidade cômica, nesses contextos, requer do ator uma corporeidade treinada e sensível, capaz de converter tensões em comicidade. De acordo com o Robson Toma o conhecido multi-instrumentista (cujo apelido é China e que integra o Rosa dos Ventos), este jogo se completa com os recursos musicais do grupo que trabalha a partir da “[...] preparação, tensão e relaxamento. E quando entra para o relaxamento, vem o cuéum cuéum cuéum cuéum… e junto vem a risada do público” (China, conversa por aplicativo, 2025).

Em todos os trabalhos dos grupos aqui apresentados, a comicidade se constitui em relação direta com o público por meio, principalmente do improviso. A comicidade não está apenas no texto encenado, mas na escuta ativa dos atores aos gestos, respostas e interrupções do público. Essa relação improvisada é uma

característica fundamental da linguagem do teatro de rua, pois rompe a separação entre cena e plateia. Segundo Viola Spolin (2005), o improviso é uma forma de jogo que possibilita a coautoria do espectador e amplia os limites da criação. Ao se permitir errar, corrigir-se em cena e rir de si mesmo, o ator e a atriz abrem espaço para o inesperado, e é nesse intervalo que o cômico floresce, em processo de entrega à relação.

Figura 14 – (Foto) "Rindo de si mesmo”



Fonte: (Rua, 2017).
Legenda: Cena do espetáculo Bufonarias II, com o ator João Paulo Pires. Foto de divulgação.

A presença da acrobacia e da bufonaria, por sua vez, intensificam a dimensão exagerada e grotesca da comicidade. No espetáculo *Bufonarias II*, da Trupe Olho da Rua, atrizes e atores adotam o bufão que ri do poder e encarna os corpos deformados da exclusão social para compor sua obra.

Penso que o bufão não é apenas uma figura cômica, mas uma entidade política. Ele fala pela boca dos e das excluídas, desacreditadas. A bufonaria, nesse sentido, oferece um modelo estético de transgressão, onde o riso nasce da torção dos corpos, da inversão das normas e da grotesca vitalidade da cena. Uma comicidade que se inscreve no campo da denúncia, do deboche e do confronto simbólico, muitas vezes estruturado por meio de um roteiro e muito jogo e improviso, como também se observa em *Bufonarias II.*

Figura 15 - (Quadro de texto) “Roteiro Bufonarias II”

Roteiro “Bufonarias II”

Palhaços se trocam em praça pública e montam seu cenário

AQUECIMENTO: PETECA

MÚSICA INSTRUMENTAL

“Hoje tem espetáculo?Tem sim senhor!!
É aqui na praça, é sim senhor!
E o palhaço o que é? é um cara de chulé!

Oh raio, oh sol, suspende a lua
Olha o palhaço no meio da rua

Sentadinho na bancada?
Pra ver a palhaçada!
E a criança que chora?
É que quer mamar!
E esse público da hora?
Ele quer pagar!! (coloca o chapéu)”

Esquete 1 - Apresentação
Tangará e Fusquinha se apresentam ao público

Esquete 2 - Avião
Tangará e Fusquinha convidam alguém do público para participar, Farofa Fofa interage da sonoplastia

Esquete 3 - Balde
Fusquinha vai embora e Tangará e Farofa Fofa buscam o motivo, apontando um ao outro, corrida com balde na mão

Esquete 4 - Mala e Desmaio
Fusquinha com sua mala tenta ir embora, mas congela, Tangará após muito sufoco liberta o palhaço com um beijo

Esquete 5 - Fogo e Barulho
Fusquinha diz que fará seu grande número do fogo e espanta o público, Tangará interrompe nos momentos finais.

Música - Sino da Matriz
“O Sino da Matriz já bateu 6h, coitado do palhaço que já vai embora…”

Farofa Fofa volta e abraça Fusquinha que se encontra sentado chorando após inúmeras tentativas de seu grande número, Tangará também retorna e iniciam uma canção juntos, mas Tangará interrompe: “Faltou nosso grande número!”

Fusquinha é o escolhido para o grande número da bexiga.

Música inicia e Fusquinha vai enchendo a bexiga, ao final cantam:

“Vem aqui na praça, que a gente vai se ver!
Levanta gente, bate palma, vem meu povo, alegria do palhaço é ver o circo pegar fogo!”

Fonte: (Rua, 2006).
Legenda: O espetáculo nasce de investigações sobre o universo do(a) Palhaço(a).

Tal fisicalidade, como se mostra no exemplo acima de *Bufonarias II*, não é separada de todos os demais elementos que compõem o espetáculo, mas desloca a centralidade do texto, e coloca as artistas populares com suas habilidades e experiências em foco, no jogo direto e constante com o público. Para este caso, o roteiro demarca, além de uma sequência de acontecimentos, os pontos de acentuação políticos a serem abordados pelas(os) bufões.

O grupo Nativos Terra Rasgada explora essa potência corporal no espetáculo *Zorobe – Ouviu-se um lamento:* era a história de um jumento. Espetáculo para crianças apresentado na rua em 2007, tendo texto de Daiana Moura e Ramon Ayres. Neste trabalho, a comicidade mistura-se ao épico popular, à paródia religiosa, e o grotesco.

A aproximação ao épico popular se dá por meio da perspectiva narrativa que aborda a construção da cidade de Sorocaba, interior do Estado de São Paulo, onde

reside o grupo Nativos, por meio de uma mula que procurava por seu pai. Na realidade, Sorocaba é conhecida como uma cidade tropeira, maior centro comercial do Brasil durante mais de 150 anos, entre os séculos XVIII e XIX. O ponto forte desse comércio era a venda de mulas originárias de Viamão/RS que eram trazidas para Sorocaba para serem vendidas para os mineiros que exploravam a mineração em Minas Gerais.

O espetáculo mostrava este comércio por meio do olhar de um jumento, o Zorobe, que acordou no Sul do país e se deu conta que seu pai não estava mais lá. Com a ajuda de seu tio Pirí, seguiram o caminho das monções até encontrarem seu pai e milhares de outras mulas e jumentos em Sorocaba. Nesse sentido, atrizes e atores usavam do pressuposto popular que considera, de certa forma, os tropeiros como heróis, para contarem uma outra versão da história da cidade. Sobre o grotesco, a corporeidade e figurinos, que se juntam para compor as personagens animalescas falantes, exagerando nos gestos e rompendo com perspectivas estéticas tradicionais.

A fisicalidade das atrizes e atores são tensionadas a todo momento, sobretudo da atriz Stefany Cristiny, Ramon Ayres e Tom Ravazoli que atuavam como curingas fazendo inúmeras personagens, ora nas acrobacias improvisadas com objetos, ora na construção de tipos caricatos que falam diretamente ao público, ou ainda, manipulando bonecos gigantes e jogando capoeira. Uma forma que revela um código cômico híbrido, onde o riso opera simultaneamente como crítica. O exagero grotesco, aliado à musicalidade e ao jogo direto com o público, contribuem para a criação de uma comicidade viva, imprevisível e politicamente implicada.

Figura 16 – (Foto) "Homem do Ouro”



Fonte: (Melo, 2007).
Legenda: Cena do espetáculo Zorobe, segundo espetáculo de rua do grupo Nativos, contemplado pelo edital LINC Municipal (2007). Em primeiro plano, Evelyn Demarchi (Tio Piri) veste amarelo; atrás, Dani Silva (Zorobe) veste verde; ao lado, Stefany Cristiny, vestida de vermelho, manipula uma âncora gigante; sobre elas, o boneco gigante do Homem do Ouro, manipulado por Ramon Ayres. Não aparece Tom Ravazoli, coringa e músico. Fotografia de Flávio Melo, registrada no Antigo Teatro da Associação Teatral de Sorocaba (ATS), Locação que ficava no Bairro Trujillo, subsolo da Academia de Dança Isadora Duncan onde funcionou até meados de 2007, até seu fechamento.

É evidente que a rua é um espaço de circulação de pessoas de todas as idades, mas neste espetáculo, em particular *Zorobe – Ouviu-se um lamento:* era a história de um jumento, o grupo se concentrou em construir uma peça voltada para o universo infantil, sem abdicar dos elementos e características que compreendem o teatro popular, como fez questão de registrar o professor Joaquim Gama, em crítica escrita em fevereiro de 2008 e disponibilizada ao grupo, “Uma verdadeira festa, [...] nos remete às tradições do teatro mambembe, no qual diversas formas populares, como o canto, dança e recitações eram utilizadas...”(Gama, 2008, p. s/n)

O teatro não se completa sem o outro. Mas no teatro de rua e espaços alternativos, essa relação é ampliada, pois o público não é apenas espectador, mas parte da trama, da dramaturgia. Ele provoca, comenta, ri antes da piada e desarma o ator. Essa interação exige dos intérpretes uma escuta aguda e uma disposição para o improviso constante. A roda aberta é um território instável, mas fértil, onde o riso é uma ponte e não um fim.

Assim, a comicidade como proto-linguagem no teatro de rua não é um acessório da cena, mas fundamento. Ela está nos músculos, nos tropeços coreografados, nos olhos arregalados, nos gestos improvisados e nas gargalhadas que interrompem o texto. É linguagem anterior à palavra, feita de presença, escuta, provocação e corpo. Riso que vem antes do discurso, mas que é, ainda assim, profundamente político.

3.6 A MÚSICA AO VIVO COMO ELEMENTO CÔMICO NO TEATRO DE RUA

3.6.1 Nativos Terra Rasgada

Antes mesmo de se constituir como uma escolha estética consciente, a música ao vivo nos espetáculos do Nativos Terra Rasgada nasceu da necessidade, uma vez que, já nos primeiros espetáculos, tocar e cantar em cena surgiu como uma solução prática, sobretudo para driblar a burocracia documental que a legislação Brasileira (ECAD), exigida para certificar o direito de utilizar uma música em uma cena teatral. Aos poucos, essa prática se tornou linguagem estruturante — estética e política — que atravessa a cena, o corpo e todos os aspectos da comicidade.

Fundado em 2003, o Nativos buscava ser um grupo de teatro popular brasileiro, comprometido com o fazer coletivo, a horizontalidade e a criação de uma

prática artística autônoma e crítica. As primeiras experiências com trilha sonora mecânica e sonoplastia foram sendo substituídas por uma musicalidade viva, partilhada pelos(as) próprios(as) atores e atrizes, que passaram a assumir instrumentos, vozes e ritmos como extensão de seus corpos e personagens. Uma vez que, as primeiras montagens do grupo contaram com músicas mecânicas e ou músicos convidados.

Após *A Romaria: Milagre na Manchester Paulista* (2006) — último espetáculo com música executada por um músico externo — o grupo passa a se apropriar integralmente do processo musical. Músicas originais, harmonizações coletivas, letras compostas em processo colaborativo, ritmos populares, instrumentos alternativos e práticas de improvisação passaram a compor a dramaturgia. Como afirma Tom Ravazoli (2024), então músico e posteriormente ator do grupo:

> É no Nativos que minha relação entre teatro e música finalmente ganha sentido. Com a opção pelo teatro de rua, pelo teatro popular e político, nos colocamos em um caminho que trazia várias pistas. A primeira delas foi pensar a musicalidade como dramaturgia (Ravazoli, 2024, p. 26).

A música no Nativos deixou de ser um acessório e tornou-se linguagem: ritmo para a comicidade física, atmosfera para a ironia e o distanciamento, gesto para a crítica social. Em espetáculos como *Zorobe – ouviu-se um lamento:* era a história de um jumento e *Alegria:* o Auto do Circo, as músicas funcionam como dispositivos narrativos, paródicos e cênicos. A comicidade emerge da fricção entre letra e contexto, da justaposição entre o popular e o grotesco, do uso do anacronismo musical, da quebra de expectativa sonora. Sobre isso, em entrevista, Ravazoli comenta,

> A música no Nativos é cênica, sim, mas também cínica. Ela ‘zoa’ com a expectativa. Às vezes, usamos uma melodia doce para falar de uma tragédia. Noutras, transformamos um discurso político num refrão chiclete. Isso cria um curto-circuito no público. A risada vem do espanto (Ravazoli, conversa por aplicativo, 2025).

Esse "curto-circuito", característico do riso épico, é fundamental para o modo como o grupo articula a comicidade. A canção final de *Alegria:* o Auto do Circo é exemplar nesse sentido. Trata-se de uma paródia da música natalina *Então é Natal,* eternizada pela cantora Simone, mas adaptada à realidade precarizada dos artistas

de rua e das famílias periféricas. Os versos, “Então é Natal / Quantas compras, Amém / Todo seu dinheirinho / Fica com quem já tem...” marcam o tom de um final tragicômico, ao mesmo tempo emocionado e irônico.

Entre os espetáculos maiores e de pesquisa que o Nativos projetava, sempre havia peças com menor duração. Produzidas para serem vendidas, continham temáticas voltadas para jovens em idade escolar (teatro escola), como foi o caso de *Portuga,* ou *Como o Brasil NÃO foi descoberto* (2004), de autoria de Ramon Ayres, Rodrigo Zanetti e Stela Maris, ou para treinamento de trabalhadores(as) industriais (teatro empresa), nestes casos, quase nunca dávamos nomes para as peças, pois elas eram criadas de acordo com as temáticas necessárias.

Nesses trabalhos, o grupo acabava por treinar/ aperfeiçoar diversos recursos e tratamentos cênicos, dentre eles, escrita coletiva da dramaturgia, criação de paródias musicais, canto e cenas com pantomimas. Além de treinamentos com instrumentos percussivos, violão e escaleta. Como essas produções eram mais constantes e ligeiras, podia-se produzir as cenas e músicas e colocá-las ou retirá-las das apresentações no mesmo dia, de uma apresentação para outra, já que em algumas ocasiões, chegava-se a realizar de 5 a 7 espetáculos no mesmo dia. Um excelente laboratório que corrobora com o que é apresentado por Carleto (2017) sobre o grupo ser a escola do artista popular.

> As semelhanças de processos e procedimentos utilizados no teatro de grupo e em cursos livres são intercambiáveis entre os dois campos, que se relacionam em trocas artísticas, contribuindo aos processos desenvolvidos como influência para a criação. [...] De modo análogo ao que ocorre em boa parte de grupos praticantes das manifestações das culturas populares tradicionais – em que os saberes são construídos coletivamente, em processo e compartilhados socialmente pelas práticas cotidianas –, o fazer teatral pode também operar a partir de formas alternativas de produção. Portanto, os processos alicerçados em pressupostos práxicos de aprendizagem buscam também uma organização horizontal, o que aproxima essa forma de produção àquela de organização dos coletivos artístico-culturais. Além disso, pode-se pressupor que tais experiências – absolutamente significativas, ainda que sejam consideradas contradições inerentes a todo processo coletivo –, também influenciam os modos de organização e as produções artísticas (Carleto, 2017, p. 17).

Com as constantes produções de espetáculos no decorrer dos anos, conforme já enunciado acima, a música foi deixando de ser um recurso complementar de cena e passou a ocupar lugar de dramaturgia, encenação e destaque. Como mais um exemplo de efeito cômico presente na música produzida

pelo Nativos, apresento, na íntegra, a letra da música/ paródia que estrutura a cena final do espetáculo *Alegria: o auto do circo*.

Figura 17 - (Quadro de texto) “Notas de cinquentão”

Música final

Então é Natal
Quantas compras Amém
Todo seu dinheirinho
Fica com quem já

Então é Natal
To sem nenhum vintém
Pois tudo o que eu tinha
me tiraram também

Então é Natal
Minha Bíblia é um carnê
To sem grana pro rango
Mas comprei uma TV

Então Natal
Pra nós foi um prazer
Somos o Nativos
Apresentando outra vez

Então é Natal
Abra o seu coração
Ponha aqui no chapéu
Notas de cinquentão!

Ponha a grana
Ponha a grana
Ponha a grana
No chapéu

Fonte: (Rasgada, 2011).
Leganda: Paródia da Música, “Então é Natal” interpretada por Simone, e utilizada pelo grupo para fazer críticas à data em questão.

Para fechar a chave cômica que dialoga nos dois extremos, a música termina com “Então é natal, abra o seu coração, ponha aqui no chapéu, notas de cinquentão!” (Rasgada, 2011), evidenciando sua dupla função: provocar riso, mas também escancarar contradições sociais.

A composição musical no grupo, portanto, não se resume ao uso de instrumentos ou à inclusão de melodias populares. Há um tratamento cênico-musical cuidadoso: melodias são compostas para dialogar com a fisicalidade das personagens, com seus gestos e estados cômicos.

Figura 18 – (Foto) “As filhinhas”



Fonte: Melo, 2005).
Legenda: Cena do espetáculo As Relações Naturais (2005), em ensaio realizado na antiga sede da Associação Teatral de Sorocaba – ATS, localizada à época na Rua Gonçalves Magalhães, 84, bairro Trujillo, Sorocaba/SP. À esquerda, Stefany Cristiny; ao centro, Juliana Prestes; à direita, Daiana Moura, representando as três “filinhas” de Mariposa, dona da casa/bordel/igreja.

A fotografia acima mostra com precisão um dos efeitos cômico sonoros recorrentes de outro espetáculo, *As relações naturais* (2005). Na cena, o reco-reco acompanha o gesto de coceira nas partes íntimas da personagem interpretada por Stefany Cristiny à esquerda, enquanto o agogô marca os passos e saltos e a flauta de êmbolo sublinha o olhar arregalado ou a troca marcada de direção da cabeça.

> A música não está ‘embaixo’ da cena, como trilha. Ela está no mesmo nível da atuação. Às vezes, é ela quem conduz. Em certos momentos, eu

> improvisava uma sequência rítmica e a atriz criava o gesto a partir do som. Noutras, o contrário. Era uma escuta mútua, cênico-musical (Ravazoli, conversa por aplicativo, 2025).

Esse processo levou o grupo a elaborar um vocabulário sonoro próprio, resultado de anos de prática com instrumentos acessíveis (escaleta, tamborim, reco-reco, agogô, pandeiro, violão), e sobretudo de sua escolha estético-política, fazer do precário um campo de invenção. Cada instrumento carrega não só uma função musical, mas um valor simbólico, popular e afetivo.

Além disso, é importante mencionar que a relação entre música e comicidade no Nativos está também na relação com o público. O canto coletivo, as palmas ritmadas, os refrões que convidam à repetição, tudo isso contribui para uma dramaturgia de roda, que dissolve a fronteira entre intérpretes (atores e atrizes) e o público.

Este uso que o Nativos faz da música e sonoridades, opera simultaneamente em dois planos fundamentais da cena épico-popular: o distanciamento e a comicidade. Tal uso deriva, em parte, da tradição brechtiana, em que a música é um recurso de interrupção e comentário, promovendo a reflexão crítica e desfazendo a identificação emocional do público (Brecht, 2005). Ao invés de reforçar sentimentos ou criar atmosferas emotivas, a música no Nativos destaca as contradições da cena, atuando como lente de ampliação da crítica social. Neste caminho, a música torna-se

> [...] lente de aumento e o nosso espelho cômico. Quando ela entra, muitas vezes, não é pra seguir a história, é pra escancarar a estrutura dela. É uma forma de dizer: ‘olha isso aqui, olha como é ridículo, como é trágico, como é cotidiano’. E a risada vem dessa consciência (*Idem, Ibidem*, 2025).

Esse efeito se aproxima do que Márcia Regina Rodrigues (2010) aponta ao discutir a função da música no teatro épico: não se trata de ilustração ou reforço, mas de contraponto dialético à cena. Para ela, “é de consenso que o efeito de distanciamento — elemento caracterizador do teatro épico — envolve principalmente o trabalho do ator, uma certa caracterização do espaço cênico e a forma de utilização da música” (Rodrigues, 2010, p. 46).

No caso do Nativos, a música emerge como comentário crítico e paródico. Em muitas cenas, a entrada de uma canção interrompe a ação dramática e introduz um novo olhar sobre o que está sendo representado. A comicidade, nesse contexto, nasce justamente da fricção entre o conteúdo da letra e o contexto em que ela é inserida, frequentemente recorrendo ao exagero, ao anacronismo e à paródia — elementos centrais da comicidade grotesca, segundo Bakhtin (2010) e Eagleton (2019).

Tais recursos estão intimamente ligados à lógica do efeito de distanciamento, que segundo Brecht (2005), consiste justamente em interromper a fluidez da cena para possibilitar que o público possa ver aquelas coisas que lhes pareçam normais e familiares, de uma maneira diferente, distanciada, com estranhamento. A música é, nesse sentido, uma ferramenta deste efeito provocador do pensamento crítico.

Do ponto de vista da comicidade, o uso musical no Nativos também se relaciona ao que Dario Fo e Franca Rame (2004) chamam de ritmo cômico — uma estruturação sonora que organiza o tempo da cena, articulando em sintonia o gesto com a música ou efeito para culminar no ato cômico. Reco-recos, agogôs, escaletas e até latas recicladas passam a ser incorporadas como elementos de ação cênica e de *gag* musical, assumindo falhas, desafinações e improvisos como parte da estética precária e popular do grupo.

Essa estética do erro, da precariedade e da sobreposição de linguagens — conforme propõe Alexandre Mate (2022) ao discutir o “sujeito histórico teatro de grupo” — rompe com as idealizações do teatro excentricamente técnico e pirotécnicos (evidentemente que tal posicionamento não diminui a importância de determinadas técnicas para o teatro, mas sim, inclui o conhecimento popular, dentre eles a capacidade de improvisar de acordo com aquilo que se tem, em pé de igualdade com as técnicas cooptadas e adotadas pelas hegemonias), e aposta na comicidade como potência coletiva, imperfeita e crítica. A música ao vivo é, assim, uma forma de organizar o caos, evidenciar o jogo e provocar riso onde antes poderia haver apenas emoção, denúncia ou lamento.

Em síntese, a música ao vivo no Nativos Terra Rasgada não apenas reforça o conteúdo cômico dos espetáculos, mas atua como linguagem própria, compondo dramaturgia, ritmo e política. Como já apontado anteriormente por Ravazoli (2025), “É cênica, sim — mas também cínica”. Por meio dela, o grupo constrói uma

comicidade que diverte e desnuda, aproxima e desacomoda, sempre em diálogo direto com os sons da rua e com as contradições de quem nela vive e ri.

3.6.2 Rosa dos Ventos

A música desempenha um papel fundamental nas produções do grupo Rosa dos Ventos, refletindo uma jornada que começou de forma mecânica, utilizando aparelhos de som, e se transformou em uma prática mais profunda e complexa com a música ao vivo. À medida que o grupo se desenvolvia, os membros foram percebendo a importância da experiência de ouvir e sentir a música sendo executada ao vivo, pois a troca com os músicos permitia aos atores um jogo mais dinâmico, sobretudo em cenas de precisão e improviso.

A inserção de músicos com habilidades específicas, como o Robson Toma, o China, não apenas para executar, mas para pensar e desenvolver a trilha e efeitos sonoros no Rosa dos Ventos, foi determinante para alcançarem o que hoje realizam.

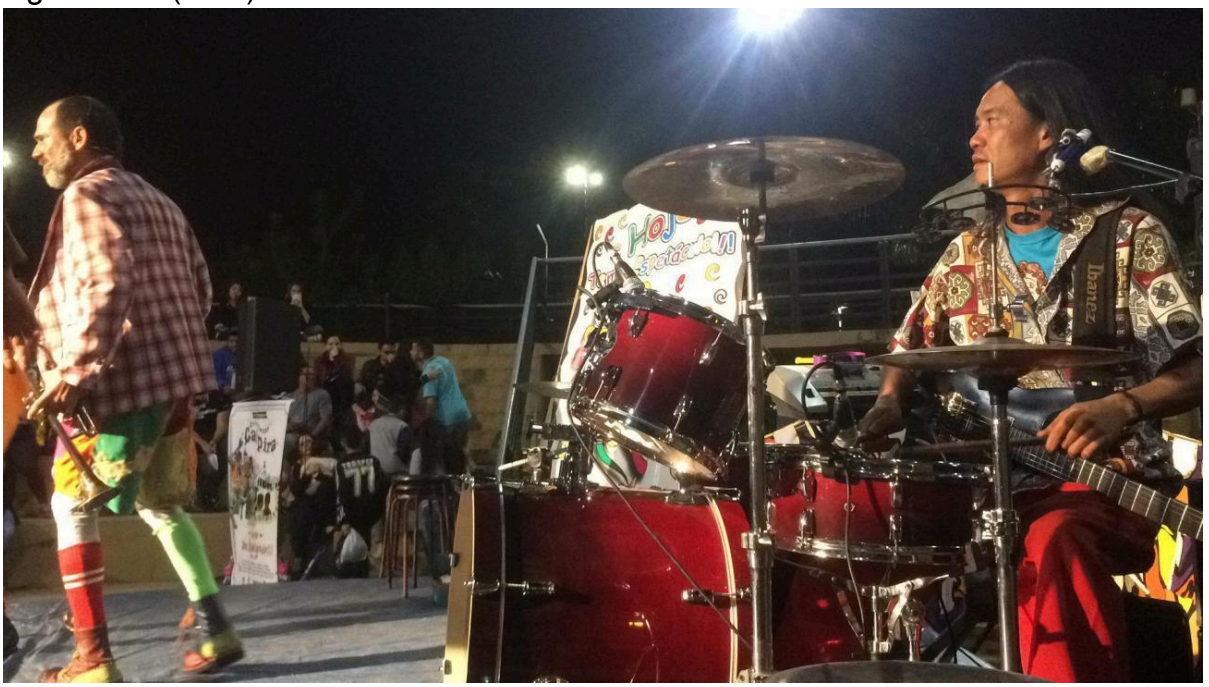
A trajetória musical do China começou ainda na infância. Aos 11 anos, ele aprendeu a tocar violão e, rapidamente, aos 13 para 14 anos, já se apresentava com bandas nas noites de São Paulo. Essa vivência no cenário musical se estendeu até os 23 anos, quando ele decidiu seguir novos rumos. Em 2003, ele foi aprovado na Universidade Estadual Paulista (UNESP) em Presidente Prudente, onde iniciou seus estudos em Geografia. Foi nesse ambiente acadêmico que ele conheceu o grupo Rosa dos Ventos, que já havia começado suas atividades na universidade. Sua entrada no grupo ocorreu em 2004, com a proposta inicial de unir a banda que havia formado em Prudente aos palhaços do Rosa dos Ventos, criando uma experiência singular de música ao vivo.

> [...] quando eu entrei para o Rosa dos Ventos, eu não tinha muita referência de música ao vivo dentro do circo. Eu me lembro direitinho que uma das coisas que me deu um *plim*, foi o Parlapatões. Eu fui ver uma apresentação dos caras e eles tinham um trio de banda, que era cabuloso, um trio super virtuoso. [...] *Estapafurdyo*, se não me engano. E quem tinha composto a trilha sonora, foi o André Abujamra, e ele deu uma pegada muito *Rock and roll*, ou *punk rock*, e tinha umas horas que era bem *jazz*, mas tudo muito virtuoso… e isso tudo me deu uma luz, porque até aquele momento, eu não sabia como fazer. Depois que eu vi o Parlapatões… deixei de pensar a música de circo como música para criança… (China, conversa por aplicativo, 2025).

Nos espetáculos do Rosa dos Ventos é possível identificar, de muitas maneiras, como o grupo paulistano *Estapafurdyo*, influenciou a forma de pensar e executar as músicas no grupo prudentino. Mais do que um músico, China passa a integrar a cena dos espetáculos como verdadeiro ator, pois estabelece diálogo permanente com os atores em cena, seja verbalmente ou por meio de gestos, e também conversa diretamente com o público, através de músicas e ruídos, mas também por meio de falas. China, virou mais um palhaço no Rosa dos Ventos.

Tocando uma grande e completa bateria, violão, guitarra e um cazu, China acompanha cada movimento dos atores em cena com um som, anuncia e acompanha cada novo número de malabarismo e acrobacia, comenta com ruídos cada intervenção improvisação vinda dos atores na cena, ou do público que por vezes, mesmo estando fora, se coloca dentro.

Figura 19 – (Foto) “Banda Rosa”



Fonte: (Melo, 2017).
Legenda: Apresentação da peça Hoje tem espetáculo, realizada na programação da VI Feira de Teatro de Rua de Sorocaba, em 23 de agosto de 2017.

Para realizar o trabalho no Rosa dos Ventos, China dedicou-se ao estudo de Tom Zé, um artista que “trabalha muito com essa proposta de sensação sonora. Ele não trabalha com nota musical, ele trabalha com ruído mesmo… e estes ruídos vão causando certas sensações…” (China, Conversa por aplicativo, 2025) Além disso, Tom Zé trabalha criando tensões e relaxamentos, e

> [...] isso casa muito com as cenas, porque trabalhávamos assim **preparação**, **tensão** e **relaxamento**. E quando entra para o relaxamento, vem o cuéum cuéum cuéum cuéum… e junto vem a risada do público. Então, com o tempo, comecei a perceber que às vezes, os palhaços faziam as cenas e se eu errasse a sonoplastia, não vinha a risada do público. Agora quando a gente fazia tudo marcadinho… pá pá pá, aí você cria a tensão e aí depois você cria o relaxamento, você vê a resposta do público. Então, a música tem este poder [...] (*Idem, Ibdem*, 2025).

Em entrevista, China relatou sua afinidade com os “palhaços” em cena, principalmente com o Custipíl (Tiago). Segundo China, havia uma conexão especial entre os dois, mesmo após anos sem se apresentar, sempre que entram em cena, eles trocam muitos olhares e com isso, conseguem ler o outro, possibilitando o maior número de acertos no tempo das músicas e sonoplastias nas cenas do ator. China afirmou perceber os gestos, o jeito de andar, a preparação e até o chute de Tiago, entrando com a música para arrematar, e tudo flui naturalmente.

O trabalho musical realizado por China, destaca-se pela integração única entre a sonoplastia e a composição musical, em que cada elemento sonoro é cuidadosamente planejado com um propósito dentro da obra. Ele compreende que todo som é objetivo, não aleatório e, cada efeito sonoro se encaixa harmonicamente na melodia, transformando-se em parte integrante da obra teatral.

Essa abordagem permite que até mesmo elementos como o "cuéum cuéum cuéum cuéum" se tornem componentes essenciais da narrativa cômica, evidenciando a dinâmica entre a música e a atuação no desenvolvimento da comicidade, e contribuindo para que o público tenha uma experiência teatral rica e envolvente. A fusão da melodia com a sonoplastia não só enriquece a apresentação, mas também intensifica a conexão entre o público e a cena, tornando a música uma extensão da dramaturgia, da atuação dos figurinos e da maquiagem.

Segundo China, a música para teatro de rua tem “a sonoplastia, a ambientação, e tem a trilha sonora [...] e tem o efeito que está dentro da música, porque todo som é objetivo” (China, entrevista, 2025). Elementos que ele mesmo foi separando para entender e com isso, se aproximou do que é a música nos desenhos animados, principalmente no Tom e Jerry. “Essas foram as minhas referências, Tom e Jerry, Tom Zé e Hermeto Pascoal” (*idem, ibdem*, 2025).

Fernando Ávila, também em entrevista, diz que a saída de China do grupo representou um desafio significativo, evidenciando a dificuldade de buscar

substituições que mantivessem o mesmo nível de excelência. Essa preocupação com a qualidade musical tornou-se uma constante após sua partida, levando o grupo a reafirmar a necessidade de músicos ao vivo em suas apresentações.

> Quando o China vai embora, a gente começa a passar por este processo de substituição do China, que é muito difícil, substituir um profissional muito capacitado como é o China. Até hoje sofremos muito para substituir este grande profissional. E foi neste momento que a gente teve maior preocupação com a música ao vivo. E não é só isso. Por exemplo, o Tiago que é, entre nós, a pessoa que mais se preocupa com este lance das músicas, que foi a pessoa que correu atrás de aprender a montar o som: mesa, cabeamento, regulagem… quem fez isso, foi o Tiago, ele que assumiu esse papel muito importante.
> Não foi só aprender a tocar instrumento, mas aprender a tocar, montar, regular… todos estes papéis que são muito importantes. Essa parte mais técnica, ficou com o Tiago. Eu por exemplo, não sei montar o espetáculo, nem regular. E a gente usa coisas muito técnicas como pedal de *loop*… são diversas coisas… eu estou tocando trompete, o Tiago tocando violão, ele já toca a sanfona, o Luizão toca trombone. O Tiago e o Luizão tocam um pouco de bateria… e este procedimento enriquece muito o espetáculo. Porém, isso não garante que em determinados espetáculos a gente não precise de um músico para nos acompanhar, porque às vezes estamos os três em cena (Ávila, conversa por aplicativo, 2025).

Com a saída do China, Tiago assumiu a responsabilidade técnica relacionada à sonoridade e à montagem dos espetáculos. Suas habilidades na regulação de som, cabeamento e uso de instrumentos técnicos, como pedais de *loop*[21] são essenciais para o grupo. Ele também toca alguns instrumentos em cena. Todos tocam, mas em alguns momentos, de alguns espetáculos, conflitam a realização de números e atuação, com a execução de músicas, o que acabou por justificar a busca do grupo por músicos para determinados espetáculos. Fernando relata,

> Quanto estamos os três em cena, envolvidos nas dinâmicas do espetáculo, não tem como, a gente tem de ter um músico, e aí quando a gente vai para a região de São Paulo, a gente chama o China. Quando é aqui em Presidente Prudente, chamamos o José Ricardo Bassani, e quando é o espetáculo *Saltimbembe Mambembancos*, a gente tem outro, o José Roberto Barbosa. Ele está começando o processo com a gente neste espetáculo… Já fizemos duas apresentações com ele… Então, nos espetáculos que a gente não dá conta, estamos contando com essas ajudas… cada espetáculo, é um caso. No *Hoje tem Espetáculo*, resolvemos entre nós, Saltimbembe Mabembando, com o José Roberto Barbosa, *Super Tosco*, com o José Ricardo Bassani, o China é o freelance em algumas situações, e agora a gente está passando por um processo de remontagem da *Farsa do Advogado Pathelin*, que nós também vamos precisar de um músico freelance para estar conosco (Ávila, conversa por aplicativo, 2025).

[21] Trata-se de um aparelho eletrônico que, conectado à mesa de som, ou a um instrumento específico, pode gravar e reproduzir o som gravado de maneira repetida e continuamente, possibilitando a sobreposição de sonoridades e músicas, atribuindo efeitos diversos, como por exemplo, uma orquestra sendo tocada por um único músico.

Todo histórico de investigação do China para construir um procedimento musical para o Grupo Rosa dos Ventos, funcionou de tal maneira que o esforço relatado por Fernando para “substituir” o China, deflagra a centralidade que a música alcançou em seus trabalhos, deixou de ser um efeito para se tornar narrativa, ritmo, comicidade. Sem este recurso, a forma teatral do Rosa dos Ventos, inexiste.

3.6.3 Trupe Olho da Rua

A Trupe Olho da Rua nasce para o teatro de rua juntamente com a música, uma vez que sua inspiração na constituição do grupo vem dos teatros mambembes onde a música já se fazia presente. Em entrevista realizada por aplicativo de voz em julho de 2025, Caio Martinez Pacheco, integrante e um dos fundadores da Trupe, relatou, “desde *Bufonarias I*, todas as nossas peças tiveram música ao vivo” (Pacheco, entrevista, 2025).

Investigadoras do teatro épico dialético, a Trupe se utiliza da música ao vivo para intensificar o impacto gestual e crítico de suas cenas, e, portanto, do espetáculo. A música atua não apenas como uma extensão das ações cênicas, mas como uma cena em si, tendo nas letras o texto cênico e na melodia, ritmos e andamentos, camadas que se configuram em *gestus* sociais, ou seja, fazem de cada elemento que compõe a música, um recurso deflagrador para de suas intenções com aquela cena, aquele espetáculo. Muitas vezes, a música torna-se alegoria ou gesto de uma situação que vem sendo desenvolvida em cena, a exemplo do que ocorre em *Blitz*, numa passagem curta e paródica, logo após uma breve e pedagógica cena de contação de história onde se apresenta a origem da polícia militar.

Entram em cena dois policiais, cada um conduzindo outro ator/atriz amordaçadas e com um saco plástico preto de lixo na cabeça. Enquanto conduzem suas vítimas para o centro da cena, os atores (policiais) cantam:

Figura 20 - (Quadro de texto) “Andamos todos iguais”

MÚSICA
“Andamos todos iguais”

Espetáculo - *Blitz, o império que nunca dorme*
Paródia musical

Andamos todos iguais.
Andamos todos iguais.
Pra um lado e pro outro,
Pra frente e pra trás.
Andamos todos iguais.

Matamos um verme;
Matamos um lixo
Nós somos bem legais…

Fonte: (Rua, 2015).
Legenda: Apresentado desde 2014 como intervenção teatral, a Trupe Olho da Rua extreia o espetáculo *Blitz, o império que nunca dorme* em setembro de 2015 na baixada santista.

Em outro momento do espetáculo *Blitz, o império que nunca dorme*, apesar de usarem o recurso mecânico para executar a música, os atores e atrizes, com seus figurinos de policiais militares grotescos (fazendo uso de meias arrastão, saias sensuais e cabeças de bichos), dançam exageradamente um *remix* que mescla um *beat* musical, que na verdade, são falas de jornalistas narrando barbáries de conflitos/extermínio da polícia real em comunidades do Brasil. Passagem do espetáculo se encontra disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=RL8_2G-JTvA>. Acesso em 30 de julho de 2025.

Ainda sobre esta camada que envolve música, sonoplastia e efeitos sonoros, a Trupe se utiliza de efeitos que envolvem narrativas literárias, trazendo para cena outras vozes de atores sociais que se manifestam sobre assuntos ligados aos abordados em seus espetáculos, ampliando ainda mais essa camada gestual e alegórica por meio deste recurso.

Em *Blitz, o Império que nunca dorme*, por meio de recursos satíricos que se baseiam em crítica institucional à Polícia Militar do Estado de São Paulo, atores e atrizes “exageram” nas intenções textuais por meio de falas mais lentas e expansivas, usam palavras que revelam (segundo a leitura do grupo) as reais intenções da instituição, e constroem todo o visagismo da cena de forma a revelar

os interesses ocultos da polícia. Neste processo de denúncia, não apenas as músicas tocadas ao vivo (neste espetáculo, apesar de terem músicas, os efeitos e comentários sonoros são mais recorrentes), mas a inclusão de falas mecânicas das atrizes e atores com microfones, mas também de outros agentes sociais como repórteres, cumprem a função de amplificar o que está sendo encenado, revelando objetivamente ao público que o que se mostra é teatral mas ao mesmo tempo, trata-se de uma inspiração da vida real, ou seja, apesar da sagacidade e sátira espetacular, aqueles acontecimentos fazem parte da vida real.

Em uma das passagens do espetáculo em questão, *Blitz*, realizado em Santos, em frente à antiga delegacia da cidade, uma mulher do público se manifesta contra a violência produzida pelos atores e atrizes do espetáculo que, satiricamente, repreendem as pessoas que assistem. Mantendo a ação repressiva de acordo com o que exigem as suas personagens, a Trupe entra no embate com a referida espectadora que, depois de "vencer" nos argumentos, é fortemente repreendida em cena, sendo "espancada" por todas as personagens policiais e suas armas fálicas e molengas. A cena é ao mesmo tempo engraçada, covarde e repugnante. Em alguns instantes, outras pessoas do público se levantam e adentram a cena para salvar a mulher. A confusão se generaliza, a sonoplastia ao vivo acompanha e contribui para o caos cênico social. As pessoas do público conseguem fugir e voltar para a assistência.

Num primeiro momento, pode parecer que a intervenção do público atrapalhou o andamento do espetáculo, mas com a sequência da sonoplastia que não cessa com a "fuga" das espectadoras, e a imediata formação da cena a seguir, o grupo mostra que aquela intervenção contribuiu no sentido de alimentar o ódio da instituição fictícia da polícia militar (exatamente como ocorre na vida real), e que isso "justificará" a cena que vem a seguir, onde todas as forças militares se juntam para massacrar aquelas pessoas. Na cena, sempre cômica e grotesca, usam bala de borracha, *spray* de pimenta e bomba de efeito moral com o público, até que, com uma ordem superior motivada pela algazarra dos ataques e a revolta do público, um policial abre fogo e o seu alvo é "o neguinho" como diz expressamente o comandante Coalhada (personagem de Caio Pacheco).

Em meio ao evidenciado descontrole e despreparo de toda a equipe militar (em muito denunciado pela sonoplastia no jogo com os gestos dos atores e atrizes), um tiro é disparado em direção ao público. Eis que de lá, ouve-se um grito e na

sequência, a atriz Bruna adentra a cena como repórter global e revela que foi atingida pela bala. Morre em cena com um gesto cômico que arrebata o público que se encontra perplexo com a enxurrada de acontecimentos caóticos deflagradores de toda violência por meio de uma comicidade cáustica. A referida passagem se encontra disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=iN7AtldLmZI> acesso em 30 de julho de 2025. A referida cena começa em 10 min e se estende até 12 min 51 seg.

De acordo com Caio, apesar de sempre fazer parte da Trupe, a música sofreu algumas mudanças. Observando, por exemplo a passagem acima, pode-se dizer que tais mudanças incluem a constante investigação de suas utilidades sonoras e musicais do grupo. Continuando com a entrevista, Caio diz que além das maneiras usuais de executar as músicas a Trupe

> [...] começou a compor para as peças, então, em muitas delas, temos música própria para além da sonoplastia, que também sempre esteve presente. Então, tanto a música ao vivo como a sonoplastia, percorreram todas as peças da Trupe. Para não dizer todas, a última, *DEMOCRACERIA,* por enquanto não tem música ao vivo. Assim como o prólogo da *Blitz*, também não tinha, mas quando montamos o espetáculo inteiro, ele tem. Então, para a Trupe, e muito disso se dá por conta da Raquel Rollo, a música sempre foi um desdobramento natural, uma camada do trabalho. Do trabalho e da preparação também (Pacheco, conversa por aplicativo, 2025).

Com exceção do próprio Caio, na Trupe todas as pessoas tocam algum instrumento, mesmo as pessoas que por vezes foram convidadas para integrar algum projeto, essas escolhas foram pautadas por esta habilidade musical. Essa questão com a música é tão forte que durante aproximadamente dois anos, os(as) integrantes da Trupe tiveram uma banda que tocava nas noites santistas. Segundo informou Caio, ainda que sem certeza absoluta, ela se chamava *Expresso 222.*

Nos grupos em questão, a música ao vivo não é meramente um componente de efeito, mas sim um elemento integrador que enriquece a narrativa cênica e potencializa a interação com o público, iluminando a diversidade e a profundidade da comicidade no teatro de rua. A música, então, torna-se uma ponte entre o sagrado e o profano, o cômico e o trágico, possibilitando uma experiência teatral única e envolvente.

Pode-se observar, portanto, que no teatro de rua, sobretudo pela sua teatralidade, a música ao vivo desempenha um papel crucial na criação de atmosferas cômicas, de narrativas e recursos de distanciamento, de acentuação

grotesca, paródica, satírica, de modo a enriquecer a experiência do público e adicionar camadas significativas às perspectivas de improviso, principalmente relacionadas à pantomima. Dessa maneira, a música não apenas complementa as cenas, mas também atua como um elo entre o público e os artistas, facilitando uma interação mais intensa e imediata.

3.7 PARÓDIA E SAGACIDADE

O espetáculo *Rua sem saída*, também dos Nativos Terra Rasgada, propõe uma crítica contundente ao processo de repressão, marginalização e exclusão urbana por meio de uma linguagem cômica de resistência. Ambientado nas ruas do centro urbano metropolitano, o espetáculo tematiza a experiência de corpos deslocados, moradores de rua, artistas, migrantes e trabalhadores informais que enfrentam, diariamente, os mecanismos de controle e invisibilização do espaço público.

O título já sugere uma metáfora espacial e existencial: a rua como território sem saídas fáceis, como labirinto social. Nesse contexto, a comicidade aparece como ferramenta de denúncia, tensionando os limites entre a cena e a vida real. Como aponta Eagleton (2020), o riso pode operar como “dispositivo de sabotagem simbólica”, colocando em xeque as estruturas normativas que ordenam a cidade.

Atores entram em cena como se fossem “expulsos” de uma ocupação, empurrados por forças policiais, durante a fuga, se deparam com um cemitério abandonado e decidem ocupá-lo como moradia. A contradição da vida é revelada pelas analogias que estabelecem entre o cemitério que se torna a única moradia possível para aquelas pessoas que, “acostumadas” a tanto sofrimento, gozam da própria situação fazendo parecer que a tragédia social é, de fato uma piada, uma vez que tudo remete a uma estética do absurdo urbano.

Figura 21 – (Foto) “Zéfa e Zés”



Fonte: (Melo, 2018).
Legenda: Cena da apresentação em Sorocaba pelo PROAC Circulação 2018. À esquerda, Tom Ravazoli (Zé 1); ao centro, Stefany Cristiny (Zefa), integrante fundadora do grupo Nativos Terra Rasgada, atuante de 2003 a 2021, reconhecida por sua habilidade cômica e improvisação; à direita, Samir Jaime (Zé 2).

Apesar de atores e atrizes não fazerem uso, neste espetáculo, de narizes e outros adereços de palhaços, o *modus operandi* adotado, remete em aspectos físicos e textuais, às palhaçadas clássicas de duplas e trios cômicos. Conforme analisa Ermínia Silva (2007), esse tipo de comicidade é herdeira do circo-teatro e da tradição dos saltimbancos, que sempre operaram nas bordas da cidade e da legalidade.

Um dos momentos mais simbólicos ocorre quando os atores, ao serem retirados por um guarda representado de forma caricata, realizam uma sátira do processo de higienização urbana. Essa cena crítica a constante remoção das pessoas em situação de rua dos espaços públicos nas grandes cidades brasileiras. Tal representação ecoa os estudos de Roberto DaMatta (1980), que apontam a rua como um espaço de disputa simbólica entre o “dentro” e o “fora”, entre o permitido e o proibido.

Figura 22 – (Foto) “Segurança Pública”



Fonte: (Melo, 2018b).
Legenda: Cena da apresentação em Suzano pelo PROAC Circulação 2018. À esquerda, no canto alto da foto e de costas, João Mendes interpreta o Menino Escravizado; ao centro, Bruna Salatini interpreta a Segurança Pública; ao fundo, com mão no peito e cartola, Rodrigo Zanetti interpreta o Barão; ao fundo à direita, de costas, Juliana Prestes interpreta a Educação. Na cena, a Segurança está violentando o Menino Escravizado, acusando-o de invadir espaços públicos.

Dessa forma, a atuação se apoia em gestuais expansivos, deflagrando um tempo de ação e uma dimensão que tende ao cômico, com tônus físicos exagerados para destacar as tensões sociais presentes no cotidiano urbano. A escolha de representar o guarda de maneira grotesca (gestuais desengonçados e uma fixação pela violência. Com o figurino que destaca um olho na barriga e uma arma fálica, grande, grossa e mole) e palhacesca (calça listrada colorida) que, na composição total da personagem, reforçam a crítica à instituição. Esse tipo de encenação é característica do teatro de rua produzido pelo Nativos Terra Rasgada, que busca engajar o público e provocar reflexões sobre questões sociais relevantes.

A cena também exemplifica a utilização do riso como ferramenta de crítica social e linguagem poética, conforme discutido por Terry Eagleton (2020). Ao transformar situações de opressão em momentos cômicos, o espetáculo convida o público a questionar e refletir sobre as estruturas de poder e exclusão presentes na sociedade. *Blitz, o império que nunca dorme* e *Rua sem saída*, servem como exemplo de como o teatro de rua pode utilizar a comicidade para abordar e criticar

questões sociais complexas, promovendo uma reflexão coletiva sobre a realidade urbana brasileira.

A relação com o público é, novamente, fundamental. Os espectadores, ao redor da roda, tornam-se testemunhas e cúmplices da cena em que a instituição representada, polícia militar, naturaliza a violência. O público torna-se cúmplice, testemunha ocular, mas as cenas denunciam tais ações como cotidianas e protocolares, por isso, as personagens não se incomodam de reproduzir estes comportamentos na frente do público.

Figura 15 – (Foto) “Ratatatata”



Fonte: (Rua, 2017).

Essa interação desconstrói a neutralidade da assistência e insere todos no jogo político da representação. O riso aqui é incômodo não por falta de graça, mas por sua capacidade de explicitar a dor por meio da sátira. Trata-se de uma comicidade crítica, alinhada àquilo que Mario Bolognesi (2009) chama de “riso da denúncia”, presente nos palhaços que não apenas divertem, mas revelam as contradições sociais.

Dessa forma, *Rua sem saída* e *Blitz, o império que nunca dorme,* articulam dramaturgias cômicas de maneiras distintas, comprometidas com o real, onde o riso opera como um detonador de contradições sociais, destacando a disputa por espaço e a luta por direitos. Estes espetáculos demonstram que a rua é não apenas um

espaço de encenação, mas também um campo de batalha simbólica, onde a comicidade atua simultaneamente como arma e escudo, poesia e protesto.

No caso do grupo Nativos Terra Rasgada, as críticas são dirigidas a um conjunto de instituições, representadas por personagens bastante alegóricas como o Barão, Educação, Religião e Segurança Pública. Utilizando um recurso brechtiano, esses opressores são ridicularizados através de formas interpretativas e imagéticas. As personagens opressoras enfrentam os oprimidos, que, ao se valer da astúcia, evidenciam as camadas de violência e opressão a que estão constantemente submetidos. Neste panorama surge um elemento cômico da comicidade tropeira: a vingança. A astúcia e as artimanhas das personagens cômicas e oprimidas revelam-se como estratagemas táticos de superação das opressões. Neste processo, tanto personagens quanto público podem, também, sentir o gosto e uma possibilidade do prazer da vingança, refletindo uma sensação de libertação, onde o público compartilha o prazer da superação juntamente com as personagens libertadas.

Já na Trupe Olho da Rua, a instituição Polícia Militar é alvo de sátira, operando por meio da ridicularização das personagens opressoras. Esta abordagem é também evidente no espetáculo *DEMOCRACERIA*, do mesmo grupo, no qual o conjunto criador satiriza o drama dos apoiadores da tentativa de Golpe de 2022, os popularmente conhecidos por bolsominios[22], presos e clamando por direitos humanos. Ambos os exemplos destacam a função crítica da comicidade em abordar temas sociais urgentes, transformando o riso em uma ferramenta poderosa de protesto e reflexão.

[22] "Bolsominio" é um termo utilizado para descrever os fervorosos apoiadores do ex-presidente Jair Bolsonaro. Esse grupo se destacou por diversos eventos marcantes, como o apoio ao golpe que destituiu a presidenta Dilma Rousseff em 2016, a minimização da gravidade da pandemia de Covid-19, incluindo a defesa de medicamentos sem comprovação, e a realização de atentados terroristas, como o ataque com caminhão de combustível e bomba. O auge dessa polarização ocorreu em 8 de janeiro de 2023, quando bolsominios invadiram e depredaram instituições democráticas, como o Congresso Nacional e o Palácio do Planalto, sob o pretexto de "defender a democracia", evidenciando a crise nas instituições do país e a ignorância destes seguidores(as).

4 O RISO EM QUESTÃO

4.1 O RISCO DO IMPROVISO

Ao considerar os pressupostos aristotélicos[23] como estruturantes daquilo que hoje convencionamos chamar de teatro, pode-se afirmar, por meio de fontes oficiais - portanto duvidosas -, que as primeiras manifestações teatrais ocorridas em terras brasileiras foi por meio dos jesuítas com a finalidade de catequizar os povos originários. No entanto, como em muitos outros casos, a afirmativa torna-se questionável se confrontada com perspectivas descomprometidas com essa oficialidade, pode-se afirmar que a primeira intervenção teatral em terras tupiniquins, ao contrário, foi uma comédia improvisada.

No dia 26 de abril de 1500, no quarto dia depois de as embarcações portuguesas atracarem em terras brasileiras, um ator cômico improvisou uma performance com a finalidade primeira de estabelecer contato não verbal com os indígenas que habitavam as terras brasileiras. Sobre esta cena, descreve, o historiador[24]:

> Além do rio, andavam muitos deles dançando e folgando, uns diante dos outros, sem se tomarem pelas mãos. E faziam-no bem. Passou-se então além do rio Diogo Dias, almoxarife que foi de Sacavém, que é homem **gracioso** e de prazer; e levou consigo um gaiteiro nosso com sua gaita. E meteu-se com eles a dançar, tomando-os pelas mãos; e eles folgavam e riam, e andavam com ele muito bem ao som da gaita. Depois de dançarem, fez-lhes ali, andando no chão, muitas voltas ligeiras e salto real, de que eles se espantavam e riam e folgavam muito (Guedes, 1998, p.53 *apud* Moura, 2000, p.25. Grifo meu).

---

[23] O teatro aristotélico, fundamentado na obra *Poética* de Aristóteles, é caracterizado principalmente pela tragédia, que se centra em personagens nobres que enfrentam conflitos significativos, levando a desfechos trágicos que provocam emoções de piedade e medo no público. Aristóteles enfatiza a "lei das 3 unidades (ação, lugar e tempo), sugerindo que a peça deve ter uma única ação principal, ocorrer em um único cenário e se desenrolar em um período de 24 horas. Além disso, a tragédia deve causar catarse emocional, com personagens que sofrem uma queda devido a erros trágicos ligados a fraquezas pessoais. O enredo deve ser bem estruturado e verossímil, com diálogos poéticos que impulsionam a narrativa e as emoções dos personagens.

[24] O autor, talvez pouco conhecido da referida fonte, é Carlos Francisco Moura. Nascido em Portugal, mas desde os três anos de idade foi criado entre o Estado de Rio de Janeiro e o interior de São Paulo, professor de arquitetura, por 16 anos na Universidade Federal do Mato Grosso, tinha o Estado onde trabalhava, como um de seus temas centrais de pesquisa. O autor "[...] investiga as **peças de teatro encenadas nas armadas lusitanas, inclusive na de Pedro Álvares Cabral. No livro *Teatro a Bordo de Naus Portuguesas*,** publicou uma impressionante tabela de apresentações feitas nas embarcações dos séculos XV ao XVIII, com detalhes sobre as produções. Em geral, eram peças curtas, populares e impressas em folhetos de cordel, chamadas entremezes" (Cruz, 2023, p.s/n).

A qualidade atribuída ao ator, *gracioso*, significava à época "ator cômico" conforme Moura (2000, p.27).

> Segundo o *Dicionário de Autoridades,* editado no século XVIII pela Real Academia Española, *"Gracioso".* Usado como substantivo, significa el que en las comédias y autos tiene el papel festivo y chistóso, con que divierte y entretiene (Moura, 2000, p.27. Grifos do autor).

Durante dias, a estratégia da armada portuguesa que estava atracada na costa brasileira, foi de se aproximarem dos nativos por meio dos atributos artísticos, leia-se improvisos, uma vez que o artista “[...] gracioso diverte excitando o riso por meio de ações ou ditos jocosos" *(idem, ibidem,* p.27*).*

Apesar de soar alguma leveza, imagino que a situação enfrentada pelos cômicos, naquele momento, não lhes tenha parecido exatamente engraçada. O risco do contato com as pessoas indígenas que, certamente nunca, ou poucas outras vezes, haviam se comunicado ou visto pessoas europeias, podia-lhes ofertar verdadeiro risco de vida. Improvisar artisticamente em situações como essa, não é exatamente engraçado para o(a) cômico(a).

De maneira geral, improvisar inclui certo risco, diferente do que vivenciou Diogo Dias e o gaiteiro, já que em situações mais corriqueiras, o teatro de rua atualmente enfrenta riscos calculáveis, assumíveis, de certa maneira, até controláveis.

Portanto, de alguma maneira - de diversas maneiras -, a tradição cômica portuguesa, alimentou o gênero cômico e os seus tratamentos no Brasil. Obviamente que uma vez aqui, sofreu toda espécie de atravessamentos, inclusive e principalmente com as tradições indígenas e posteriormente, africanas.

Posterior ao uso do teatro como mecanismo de comunicação que superou e ainda supera as barreiras da língua - refiro-me a uma das dificuldades encontradas pelos portugueses ao chegarem em terras brasileiras -, para se comunicarem com os indígenas, houve diversas outras expedições e embarcações vindas não apenas de Portugal, mas de diversos outros países da Europa, com destino ao Brasil e que continham as manifestações teatrais, sobretudo da França.

Como já foi apresentado acima, nas embarcações eram representadas peças cujo estilo e artistas correspondiam a bobos, chocarreiros, bufões e graciosos. Os bobos, ou chocarreiros, são pessoas que divertem, "[...] com ditos e gestos uma

pessoa, uma companhia". Os Bufões, derivados do italiano *buffone*, "[...] o malandro, malabarista ou engraçadinho, que com suas palavras, ações e piadas tem a função de fazer rir". Outras características podem ser acrescentadas ao bufão, a depender da origem, como por exemplo se derivado do latim *jocus* acrescido do sufixo *arro*, pode-se agregar "[...] fanfarrão, bravateador; que diz rubolarias" (*Idem,* p. 63 e 64).

De toda a mistura em solo brasileiro, nasceram Grande Otelo, Dercy Gonçalves, Oscarito, Golias, Ariano Suassuna, Luís Alberto Abreu e muitos outros e outras comediantes que, ou por meio de sua atuação, pesquisa ou escrita dramatúrgica, corroboram para a construção de uma comicidade popular brasileira que se encontra, de diversas maneiras, presentes no teatro de rua, mas que por força de resistência, necessidade e criatividade, foram se transformando, se formalizando para serem aceitas e consumidas como produto da cultura, ainda que preservadas diversas camadas daquilo que temos chamado de formas representacionais das culturas populares.

Trata-se, portanto, de um amplo e complexo processo de adaptação - neste caso, estratégia de sobrevivência -, muitas vezes mediados por improvisos de toda natureza, construídos com intuito central de produzir a sobrevivência das pessoas trabalhadoras, de suas memórias e culturas. Eis aí a centralidade do improviso para as formas populares de cultura.

4.2 UM BREVE ENSAIO SOBRE A ATUALIDADE HISTÓRICO-SOCIAL GROTESCA

> Um povo sem cultura, é um povo sem dignidade,
> despreocupado com suas raízes,
> portanto, sem desejo de se libertar
> e ainda menos de combater
> Dario Fo e Franca Rame (2004, p. 67)

A eleição de Jair Bolsonaro à presidência do Brasil parece mais um ato de um teatro grotesco do que um fenômeno político real. Mikhail Bakhtin (2010), apresenta a concepção pela qual o grotesco evoca a subversão de normas sociais e a dialogia entre os mundos da alta e baixa cultura. No cenário da política brasileira,

esse grotesco se manifestou diretamente em atos impensáveis que, podem aparentar que a realidade foi capturada pela ficção.

Bolsonaro se tornou presidente sem ter aprovado nenhum projeto significativo durante seu tempo como deputado. Seu histórico é repleto de votações absurdas, mostrando, não apenas sua falta de comprometimento com a agenda social, mas principalmente o quão despreparado ele estava para conduzir um país. Sua trajetória política, marcada mais por declarações polêmicas e discursos às vezes incoerentes, expõe o absurdo da escolha popular que levou o grotesco a assumir o palco mais importante da nação.

Durante a pandemia de Covid-19, as ações de Bolsonaro se assemelharam à atuação de um ator descompassado. Suas imitações das mortes, pessoas com falta de ar e o desprezo pela gravidade da situação ecoaram da pior forma possível o que Bakhtin descreveu como a "carnavalização" do discurso, onde as hierarquias são invertidas, e a tragédia se transforma em uma comédia trágica. Assim, ao afirmar ser um “messias que não salvava vidas”, ele não só ridiculariza a vida humana, mas também transforma o sofrimento em uma farsa grotesca, ecoando a crítica brechtiana à alienação do público diante das tragédias cotidianas.

Nesse "teatro da vida real", os apoiadores de Bolsonaro, que oraram para pneus e acreditaram na comunicação com alienígenas, nos oferecem uma imagem de uma sociedade que abraça o absurdo, promovendo uma desconexão com a lógica e a razão. Tal comportamento comprova algumas teorias que versam sobre a religião ser o ópio do povo, e o potencial alienante dos meios de comunicação. A extrema direita, por meio de seu espetáculo grotesco, conseguiu promover uma grande onda de alienação sociopolítica, tendo levado, por um tempo, a maioria de eleitoras e eleitores à aceitação passiva de uma realidade distorcida que transforma a vida política em um grotesco espetáculo.

As contínuas provocações de Bolsonaro, que pediam intervenções militares para "salvar a democracia", soam como uma ironia trágica, típica das obras brechtianas, onde o público é forçado a confrontar as contradições do mundo ao seu redor. Esta inversão de valores é tão extrema que sua presidência parece uma ficção absurda, um ato teatral onde as regras do jogo são reescritas a cada ato.

Portanto, a ascensão de Bolsonaro não é apenas um novo referencial do grotesco, mas uma metatextualidade que desafia a lógica política e a ética social. O que se presenciou foi um espetáculo em que os limites entre a sátira e a realidade

se desfizeram, fazendo-nos questionar não apenas o que é político, mas o que é humano. A ficção política de Bolsonaro, em suma, nos oferece uma reflexão perturbadora sobre o estado da democracia e da moralidade em nossa sociedade, como se fosse uma peça de teatro cujo ato final, temo por isso, talvez ainda não tenha terminado.

4.3 GÊNEROS E TÉCNICAS CÔMICAS

Na análise de Henri Bergson (2018), a comicidade nasce de uma incongruência: uma rigidez da forma aplicada à certa e distinta fluidez da vida, que concerne às normas de conduta e ideário das classes ou grupos dominantes. Para ele, o cômico reside no “mecânico sobreposto ao vivo”, isto é, na automatização do comportamento humano. O riso, assim, teria uma função corretiva (ou ortodoxa), uma sanção social dirigida ao que se desvia das normas da sensibilidade coletiva. No entanto, como destaca Peter Berger (2017), essa sanção não é neutra: ela pode tanto servir ao conservadorismo quanto à crítica libertária, dependendo da intenção cênica e da leitura de quem venha a “lê-la”.

Quando tem intenção crítica, a comicidade se torna força de desestabilização das convenções, desmascarando as hipocrisias sociais e propondo novas possibilidades de leitura da realidade. Portanto, quando coletivos de teatro de rua se dedicam a produzir seus trabalhos a partir de concepção que, não apenas consideram, mas parte dos pressupostos como a coletividade e saberes populares, portanto pensando com e para as pessoas trabalhadoras como iguais, todos os elementos constituintes de seus trabalhos devem, da mesma forma, corresponder a isso.

Como já observado anteriormente, a totalidade de elementos presentes nos três grupos investigados aqui, dão conta de produzir a partir de elementos populares, políticos e palhacescos.

Figura 24 – (Foto) “Toscos”



Fonte: (Ventos, [202-]g).
Legenda: Em cena, da esquerda para a direita: Tiago Munhoz, Fernando Ávila, Luiz Valente e Nico China. Espetáculo *Super Tosco.*

Tais características conferem ao gênero cômico uma capacidade de adaptação e insurgência, articulando formas populares e tradicionais do passado, com temas contemporâneos como desigualdade, violência e repressão institucional. Os códigos cênicos adotados epicização teatral, a interação direta com o público, o uso do corpo como signo expressivo e “errado” e a incorporação do erro não apenas potencializam o efeito cômico, mas também instauram uma relação de jogo que inclui atores/atrizes e público estabelecendo uma correlação entre cena e sociedade, de intensa teatralidade.

Nos espetáculos *Blitz, o império que nunca dorme,* da Trupe Olho da Rua e *Rua sem saída*, do Nativos Terra Rasgada, por exemplo, observa-se o uso da paródia política como expediente e procedimento operacional predominantes. As personagens ridicularizam figuras de autoridade, dramatizam situações de abuso policial e expõem a violência urbana com recursos sarcásticos de comicidade. Essa apropriação paródica e satírica permite a subversão simbólica das estruturas de poder e estimula uma leitura crítica do cotidiano. Como aponta Terry Eagleton

(2020), o humor não é apenas descompressão emocional, mas também uma forma de conhecimento, que revela o absurdo sob a aparência de normalidade.

O teatro popular brasileiro sempre se valeu da comicidade como recurso narrativo e comunicacional. Autores como Hermilo Borba Filho e Mario Bolognesi evidenciam que o riso, nas manifestações populares, nunca é gratuito. Ele cumpre uma função comunitária, pedagógica e até espiritual. O palhaço, o contador de causos, o bufão e o improvisador são figuras que traduzem o mundo em metáforas risíveis, desmontando a opressão por meio da linguagem cênica. Como enfatizam tantos materiais concernentes ao assunto em epígrafe, essa tradição cômica popular é herdeira, também, em distintas instâncias e aplicação, de uma oralidade insurgente e de uma corporeidade política, que podem tornar o riso um dispositivo de mobilização coletiva.

No teatro de rua, essa tradição é atualizada com novos conteúdos e formatos, mas conserva seu fundamento: o cômico como elemento e propositor de engajamento coletivo. A comicidade deixa de ser mera forma de entretenimento e, inúmeras vezes, pode assumir um papel de gatilho crítico, produzindo deslocamentos de percepção, abrindo espaços de escuta e desnaturalizando discursos hegemônicos. O riso, quando colocado a serviço da cena pública, pode reconstruir vínculos entre estética e política, entre poética e território. Além disso, os tratamentos cômicos adotados pelos grupos aqui analisados, como o uso do improviso direto, a quebra da quarta parede, a encenação em espaços não convencionais e a incorporação do erro como linguagem, evidenciam a busca por comicidades participativas e interpeladoras. O espectador não é tido como um receptor passivo, mas como um interlocutor e parceiro no processo de criação e de apresentação.

A comicidade pode desempenhar um papel decisivo na crítica realizada no teatro de rua. Através de suas técnicas, estéticas e conteúdos, o riso pode transformar-se, também, em uma ferramenta epistemológica e política — um modo de pensar, agir e provocar transformações no espaço público, portanto, do estético para o social. Nesta pesquisa, a centralidade da comicidade sustenta-se pela sua potência em transcender o mero entretenimento, promovendo reflexão crítica e interação sociopolítica.

Para aprofundar essa análise, podemos comparar espetáculos de grupos distintos, como *Ditinho Curadô* do Nativos Terra Rasgada e *A Farsa do Advogado*

Patelin do Rosa dos Ventos. Ambas as peças dialogam na esfera da comicidade popular, onde os aspectos políticos não são diretamente expostos. Em vez disso, elas cultivam uma familiaridade e identificação com as personagens, permitindo que o público seja instado a construir sua própria visão crítica a partir dessa proximidade.

No caso do grupo Rosa dos Ventos, como personagens e palhaços se confundem, eles próprios se mantêm, quase que constantemente em situação de jogo, com brincadeiras e “zoações” (chistes) que transcendem o enredo espetacular, ou mesmo a relação com o público. Jogam, com a cumplicidade e familiaridade que têm entre eles. Nesse sentido, evidenciam o que registra Eagleton (2020) quando exemplifica um limite para a teoria da superioridade de Bergson (2018).

> A tese da superioridade não dá conta do fato de que, como nos relacionamentos brincalhões de certas sociedades tribais, os insultos podem ser uma forma de amizade. Eles servem para mostrar a resiliência da ligação humana, que é perfeitamente capaz de resistir a tais farpas. Ela também ignora a diferença entre ir das piadas de alguém e rir *desse alguém*. [...] Rimos delas em parte porque gostamos de compartilhar certa comunicação afável, mesmo que as piadas em si não sejam engraçadas (Eagleton, 202, p. 58).

O grupo prudentino domina, de tal maneira este recurso cômico do ingênuo, onde um deles lança a proposta da piada e um dos outros precisa ignorar o seu desenrolar, sustentando o jogo de preparo da piada, que às vezes, colocam uma piada dentro da outra. Quero dizer, enquanto estruturam uma cena cômica, disparam pequenas piadas entre eles ou em relação ao público sem titubear, e sem perder o preparo da cena previamente iniciada.

Um exemplo do que estamos a evidenciar, ocorre nas apresentações do espetáculo *A farsa do advogado Pathelin*. Durante uma sequência cômica acrobática utilizando uma estrutura metálica para desenvolver números aéreos e de equilíbrio, da passagem de um aparelho para outro, em meio à complexidade de transição de número, quando o ator Gabriel passa por Fernando Ávila, leva uma “salgada” (como se fala popularmente quando uma pessoa passa a mão na bunda da outra). Na sequência, Gabriel xinga a mãe de Fernando e eles, sem deixar de executar os números de habilidades, seguem com as ofensas cômicas, trocando “elogios” entre eles.

Figura 25 – (Foto) “Dado acrobático”



Fonte: (Ventos, [202-]h).
Legenda: Cena do espetáculo *A Farsa do Advogado Pathelin*, com Gabriel Mungo (à direita, de costas), Tiago Munhoz (ao fundo, à esquerda) e Fernando Ávila (ao fundo, à direita).

Outro comparativo interessante pode ser feito entre *Alegria:* o auto do circo do Nativos Terra Rasgada, *A farsa do Advogado Patelin* do Rosa dos Ventos e *Bufonarias II* da Trupe Olho da Rua. Esses três espetáculos, todos envolvendo palhaços, adotam perspectivas que se aproximam, mas que também se tornam completamente diferentes.

Tendo como ponto de partida que todos os referidos grupos vão desenvolver trabalhos com a linguagem circense, colocando em cena o(a) palhaço(a), conectam-se ao que defende Bakhtin (2010), o corpo grotesco revelado pelo repertório verbal recheadas de certa obscenidade, e fragmentação do corpo por meio de certas características.

> Esta subversão da imagem do corpo tem, para o crítico soviético, uma das fontes no cômico popular da praça pública, arraigada à Idade Média. A seu ver, os espetáculos de saltimbancos e os do circo são os que ainda preservam para nós o universo do corpo grotesco (Fonseca, 1979, p. 25).

A maneira como o Rosa dos Ventos explora este aspecto, configura-se, de certa forma pela exploração da catástrofe, ou em seu diálogo proximal com ela, como fazem com a constante exploração dos números de habilidades que evocam o risco, como as pernas de pau gigantes, os números acrobáticos em dupla altura ou a junção das acrobacias com malabarismos com diversos e diferentes equipamentos, deixando o público em constante atenção, dada possibilidade eminente de uma catástrofe. Ao final, desmontam e finalizam tudo como se aquilo que fizeram fosse facilmente executável.

A Trupe Olho da Rua, explora uma perspectiva de “realce das partes sensuais do corpo deslocadas e despedaçadas, numa verdadeira fragmentação, com intuito de valorizá-las” (Fonseca, 1979, p. 25). Fazem isso, sobretudo em *Blitz, o império que nunca dorme*, aliando este recurso à crítica satírica direcionada à instituição da polícia militar.

> [...] na sátira, a intenção agressiva se torna o motor fundamental da expressão cômica. [...] Mais frequentemente o ataque é dirigido contra as instituições e os seus representantes, especialmente as políticas e religiosas. Ele também pode ser dirigido contra grupos sociais inteiros e suas culturas - digamos, contra a burguesia e seus valores (Berger, 2017, p. 269)

Nesse caminho, além da Trupe, o grupo sorocabano avança nas críticas sobre as instituições políticas e religiosas, mas sem o uso dos recursos satíricos como faz a Trupe. O Nativos, desenvolve críticas por meio de ironias e sagacidades paródicas.

Segue abaixo um quadro analítico desenhado a partir das observações já trazidas no decorrer desta tese. Não tem intenção de delimitar o campo de atuação dos grupos, ou reduzir as possibilidades de entrecruzamentos em seus trabalhos, mas apenas de retratar, de maneira icônica e pedagógica, aquilo que se identifica como alguns dos principais aspectos presentes nos trabalhos dos três grupos estudados.

Figura 26 - (Quadro esquemático) “Estrutura cômica”

Aspecto/Categoria	**Nativos Terra Rasgada**	**Rosa dos Ventos**	**Trupe Olho da Rua**
Tratamentos Cômicos	Paródias sociais, comédia de costumes, entradas clássicas e chistes	Palhaçada grotesca, bufão popular, comédia física, chistes, escatologias e entradas clássicas	Sátira política, deboche sarcástico, chistes e grotesco brechtiano
Uso da Música	Música ao vivo como dramaturgia. Paródias, melodias populares com letras engraçadas e críticas gerais. Músicas tocadas e cantadas ao vivo pelos atores e atrizes. Instrumentos como violão, pandeiro e percussão são os mais utilizados. Pouco uso de efeitos.	Canções autorais cômicas, rítmicas e curtas, com forte viés popular e circense. Fazem uso de uma espécie de charanga, mesmo que eles mesmos tenham de integrá-la. Coral burlesco. Usam de bateria, guitarra, sanfona e instrumentos de sopro, principalmente cazu e metais.	Músicas narrativas com comentário cênico. Tons dramáticos e irônicos. Canções com funções épicas, ampliando o que encontra apresentado na cena. Música como efeito de tensão. Usam instrumentos percussivos como tambores, guitarras e microfones.
Estratégias de Improviso	Recorrência no uso de improvisação dentro da situação cênica ou dela decorrente. Foco em entradas ensaiadas com aberturas para trazer para dentro da cena, acontecimentos externos, principalmente reações do público. Forte jogo entre artistas do grupo.	Muito e pleno improviso por meio do chiste, do conhecimento prévio sobre o público. Improviso com números acrobáticos e malabares. Interações instantâneas com o público constantemente. Usam piadas prontas como se fossem inventadas naquele momento.	Alto grau de improvisação crítica. Respostas rápidas e corrosivas com o público ao entorno. Improvisos nas cenas centrais e nas cenas paralelas, compondo camadas espetaculares que expandem a dimensão da roda.
Relação com o Público	Cumplicidade afetiva por meio de temáticas de baixo teor crítico direcionado. Uso de temas generalistas como religião, personagem “carismáticos” e apelo à participação sonora com	Imediata, por meio de conversas transversais antes e durante o espetáculo. Uso de informações precisas na confecção de cenas improvisadas. Uso constante de jogos	Provocação direta. Busca de confronto crítico e reflexivo. Textos direcionados ao público e construção de situações em que o público se vê inserido e necessita reagir.

	uso de músicas/ paródias populares.	acrobáticos com o público.	
Estética Visual e Corporal	Figurinos populares, com signos religiosos e regionais. Personagens alegóricas com constante uso de adereços e sobreposições imagéticas no figurino ou cenário. Gestual moderado. Elementos típicamente encontrados no campo, são costumeiramente ressignificados para compor a estética do grupo.	Figurinos burlescos e chamativos, composto por retalhos coloridos vibrantes e construindo roupas não usuais em situações cotidianas, como bermuda com suspensório, cueca samba canção e malhas grudadas no corpo. Presença forte do exagero gestual, compõe uma estética grotesca.	Sátiras imagéticas na composição de figurinos, atribuem um tom de certa surpresa e coragem ao grupo. Sempre sarcásticos e grotescos, usam de imagens fortes para compor figurinos e cenários. Tudo em cena ganha atributos cômicos com elementos de denúncia visual.
Tom da Comicidade	Irônico, nostálgico, afetivo. Humor com crítica social branda.	Escrachada, escatológica, corporal, popular. Riso como catarse física e absurda.	Ácido, crítico, político. Riso como arma ideológica.
Referência Matriz (segundo Falcão)	Culturas decorrentes de regionalismos populares	Palhaçada/ bufonarias	Expedientes de teatro político, palhaçadas/ bufonarias

Fonte: Elaborada pelo autor.

Cabe destacar que as categorias apresentadas no quadro não devem ser entendidas como absolutas ou estanques. Trata-se de um exercício analítico que visa evidenciar estratégias recorrentes em cada grupo, mas que operam de forma porosa e fluida, variando de acordo com o contexto, o espetáculo é o momento histórico de criação. As comicidades nos grupos de teatro de rua são, em sua essência, dinâmicas, contaminadas e em constante reinvenção.

4.4 LIMITES DO RISO NO DISCURSO

A comicidade, embora seja tradicionalmente associada à liberdade, à irreverência e à descontração, carrega também tensões éticas complexas, sobretudo

quando mobilizada em contextos sociais marcados por desigualdades, exclusões e violências simbólicas. Se por um lado o riso pode operar como linguagem crítica e libertadora, por outro, ele pode reforçar estigmas, naturalizar preconceitos e perpetuar estruturas de dominação. No teatro de rua, onde a interação com o público é direta e o acesso é democrático, esses dilemas tornam-se ainda mais evidentes e urgentes, exigindo responsabilidade artística e reflexão constante sobre o uso dos códigos cômicos em cena.

Compreender essas tensões ético-estéticas exige também uma abordagem mais ampla sobre os fundamentos do teatro de rua e do teatro de grupo, pois é na confluência desses dois eixos que se forma o conceito de teatro de rua metropolitano e a comicidade tropeira. O teatro de grupo, conforme analisado, dentre tantos outros, por pesquisadores como Alexandre Mate, Simone Carleto e Tom Ravazoli, é estruturado em processos coletivos de criação e organização. Ele se diferencia da produção teatral tradicional ao valorizar o tempo estendido de convivência entre os integrantes, a construção compartilhada de linguagem e o compromisso com questões sociais, territoriais e políticas, vislumbrando sempre a luta pela continuidade das pesquisas e trabalhos, marcado sobretudo pela organização coletiva durante o movimento intitulado “teatro contra a barbárie”. Já o teatro de rua, e suas características fundantes é muito anterior ao modelo evidenciado, e tem ocupado o espaço público, desde as origens de convivialidades social, com intervenções que se insurgem contra a lógica do mercado cultural, propondo uma cena aberta, interativa e popular apresentada em espaços públicos abertos, com espetáculos essencialmente épicos cujas matrizes perpassam pelas culturas populares, teatro político e a palhaçada. Grupos e trabalhos que tendem a estabelecer ritmos acelerados de cena, estéticas e temáticas urbanas oriundas de cidades de médio e grande porte.

Este teatro de rua metropolitano, portanto, não é apenas o coletivo artístico que realiza uma intervenção qualquer na rua, mas inclui também os espectadores e os territórios onde a cena se desenrola no jogo cênico. Ela se forma a partir de vínculos construídos no momento da encenação, em que público e artistas compartilham um acontecimento estético/político/poético carregado de afeto, crítica e dialogismo permanente. Nesse sentido, a comicidade que surge nessas experiências não se limita a uma função catártica ou de divertimento, mas se torna elemento constitutivo de uma convivência pública crítica e efêmera. A

territorialização é também elemento constituinte dessa comicidade tropeira que, por meio de vivências prévias dos artistas e de improvisação constante com o público, ganham contornos ainda mais sensíveis e potentes.

Entre os principais dilemas éticos com relação à produção da comicidade, está o risco de produzir riso à custa da dor alheia, fenômeno que Henri Bergson (2018), de certa maneira apontava em “efeito da rigidez”, mas que, em contextos contemporâneos, pode adquirir formas mais agressivas e normalizadas.

A comicidade, ao mesmo tempo que pode denunciar estruturas opressoras, pode também servir de instrumento para sua perpetuação, sobretudo quando vinculado a estereótipos de gênero, raça, classe ou regionalidade. O teatro de rua, por sua “vocação” popular e seu contato direto com públicos diversos, deve atentar especialmente para essas armadilhas violentas.

Exemplo disso está no espetáculo *Alegria:* o auto do circo, já analisado anteriormente, que apresenta um jogo entre as personagens Maroca (Tom Ravazoli) e Severino (Flávio Melo), no qual, para ressuscitar Severino, Maroca tenta vários métodos que não funcionam, mas ao pensar na respiração boca a boca, faz com que Severino se levante imediatamente. Bravo com Maroca, que o confunde com um homem *gay*, Severino e Maroca entram em um embate corpo a corpo. A cena se estrutura a partir da *gag*, “bateu baixou”.

Figura 27 – “*Bateu Baixou”*



Fonte: (Rasgada, 2011).
Legenda: Gag cômica *Bateu, baixou,* com Maroca (Tom Ravazoli), de costas à esquerda, e Severino (Flávio Melo), à direita. Apresentação realizada na Praça Cel. Fernando Prestes, Sorocaba, dezembro de 2019.

Ainda que a intenção dos criadores fosse construir uma cena cômica e até afetuosa, o uso da violência em defesa de uma suposta masculinidade, reforça a perspectiva de que ser *gay* seria algo ruim socialmente. Este aspecto, conecta-se a diversas outras perspectivas preconceituosas, como por exemplo, de que um homem demonstrar afeto, diminui seu *status* social ou sua suposta masculinidade, ter características ditas femininas, o torna menor perante outros homens, e assim por diante.

Pelo que se pode observar, a comicidade popular é atravessada por contradições histórico-estruturais, e o riso pode tanto emancipar quanto oprimir, daí a necessidade de revisitar criticamente seus conteúdos e dispositivos cênicos.

Depois de 8 anos realizando a cena sem o devido cuidado com relação à reprodução de violências e preconceitos, o grupo reconstruiu todo o espetáculo em 2017 eliminando estas características e substituindo por outros elementos críticos voltados para seus algozes, e não a seus pares.

O mesmo cuidado deve ser tomado em relação às piadas de cunho sexista ou LGBTQIA+fóbico. A recorrência de “esposas mandonas”, “homens frouxos” ou personagens *gays* como alívio cômico revela como certos clichês se mantêm vivos mesmo em propostas artísticas progressistas. No teatro de rua, naturalizar o riso como sendo uma espécie de válvula de escape de coisas “reprimidas” pode se tornar perigoso, pois o que se encontra no íntimo do ser humano, muitas vezes pode revelar fobias, preconceitos e todo tipo de violência, ainda que manifesta de maneira cômica, pois como se vê em *Alegria:* o auto do circo, tal feito é possível.

4.5 LIMITES FORMAIS DO RISO

No espetáculo *Pathelin* do grupo prudentino, Rosa dos Ventos – importante destacar que o grupo não tem atrizes -, uma das personagens centrais da trama é uma mulher. O grupo usa do fato de serem apenas homens no elenco, para promover risos durante o “sorteio” que realizam para decidir quem deve interpretar a personagem da mulher. A comicidade é construída a partir do fato de que o figurino da personagem, como se espera, é composto por roupas femininas, no caso, um vestido decotado e colorido.

Figura 28 - (Foto) “Guilhermina”



Fonte: (Ventos [202-]i).

Para além do figurino, tornam-se parte da composição cômica da referida cena, a carga dramática que atribuí ênfase, gravidade à ocasião. Isto é, na medida em que os atores manifestam a necessária participação de um homem para atuar como mulher, enfatizam também o exato oposto, de que não houve quem se submetesse, voluntariamente, a fazê-lo. O destaque que se faz com isso, e a necessidade de ter de, por meio de “sorteio” determinar alguém para a tarefa, se equivale à analogia dos soldados que precisam “tirar no palitinho” para escolher quem vai sacrificar a vida naquela espécie de missão suicida.

Neste! sentido, é importante destacar que o efeito cômico acontece, ou seja, o público ri, mas a que custo? Georges Minois (2003) alerta que o efeito do riso é imprevisível e frequentemente escapa ao controle do artista. Um gesto cômico que visa criticar o racismo pode, dependendo do contexto, reforçar o estigma que pretendia atacar. A experiência do público marcada por classe, raça, gênero e vivências subjetivas interfere diretamente na leitura da cena.

O teatro de rua, ao se propor e ao se colocar como espaço de crítica social, deve construir o riso não apenas como entretenimento, mas como linguagem de

escuta, alteridade e transformação. É preciso cultivar uma comicidade consciente, atenta à sua potência e aos seus perigos. O riso que transforma não é aquele que agride e humilha, mas o que provoca reflexão, empatia e desejo de mudança. E é nesse riso partilhado na roda, nutrido na coletividade, gestado na escuta que se forja a comicidade tropeira.

5 PALHAÇADA E POPULARIDADE COM O GRUPO ROSA DOS VENTOS

Neste capítulo, apresento, com certa similaridade formal de textos dramáticos, as conversas coletivas que tive com os grupos Rosa dos Ventos e a Trupe Olho da Rua. Tal escolha se deu pela riqueza expressa nestes encontros. Em rodas, como popularmente se faz, as conversas foram acaloradas, épicas, atemporais, profundas, e reveladoras de muitos processos e pensamentos capazes de contribuir, em muitos aspectos, para aquilo que este trabalho propõe.

5.1 IMERSÃO NO INTERIOR PROFUNDO: O GRUPO ROSA DOS VENTOS

A conversa que segue, ocorreu na cidade de Presidente Prudente no dia 7 de abril de 2022, no galpão da Lua. Tempo quente, final de tarde e início de noite.

Figura 29 - (Foto) “Galpão da Lua”.



Fonte: (Roberto, 2019)
Legenda: Um prédio da antiga estrada de ferro que corta a cidade, mas que se encontra desativado. O prédio abandonado foi ressignificado com o uso teatral do Rosa do Ventos e outros coletivos da cidade que aliaram suas necessidades de ter uma sede com o protesto contra a violência policial no Estado e na cidade, que resultou na morte da palhaça e atriz, Lua Barbosa. O "Galpão da Lua", é resultado de mobilização artística e social, homenageando a artista de teatro de rua, Lua Barbosa.

Em meio a cenários de diversos grupos de teatro, ferramentas, materiais de aula de acrobacias, aéreos, quadros e muita variedade de outros objetos teatrais ou não, sentamos em torno de uma mesa. Clima animado e com muitas brincadeiras. Apesar de uma certa expectativa por parte do grupo para saberem de mim quais eram as perguntas que eu os faria, a gozação entre nós foi o tema primeiro da conversa.

Um pouco em tom de decepção por parte deles e, de tentativa frustrada de corresponder, eu fui tentando explicar para não parecer que eu estava com um roteiro pré estabelecido, mas querendo fazer parecer uma conversa. Alguns instantes após o início da conversa, eu comecei a gravar.

5.2 EM CONTEXTO: O GRUPO E OUTROS ATRAVESSAMENTOS

Flávio Eu vou falar sobre abertura de roda porque eu acho que é uma questão importante no trabalho de vocês, mas a minha pesquisa é sobre a comicidade no teatro de rua. Esse é um elemento que me chama bastante atenção no trabalho de vocês, que é o modo como vocês abrem a roda, eu vou discutir a questão da personagem, ou não personagem.

Fernando Você falou uma coisa que é importante de lembrar, que é assim, esse contexto da cidade tem uma questão muito do isolamento para todos nós, então talvez seja mesmo uma questão importante de falar, essa coisa de nós estarmos longe daqui para lá. Quantos grupos de teatro têm daqui para São Paulo?

Estamos em uma área muito grande, mas somos bem poucos mesmo, então tem a ver um tanto com esse discurso popular nosso, que facilita a gente entrar neste lugar, mas se nós tivéssemos, talvez, outro discurso mais formal, nós não teríamos tido espaço. Sabe? Em teatros que a gente não tem, se a gente tivesse escolhido falar as mesmas coisas que a gente fala na rua, só que em teatro, nós teríamos mais

problemas do que a escolha para a rua. E isso é um pouco do lugar...

Nós viemos para cá para fazer geografia, nos encontramos com o movimento dos sem-terra, nossos primeiros espetáculos foram em acampamentos e assentamentos, desde o início nós temos uma relação com eles. Até no julgamento do Zé Rainha, em Vitória do Espírito Santo, nós fomos. Então, isso favorece um caminho de um outro discurso. Então isso é muito importante de dizer da cidade, e talvez do que ela nos fez. Sabe? Isso é uma coisa para você pensar. Sabe?

Flávio Então é legal pensar que o Rosa dos Ventos não é um grupo da cidade que se reúne porque todos moram aqui, na verdade o que une vocês, é o curso de geografia.

Luiz Na verdade é a Unesp, né, porque o Tiago fazia educação física, mas o ponto de encontro foi ali na moradia...

Fernando Foi na moradia que nós tivemos um ambiente...que a universidade nos deu fomento de 4 anos. Onde nós tínhamos casa, onde nós tínhamos bolsa, quando não era de auxílio porque a gente era pobre, a gente começou logo com os projetos de extensão, e aí o Rosa dos Ventos, já no terceiro semestre, na verdade no terceiro mês que a gente entrou aqui, a gente já começa a desenvolver essas atividades, e aí as bolsas chegaram no outro ano. Nós entramos na faculdade em 1999, em abril o grupo Rosas dos Ventos começa a se apresentar.

Flávio Vocês estão fazendo 23 anos esse mês?

Fernando Isso, nós estamos fazendo 23 anos agora.

Flávio Mas vocês não se conheciam antes?

Fernando Nós já nos conhecíamos, foi um jogo de futebol lá na moradia no primeiro dia que rolou futebol, que eu já comecei infernizar falando: ó galera o teatro, vai rolar um teatro, e eu: vamos, vamos, e enquanto o pessoal falava que nunca tinha feito, eu juntei meia dúzia de bobo e eles foram comigo. O Luizão estava lá comigo.

Luiz Eu não fui.

Fernando Como não foi? Você estava lá sim! O primeiro foi no KM 7, você estava no segundo também, que foi no Parque do Povo... aí o Luizão depois saiu e foi buscar o objeto da geografia e voltou *(risos)*... Mas foi assim mesmo que a gente começou a fazer mesmo, sabe?

Flávio Então desde o primeiro trabalho que vocês montaram já foi com o intuito de vender e levantar uma grana?

Fernando Ó, no começo era para levantar uma grana, aí a gente começou a fazer nas escolas, aí nós falávamos assim: ó, vamos ficar conhecidos. Então nós trocamos. Então a gente falava assim: nós não temos condição nem de ir e nós precisamos de dinheiro para as nossas coisas, então você troca conosco você vem nos buscar e nos dá alguma coisa em troca. Foi cesta básica, foi roupa, foi mão de obra de costureira, e aí nós começamos montando tecido, primeiro nós ganhamos o tecido, aí nós construímos duas roupas. Era o Piriri e o Pororó. Então quem vestiu a roupa 1 era o Piriri e quem vestiu a outra roupa era o Pororó… Isso foi indo, quando nós vamos comprar o sapato, nós apresentávamos de meias, nós fomos comprar sapato em 2003/2004, foi desse jeito.

Flavio E os trabalhos apresentados no Movimento dos Sem Terras…

Fernando Nós tínhamos uns amigos que eram assentados, e acampados que estudavam no curso de geografia. Hoje, ele é professor Doutor na faculdade de Ituverava, ou Ituiutaba, é o Sérgio duas unhas, ele é duas unhas porque o termo duas unhas significa traidor no MST... Então se eu te chamar de duas unhas nos Sem Terras, você é um traidor *(risos),* porque ele saiu do acampamento e foi para universidade, e depois que terminou a universidade, ele falou que não queria mais voltar para o acampamento, que ia ficar na universidade e brigou com a galera por causa disso, dizendo que eles não podiam cercear as pessoas pelo que elas queriam fazer... foi uma treta do duas unhas *(risos)*. E quem é que nos levava para os assentamentos, os acampamentos dos sem-terra? Era quem? Era o duas unhas *(risos)* e foi desse jeito...Só que muito disso, Flávio, tinha nas escolas, só que nós não tínhamos um curso de teatro. E qual foi a onda? A onda é que eu sabia fazer animação infantil, então quando eu vim para cá eu falei para os caras: mano, vamos fazer animação nas escolas e a gente vai levantar uma grana, vamos fazer também os aniversários para levantar a grana e isso já vai nos sustentar de cara e os caras falaram beleza e foi de fato que rolou. Aí já começou a rolar uma grana e depois do segundo ano a gente já estava em todos os aniversários, porque todo mundo nos chamava e nós íamos. Só que nós éramos os podreiras mesmo. E nós fomos um sucesso e muito aniversário... No primeiro ano do Rosas dos Ventos, eu tenho uma tabela que marca que nós temos três apresentações, no segundo ano nós fizemos 120, no terceiro ano 100... 80..., depois disso, aí acalmou. Depois dos 10 primeiros anos, nós começamos a fazer 40 por ano e a gente tinha como meta isso, mas antes era muito, era um estouro assim… E aí, animação começou a ser trocada por cena e isso que era engraçado, porque nós fomos ficando injuriado com aquela coisa de ah, vamos cantar aquela música,

oh tralalalalala oh, oh tralalalalala oh, oh tralalalalala, oh tralalalalala! Sabe essas conversas…? *(risos)* E isso foi virando umas cenas, isso virou a peça hoje, tem espetáculo, só com números clássicos, então, nós começamos a trocar uma cena de musiquinha cantada, por uma cena como a Gag do Pato, por exemplo. Então nós fazemos toda aquela animação e tinha gag do Pato no meio, então nós fazíamos todas as musiquinhas, mas tinham uma gag do pato, ou do atirador de facas e aquilo ia mudando e virou um espetáculo só de números, que nós resolvíamos na hora qual seria apresentado, em qual dia. Quando nós chegávamos, olhávamos para o público e pensávamos bom com este público vai rolar assim ou vai rolar assado, então nós escolhíamos quais cenas nós faríamos e foi indo assim cara é muito engraçado, você acredita? Foi exatamente desse jeito… *(risos)*

Flávio Estavam lá neste primeiro encontro, você, o Tiago, o Luizão…

Fernando A Elaine, a Milena, o Raio, a Silvinha, variava as pessoas nos rolês. Variava com o curso de Geografia.

Luiz Eu ia mais para comer salgadinho. *(risos)*

Fernando Um dia, o Paulo falou isso, um dia ele falou assim, o Tiago, nós encontramos um funcionário da Unesp, o filho da mulher lá da assistência social, da Simone, e aí ele falou assim: nossa lembra quando eu contratei vocês a primeira vez, eu falei para vocês me dizerem como é que vocês cobravam e vocês me responderam assim: se for aniversário for churrasco, nós vamos em 8, se for salgadinho nós vamos em 6 e se tiver pão, nós vamos em 4 *(muitos risos)*. E o Paulo contou isso no negócio lá da Unesp que teve esses dias... Dizendo que nós éramos muito picareta, cara, mas minha filha gostava demais

de vocês *(risos)*. E foi aumentando, o primeiro cachê nosso, o Tiago lembra, foi R$ 60,00.

Tiago Era R$ 60,00, mas era dinheiro para caramba.

Fernando Eu procurei, tentei achar uma citação para você, mas eu não achei, aqui em Presidente Prudente se chamava Montalvão, patrimônio do veado, patrimônio da anta, depois foi. isso em um livro de um cara aí… Nessas ondas do Alexandre Mate, eu me animei, e pensei comigo, mano, eu vou começar a entrevistar as pessoas que estão para morrer, os que se levantar a mão vai para o céu (risos), então eu fiz duas entrevistas na cidade, eu estou falando isso, porque a galera começou a me contar umas histórias de uma senhora que quando ela chegou aqui, em 1315 *(risos)*, era só mato, mas ela não quis gravar entrevista comigo, era mulher do Diores de Santos Abreu.

Luiz Quando ela chegou aqui ainda era Montalvão.

Tiago Ela foi a primeira professora de teatro que embalou todo mundo na cidade.

Fernando Foi, que juntou o Tinho, que juntou toda galera que eu estou entrevistando, eu tenho uma lista que eu ainda vou entrevistar, que é uma próxima viagem que eu quero fazer, onde eu jogo as ideias e a galera vai melhorando, vai dando palpite…

Tiago O Fernando consulta o Obituário todos os dias, para ver se alguém da lista de entrevista não morreu… *(risos)*

Fernando Eu tenho uma lista mano, e é um barato isso. Descobri várias coisas já, incríveis do teatro Prudentino.

5.3 A COMICIDADE É UM BOTÃO

Tiago Flavião, qual é o tema do imbróglio?

Fernando Viu aí, quem é que fala difícil??? *(risos)*

Tiago Você que falou difícil e ninguém riu, quando você falou lá sobre o riso para o Marcelo Militão.

Flávio E o que você falou lá sobre riso, foi sobre a estrutura do trabalho de vocês ou do ponto de vista teórico?

Fernando Na verdade, o que eu falei, para ele que primeiro, para falar sobre a importância do riso, preciso saber de que riso você está falando, sarcástico, sardônico, é o riso angelical, o riso de maltrato, de qual riso você está falando? Então eu falei para ele, primeiro você pega esse riso, identifica que riso que é, para além disso, você vai fazer o que, eu vou falar do meu trabalho, como nós entendemos o riso, e é assim que a gente cria uma comunidade do riso que eu falei que a gente tenta fazer uma relação social de aceitação de proximidade. Quando a gente derruba essas barreiras, cai essa história de bullying, cai tudo porque você está rindo do outro, então quando eu for para cima de você, você não pode… então eu fui mais ou menos dentro deste contexto falar do que eu imaginava, do que era. Mas, foi super-rápido e a galera ficou me mulando. Eu falei, olha gente do que eu estou falando tem estes, estes, e estes livros. E mostrei os livros. foi super-rápido, mas foi um barato, mas foi duro para mim, porque eu esqueci de uma coisa e depois falava outra…

Luiz Isso a partir do Marinho?

Fernando Não, a partir da nossa história mesmo, porque cada um de nós tem um trabalho né, o Tiago tem um trabalho sobre o circo que inclusive ele fez conclusão de curso e que foi muito legal, a dissertação do Luizão é belíssima, é sobre a história do lazer na cidade de Presidente Prudente na década de 30, 20, sei lá... É uma dissertação belíssima de ler, uma das dissertações mais gostosas de ler, a sua e da Valéria que também fala umas coisas muito legais sobre o lazer. E esse trabalho sobre a comunidade do riso, que eu falei lá, foi um trabalho de bacharelado que eu fiz e que o Raul me falou, não mano, isso que vocês fazem é comunidade do riso, aí ele dividiu o nosso trabalho, ele falou olha, você já se apresentaram nos acampamentos e assentamentos, então tem uma divisão, vocês já se apresentaram nas APAES e um monte de outros lugares, em hospitais psiquiátricos, vocês já fizeram, e isso dá uma outra categoria. E dividiu essas categorias e falou assim, como é que cada um dos públicos desses lugares se comportou? E aí eu fiz uma cara assim, do tipo… eu escrevi um pouco disso, por isso que até hoje eu falo sobre isso e já faz uns 15 anos. Eu escrevi isso no meu trabalho de conclusão de curso, é minha monografia.

Luiz Legal que o Fernando está falando, do que o Raul trouxe para ele da definição sobre o que nós fazemos, é uma comunidade do riso, porque quando você faz uma roda, no nosso caso que é um trabalho cômico, o que você estabelece ali é uma comunidade do riso, as pessoas entram nessa cumplicidade, nessa comunhão, em uma roda, pelo riso... Não é porque a gente está fazendo, apresentando algo que prende, que cause comoção, não!

Tiago O que também é interessante disso, é que a gente tem uma técnica prévia do espetáculo que começa antes de, antes de falar começou o espetáculo ele se confunde com espetáculos,

porque a gente está maquiando está montando o cenário, muitas vezes a gente chega no lugar e já começa com alguma coisa que vai ter no espetáculo, a gente tem o hábito de levar uma informação para o produtor, a pessoa que está recebendo a gente, a gente já lança uma coisa que vai ser piada lá na frente no espetáculo, como por exemplo, dizer que alguém esqueceu a cueca e no caso do espetáculo super tosco, a cueca vai aparecer no final. A gente lança isso 3 horas antes, ou esqueceu a cueca... e a gente brinca, brinca não, a gente entende que quando a gente faz a prévia, a prévia ela tem níveis, a gente vai mais tranquilo, aí vê que está passando alguém e a gente vai dizendo que vai ter um espetáculo que o espetáculo é ruim, mas se tiver à toa, aparece aí. Com isso a gente vai construindo, numa dessas a gente conhece a pessoa que chega mais cedo e deixa ela à vontade, conversa com ela, sabe o nome, acaba fazendo uma piada com outro e a gente acaba interagindo, se enturmando, criando assuntos com ela e quando vai formando a roda, porque a gente usa essa prévia justamente formar a roda: vai começar viu, daqui a pouco!!!! E a gente têm argumentos, quando está no finalmente para começar, a gente começa a maquiar, maquiar e aí já é mais rítmico, quando o China está, ele toca alguma coisa, quando está entre a gente, a gente também cria algum ambiente e, maquiando já tem um ritmo, tem também a telepatia, só que numa dessas, a gente já conhece pessoas daqui outra dali que já brincamos, já chegou um figura que brincou com a gente, e a gente começa tecer essa roda. Essa roda começa, sabe como, tem uma história que eu falo que é quase como se a gente estivesse recebendo algumas pessoas amigas na nossa casa, porque aí a pessoa fala um negócio e você fala, puxa eu tenho esse livro aqui e pumba!!! Você já sabe onde está, você puxa ele daqui do lado, isso daí está aqui ó, pá!!... Você tem elementos, você tem uma música aqui... É como se você estivesse na sala da sua casa, a roda na rua é como a sala da

sua casa, tecemos uma teia que vai ligando as pessoas, quando vê no meio do espetáculo que começou do nada, já que ele é livre né, a gente chama atenção de alguma coisa que veio lá do início do espetáculo, ou, muitas vezes uma brincadeira é tão legal nessa prévia que a gente volta essa brincadeira durante o espetáculo inteiro, ele conduz a piada, a brincadeira nessa situação de tecer essa teia. Sem contar que, eu não me lembro qual crítico que falou isso que ele observava a sensação do público com este ambiente que a gente criava que era o seguinte, a gente vinha construindo com o público até que a gente trouxe alguém, trouxe alguém fisicamente ou só na piada, só na brincadeira e aí, trazemos outro, depois voltou aquele, então a galera já ficava esperta, esperando que hora que ia pegar outra pessoa e que hora que essa outra podia ser ela mesma, a pessoa falou assim nossa é um risco, um risco que a pessoa se coloca na nossa roda que ela não quer ir embora, mas sabe que tem uma tensão, que é uma tensão de a qualquer momento a gente poder zoar ela, brincar...É claro que a gente tem um limite né.

Flávio Tem? *(risos)*

Tiago Nós temos! *(risos)*

A gente... inclusive, tem uma máxima, que é: se riu a gente chega, está escancarado a gente continua, se deu uma amarelada a gente vai para lá, porque constranger não é legal.

Fernando A gente errou bastante para aprender alguns limites.

Tiago Aprendeu? *(risos)*

Fernando A gente erra bastante. Quantos erros a gente já cometeu... a gente já até tá vacinado.

Flávio Eu já vi muita coisa de vocês, tanto presencialmente quanto gravado.

Tiago Não sei se o tema tem... Quais são os temas assim... Pra gente não ficar viajando muito aberto assim...

Flávio Esse mesmo é o riso, o riso é tema...

Tiago Ahhhh, o riso...

Flávio A minha pesquisa é a comicidade no teatro de rua...

Tiago Oh, que legal, então...

Flávio Só que eu vou olhar então para três tipos de comicidade, Tiago, vou olhar para vocês, vou olhar para a Trupe e vou olhar para o Nativos, porque obviamente vocês também olham e são... são realmente...

Tiago Diferentes...

Flávio Não sou eu que estou dizendo vou fazer aquilo que o Alexandre Mate me deu como instrumento de trabalho, vocês trabalham com uma perspectiva um pouco mais bakhtiniana, do Riso Popular, festivo, a trupe olho da rua com uma comicidade ácida, Brechtiana, Política na acepção da palavra, o nativos com um riso moderado, aburguesado, da comédia "mais certinha", mas limpinha no mau sentido mesmo, de uma comicidade preparada para classe média. portanto, Vale olhar para estes três tipos de comicidade, é o ponto de partida. Estou olhando para estes três grupos e percebendo coisas, mas eu gostaria de perguntar uma coisa de maneira bem geral para vocês. Se vocês tivessem de falar sobre o trabalho de vocês,

sobre a comicidade no trabalho de vocês, o que não poderia ficar de fora? o que vocês identificam de comicidade no trabalho de vocês?

5.4 PALHAÇOS OU ATORES?

Fernando Cada um de nós tem uma visão. Quando a gente vai escrever alguma coisa, vou falar de alguma coisa, a gente tenta dizer, entender, Por que a gente briga entre nós para chegar a alguma conclusão. não chegamos em nenhuma mas apontamos para alguns caminhos. Então, o que acontece, nós temos uns três ou quatro artigos que escrevemos, na revista rebento, outro que é sobre a discussão do palhaço, um texto que é para falar sobre o cômico mas que a galera fala do palhaço, então o que eu fiz? Peguei o texto e falei que eu não acho isso e mostrei para eles e eles contribuíram e o texto começou a ser feito. Eu peguei o texto e falei, olha, a gente tinha umas dez ou vinte críticas, eu não me lembro quem eu usei, mas foram essas críticas que eu acompanhei ao longo do tempo. E eu mostrei a confusão teórica que essas pessoas falavam sobre nós. Que nenhum usava palhaço, ou, um ou outro usou, mas usou como ator brincante, cômico, usou todos os termos. E eu fiquei mostrando isso, e chegando ao final, depois que uma menininha foi questionando ser ou não palhaço. Ela perguntava "vocês são ou não Palhaços?"

Tiago O Artigo todo é isso. Palhaço ou apenas comi(cu)zinho? Rsrsrs É o nome do Artigo. Comi(cu)zinho é no sentido de cômico pequenininho.

Fernando É um artigo muito legal, mas só que nessa conclusão…

Tiago Não, fala da menina, porque eu te cortei…

Fernando É, e aí a gente termina tudo e quando a gente problematiza, e eu digo que nós não somos mais palhaços, que é minha opinião e a gente vai divergindo porque, nós não estamos mais em uma lona de 12,6. O palhaço surge com o circo capitalista cercado, e ele não pode falar, como nós falamos de política e demais, como tico-tico é que é palhaço para mim. Você entende? E aí eu vou indo… como nós. Uso branco, vermelho e preto, quando, em uma aula que eu tive com o Marinho, que me provou que o branco, vermelho e preto, é o que mais se distancia. A gente usa as cores do palhaço, roupa do palhaço, mas nós não somos palhaços, porque usamos um discurso diferenciado e uma dramaturgia que é outra. Talvez no *Hoje tem espetáculo* a gente faça isso. Isso, espetacularmente falando, é muito legal de a gente perceber, porque quando a gente vai apresentar no circo tradicional, não rola. A gente é tão rápido, tão veloz que um dia a gente terminou, voltou para trás e o dono do circo falou "nossa, vocês são rápidos demais". Você entende…? Mas pra dizer isso, eu vou problematizando cada item desses. Que nós não somos mais, e que este é um novo personagem que está posto na rua, mas que porém, no ponto de vista popular, a menininha perguntou um dia - vocês são palhaços, são não sei o que, vocês são…? -, não me lembro como é que termina, mas enfim. Mas também dizendo que, este nome pode perdurar…

Tiago *(fazendo uma brincadeira)* Olha pai, um palhaço. Não era alguma coisa assim, a menina falou. *(rsrsrs)* Fica tentando teorizar que a gente não é palhaço… *(muitas conversas de Fernando, Tiago e Luiz se sobrepõe à narrativa até que Fernando retoma)*.

Fernando Vocês são muito legais.

Luiz Mas eu não acho que não é palhaço. Eu acho que tem momentos que é palhaço, tem momentos que é animador de palco igual ao Chacrinha, tem momentos que é brincante, tem momentos que é bufão… várias coisas.

Flávio Isso interessa para vocês, essas categorias interessam?

Luiz Estou citando elas aleatoriamente, mas estou dizendo que alí, nos espetáculos, eu acho que, o que é ou não é, varia muito, que nem o HT, você vai apresentar uma gag de palhaço de circo, você está sendo palhaço. Não é, não está sendo?

Flávio O que é HT?

Luiz Agora dizer que a gente é apenas uma coisa ou outra, não dá né? *(em meio à resposta do Luiz, Tiago responde a pergunta de Flávio).*

Tiago Hoje Tem Espetáculo *(se referindo a uma das peças do grupo)*. A gente fala assim, em códigos. Desculpa Luizão, eu cortei.

Luiz Tem hora que é o Chacrinha. Que é um palhaço né? rsrsrs

Tiago Espera ai, espera aí. Tem uma questão que é assim. O próprio Marinho *(Em referência ao professor dr. Mario Bolognesi do Instituto de Artes da UNESP)* coloca essa questão que ele também foi muito questionado nessa questão de transformar o palhaço, colocar o palhaço dentro do circo. O palhaço é uma figura tão forte, um nome tão forte, que até era a brincadeira que eu fazia. A gente não pode ser largado, deixar essa palavra ficar largada para esse circo careta e patriarcal e… e limitado. Não! Vamos tomar. Palhaço agora é a gente. Entendeu, toda essa galera que está fazendo palhaço por aí, pelo mundo espalhado. Palhaço de rua, palhaço de festa,

palhaço do escambau. Palhaço… Palhaço! Claro que tem uns que tem uma pegada mais ácida, mais bufão, tem uns que tem uma pegada mais, essa de Chacrinha. Mas a gente está dentro de uma comicidade. Eu acho que se a gente for tratar com cômicos, ou melhor, eu costumo dizer que nós somos é… cômicos populares *(Fernando retoma a piada do cômi(cu)zinho, rindo e buscando trazer o foco para ele novamente. Tiago ignora e segue)*, artistas populares. Porque a gente tá trabalhando com uma comicidade que envolve muitas categorias. E a gente nunca se preocupou em nos denominar. Porque nós somos isso, somos aquilo e somos aquilo outro. O Fernando tem essa questão. Porém…

Luiz *(Comenta em segundo plano)* Malabaristas, equilibristas…

Tiago *(parecendo não considerar a intervenção)* …Mas a gente não deixa de dar o nosso ar cômico no meio de uma acrobacia, no meio de um equilíbrio né?! Porém, essa foi a questão no último papo do Marinho, com o Dudu do teatro. Eles estão com um programa lá, não me lembro… o projeto que eles estão de montar um espetáculo, e a questão era, Marinho, que eu levante lá né. Qual era característica do palhaço quando ele chegou, o circo chegou da Europa? Já dentro do circo. Ele vinha com aquele traço europeu? Com aquele formato de comédia? Não. A resposta dele foi rápida assim. Não. Porque o palhaço brasileiro, ele trazia para dentro do circo os elementos que estão na cultura, que são da comicidade, que era o que? A música, a paródia, é a… a… piada do caipiraez, é o… são, esses, essas… o, os elementos de cada região do Brasil que eles iam desenvolvendo essas coisas. É claro que vinha o palhaço clássico depois, que ganharam mais algum nome, mas que todos eles tinham traços da nossa cultura. É que não poderiam se comparar. Por exemplo, tem estudos que falam, "o palhaço inglês…" *(Tiago experimentando anunciar como se*

fosse um apresentador de circo. Imediatamente retoma à narrativa em primeira pessoa), as maiores referências de palhaço Inglês, eles vão traçando uma linha por onde estes palhaços caminham né? *(Experimentando novamente o apresentador)* "A comicidade francesa no circo…" Aí traz lá a família não sei o que, os irmãos não sei de onde e vão, e… e essa é a questão, no Brasil, sempre! Não trouxeram um palhaço Inglês, europeu aqui que chegou fazendo, né? Trouxeram um modelo. Que é o cômico que vai entrar entre números e coisas assim, mas tudo foi abrasileirado, tudo foi tomado de conta né? Então eu acho que não tem importância a gente tomar essa palavra de Palhaço. Até porque eu fico bem triste de pensar que o palhaço é um ser tão careta assim. Todo mundo quer ser palhaço? Então não, nós já tomamos, é nosso. rsrsrs

Flávio Mas eu fiquei bastante curioso Fernando. Porque você falou assim, "Não somos palhaços porque não ficamos dentro de uma lona 12 por?

Fernando A Lona, para o cavalo correr centrado, é 12,6.

Flávio 12,6, Porque isso tem uma data também né?

Fernando É, mas o palhaço nasce com ele né?

Flávio Ah!, Nasce com ele?

Fernando É o palhaço, este como tal, que a gente tem, nasce com o circo capitalista né?! Os personagens que tinham antes…

Flávio *(interrompendo)* Chamado de circo novo?

Fernando É, ele nasce com isso. E aí o que você tinha era uns clowns, outro tipo de manifestação né?!

Flávio *(questionando ironicamente a fala do Fernando)* E o palhaço do circo capitalista nasceu do que? Foi inventado?

Fernando Não, ele não foi né! Foi adocicado.

Flávio Então… Então qual é a parada *(tentando entender melhor a perspectiva apresentada pelo Fernando sobre a origem do palhaço)*.

Fernando É que é o seguinte, agora nós temos um outro contexto. O que eu vejo de diferente é, além de todos os termos, é que se usa muito mais coisas né. E o palhaço está mais solto para dizer, fala-se de outros temas, por exemplo, sobre as mulheres, por exemplo a escola, né…?

Flávio Fernando, desculpa, mas a minha pergunta não foi essa. Você falou assim, o palhaço que nasce num circo de 12,6 e que nós…, quero dizer, vocês não são mais palhaços, porque o palhaço nasce no 12,6. E aí eu perguntei, mas ele nasce aí? E você falou que nasce, o palhaço nasce capitalista. Antes existia outra coisa. Então calma aí. Então ele nasceu ou ele foi… O Tiago ta falando assim, "nós pegamos para nós o que é o palhaço". Então, espera aí. O Circo capitalista, o novo circo né? Pegou de algum lugar, ele não inventou isso certo?

Fernando É, ele não inventou…

Luiz Mas não tem velho circo…

Fernando …É, mas não tem o velho circo…

Flávio Tem, tem sim.

Fernando Tem outro personagem.

Flávio Não tem lona, Fernando, não tem lona.

Luiz Ah, mas aí não é circo.

Fernando Não, é circo.

Luiz Não, não é. Vamos dizer, são modalidades artísticas ou habilidades que são consideradas hoje circenses porque foram colocadas dentro do circo, mas são outras filosofias, outras conceituações, nas quais essas artes foram criadas. Que não é dentro do circo, elas foram…

Flávio Não, circo não é o nome da lona…

Luiz Não, mas o circo… a… a arte circense, na verdade são outras artes, que não são circenses na origem.

Flávio Isso, então tem uma apropriação.

Luiz Há uma apropriação, o circo é uma invenção capitalista, do cara que…

Fernando Fechou…

Luiz Podia pegar uma lona e montar uma casa de espetáculo e que podia andar por aí.

Flávio Então o circo não é uma invenção capitalista. O que é uma invenção capitalista é o cercado da lona. É cercar a manifestação… Porque a gente já tem um edifício inclusive,

chamado Circus Maximus, né? No império Romano, já era circo. Só que não tinha a percepção capitalista.

Luiz Mas era um outro tipo de circo…

Flávio Então, há uma apropriação. O que eu quero dizer…

Luiz Circo na configuração espacial… Na organização daquele evento ali.

Fernando Mas eu acho que o Flávio caminha para o lugar certo cara. Que é a apropriação de artes que eram de outros lugares.

Flávio O que eu quero dizer é que, quando o Tiago está falando assim - eu estou pensando com vocês -, …

Luiz Este é o velho circo que você falou, né?

Flávio É, é o circo. O Novo circo que a lona fecha e que vende… Aí o Tiago falou assim, não, a gente pegou o circo, o palhaço para nós. Nós o tomamos para nós. Eu acho que nós tomamos de volta, é isso que eu estou pensando. Nós tomamos de volta, porque foi o capitalismo que tentou tomar da gente e se apropriou das manifestações populares e fechou e falou: a partir de agora para ser circo tem de ter essa estrutura aqui. Eu estou pensando aqui. Existia tudo isso já, todos estes números de habilidades, todas essas manifestações, existia todas as temáticas Fernando, falava sobre tudo. A partir deste modo de... eu estou pensando... não sei. Aí o capitalismo veio, colocou a lona, cercou, cobrou e falou, não, pra ser circo, tem de ser assim. Tomou para ele e ficou durante um tempo. E hoje, estamos, vocês estão retomando isso.

Fernando Por mim, essa ruptura é tão grande que não é mais palhaço. Por mim, ela é tão grande que, de novo eu te digo, há uma espetacularidade posta de luz, som, público no escuro, que é outra coisa. Por mais que o circo seja libertário, que a galera se manifeste, bata palma, a quarta parede deu uma diminuída, piriri-pororó, para mim ainda não é isso, saca? Eu vejo tão distintas manifestações, por exemplo o Tico ou então outros tipos de pessoas que para além do discurso, tem como eu me manifesto, como eu paro o transeunte, como eu não me atrapalho com um cachorro, como uma iluminação no escuro não me faça isso, como eu posto minha voz pra uma parede para ela poder atingir as pessoas, tudo isso é muito distinto. O ator de rua para mim, ele é muito mais preparado e tem muito mais cabedal do que um cara do circo. Inclusive teórico. Por que? E estou falando pro cê que nós errou um monte aqui... eu já fiz cagadas terríveis de falar. A vida nos ensinou, a generosidade, o estudo, taus, entende? Muito diferente das... então eu sinto uma grande ruptura que esta para mim é muito maior do que essa coisa de a gente continuar... ou eu vou trazer para mim até porque, para mim não tem essa de que nós estamos trazendo para nós e nós estamos fora do capital, não. Nós estamos dentro do capital. Se nós não quiséssemos ter capital, estaríamos pelados lá na chapada dos Guimarães, e ainda assim a gente traria trabalho para o capital, porque tem seguranças pagos para nos encher o saco lá.

Tiago Tirar ele de lá.

Fernando Então não tem como a gente fugir de falar, não a gente estamos fora do capital... ou outro momento. Não! Nós estamos dentro dele, num período datado, marcado por editais que nos protegem, a gente pode falar. E dentro de um outro contexto. Entendeu? É isso né?

Tiago Só quero corrigir que eu não falei tomar para nós o Rosa dos Ventos, palhaço, eu tô me cagando para conceitos, para teorias, to dizendo tomar para nós que existem movimentos, de formação de palhaço, gente que corre atrás, que fala, eu queria aprender a ser palhaço, tem palhaços fazendo... sem fronteiras, desenvolvendo projetos incríveis, tem pessoas que se juntas, saem de um trabalho de teatro e falam, vamos fazer uma dupla de palhaços e vai montar um espetáculo, é palhaço, está buscando a formação de palhaço né?!... Então é mais neste sentido, essas pessoas tomarem, tomarem e falarem assim - não, a gente é palhaço e vamos lá -. E assim, existe essa questão, mas também tem a questão do ator né? O ator também apresenta no teatro, também apresenta na rua, também apresenta na caixa preta, também apresenta em espetáculos itinerantes... Então é difícil ter esse negócio de conceito, de tirar e falar, não, não, é... porque se não também ia ficar, várias outras coisas não iam ser né? O ator não ia ser mais ator se ele saísse daquele espaço, então é por isso que me preocupa, mas assim, eu não tenho pretensão nenhuma de defender o palhaço nem nada, por isso que eu digo, a nossa formação ela é muito mais livre, em nenhum momento nós fizemos uma imersão numa chácara e ficamos lá descobrindo nosso clown *(rsrsr e comentários)*... não, é uma linha...

Fernando Não que não seja importante né, chegar a lugares né...?

Tiago Não sei. É uma linha, uma busca, e tá aí né?

Fernando Você já viu um bom clown…

5.5 MEU GRUPO MINHA ESCOLA

Tiago Formação... A gente inclusive tem muita dificuldade de transmitir esse conhecimento sistematizado. Esse que nós

temos. O que a gente consegue é: junta aí, passa o dia com a gente... a coisa vai fluindo, por que? É o dia a dia que vai nos construindo, que vai nos fazendo. É ir para a apresentação, é a zueira entre a gente, é o momento de ensaiar, sentar e ir buscar alguma coisa para fazer. Esse é... Então vai vir um grupo agora aqui para fazer uma semana de trabalho com a gente. Nós vamos lavar a louça junto, vai cozinhar...

Fernando E vai ver onde a turma espana...

Tiago Porque é assim. A gente... o que a gente vai fazer, vai propor algumas possibilidades de ação, de atividades, mas sempre, o que vai gerar algo que está na linguagem do grupo é o jeito com que a gente foi formado, foi justamente assim. O Fernando saiu pela moradia da UNESP em 1999 falando: Vamos fazer um teatro? *(risos)* E a galera foi juntando... Vamos! Como é que é isso aí de teatro? E... sabe, é assim. E aí, o que a gente fez? Fez uma oficina alí, uma oficina aqui, um fez e outro não fez, outro aqui. Outro leu um negócio aqui, outro... e assim a gente foi indo... E o Rosa dos ventos foi ganhando uma identidade. Essa identidade, se a gente sistematizar um curso de palhaço do Rosa dos Ventos, a gente vai estar mentindo, porque a gente... a gente não consegue dar curso. A gente tem um monte de oficinas, tem oficina de palhaço, oficina de circo, mas uma formação mesmo dessa linguagem, é uma coisa que ainda está acontecendo, está vivendo, ela é viva, é mutante, né? Tanto que a gente fica nesse debate e eu não tenho pretensão de falar, sou palhaço. Não, mas eu também não quero abrir mão dele. Sou cômico, sou artista popular... A nossa formação, a gente ia no circo de vila, assistir ao circo de vila e nós falava, nós queremos uma lona assim... nós vamos montar uma lona dessa, botar na mochila e nós vamos viajar o mundo. Aí assistia o espetáculo de rua e ficava enchendo o saco dos caras do circo, pra aprender, pra viver junto,

conversar. Vinha um espetáculo de rua e falava, RUUUUAAAAA, Nossa praia é a rua, vamos para a rua. Ia ver o vendedor de pomadinha, pulador do arco de faca... estava nós atrás das facas. Mas não pulava *(risos)*.

Fernando Mas olha, posso falar uma coisa...? Eu acho que é muito assim né... quando você fala assim, olha isso importa pra vocês? Aí eu... o que importa é as cartas na manga sabe né, que é o mais legal. Então, é muito importante saber como as pessoas usam todas as técnicas, como elas são usadas, sabe? É muito legal nessa coisa do improviso, descobrir que os Russos lá tudo fizeram, primeira regra para fazer... Meyerhold, aqueles caras criaram aquilo lá pra fazer, pra participar disso e aí, se você vai acompanhando... como foi o método dessa turma, aí você fala, olha né, eles também usavam isso como uma possibilidade de criação, né? Só que aí, a gente ainda fica mais à vontade, porque nós não estamos na caixa, a gente vem pra rua, e aí esse personagem possibilita que você fale mais, e aí vem o perigo. Que é por isso que eu te digo que essa brincadeira de vim né. Vem aqui ficar uns dias conosco e tal, cara você vai ver que a gente briga entre nois, que dá o maior pau um com o outro, dá umas cagadas... Se vai falar, nossa, o Fernando é foda meu. Mas aí a pessoa que vier, também vai sacar e a gente também vai poder... porque quando você está na rua, o seu discurso, se alguém te ferra ou te fala alguma coisa você vai poder falar. Então este é o problema. Que para além de uma formação teórica sobre a arte, você precisa ter uma formação ética muito forte para sua vida, porque… Já teve vezes de a gente participar e ver, de você mesmo, de participar e falar cagadas e aí você olha e fala, pô eu errei. E tudo isso vai fazer parte de uma coisa sua que você vai, a partir disso aprendendo a como lidar na rua. O dia em que o cara falou lá... enfim, se for pra ficar contando as nossas discussões com bêbado por exemplo, o cara lá de São José do Rio Preto, o

cara chegou e falou assim, não, agora vai ter reza, não sei o que. Eu falei, oh meu senhor, aqui pode ter reza, mas agora não, agora a gente reservou a praça e vai fazer teatro. Então se eu fosse um pouco mais preconceituoso e se eu quisesse ir pra cima... então tem alguns momentos, Flávio que eu te digo, porque é muito importante você é, ter uma certa formação para que você aprenda a, por exemplo, não bater em cachorro morto, sabe, você ir com calma com a discussão, porque é muito importante você saber fazer a discussão. Com o meio próximo de você, e você ter uma ética forte para falar assim ó, eu respeito negro, respeito LGBTQIA+, porque quando você for para a rua, a hora que a casa cair, você vai abrir a sua boca, e aí você vai morder seu dente, e a gente cansou de ver isso, cansou de ver isso. Inclusive com um monte de companheiro nosso. Então é isso que eu te digo, que é muito legal de você... por isso que eu penso em nós como outro personagem que não o palhaço, por conta disso entende? A hora em que você abre a boca, na rua, muitos caem nessa grande armadilha. Então isso é muito importante de pensar.

Tiago Fala desse conceito, mas assim, que é ética acima da estética.

Fernando A ética sobrepõe, é...! É aquilo que o Danilo falava... Quando a gente perguntava assim, o Danilo, você não gostou desse espetáculo? Ele responde a vírgula a Tiago eu não gostei muito não porque... Ator dramático, tem um cachorro latindo do lado do cara e ele está lá "Ser ou não ser, eis a questão ". Mano, Você está louco…

Flávio Danilo Cavalcante?

Fernando É.

Tiago Mas de um espetáculo que ele viu… ele falou assim que o público estava vendo o cachorro e o ator é que estava com medo do cachorro *(risos do Fernando, gargalhada)* , Os outros atores estavam vendo o cachorro ali, então não dava para ele continuar a cena fingindo que o cachorro não está ali. Na rua você tem que parar.

Fernando Flávio, e assim vai, são histórias que pra gente… para você entender como, talvez seja um dos pilares dessa construção disso que você está falando do que importa para o cômico seja um caminho desse, você entende? Seja um caminho que você… Olha um outro exemplo para você entender o que acontece que… O quão importante é esse discurso e você está sem máscara, porque para envolver, por exemplo, uma amiga nossa conta uma história muito legal do Eduardo Galeano que ela falou assim "o Eduardo Galeano vai chegar aqui - a mulher do Duas Unhas… -, O Eduardo Galeano vai chegar aqui, Eduardo Galeano... E não sei o quê…" o Eduardo Galeano brigou com ela por causa de um vinho que ela comprou e que ele queria um vinho mais caro e aí ela começou a entrar no lance que amenidades da vida e que o cara tem todo direito disso sabe, entende? e que aquilo foi por toda a vida dela na construção desse cara que ela imaginou ser um super ser você entende? Então aí, a gente tem que tomar cuidado porque às vezes a gente chega em alguns lugares e a pessoa tem um baita de um discurso E aí a hora que você tá com ela ela não, ela maltrata o garçom na hora que você vai almoçar, ela não consegue... Olhar eu vi em... Guaçuí um cara brigar com uma criança que era o filho do... cara do som, o cara do som era um cara que tava montando o som enquanto moleque ficava assim ó *(imitando)*. você ali ajudando e o ator se incomodou de um tal ponto Mandou tirar criança. e eu olhei e falei para cachoeira *(olhando para o Tiago)* Você lembra disso? mano se vira com essa porra. Eu sei que deu uma brigalhada porque,

que o cara tava . mano o cara tava... fazendo teatro infantil e disse isso "Quem é o responsável por essa.." Ele foi insuportável cara . E depois veio com papinho furado de uma encenação que não cola! Entende? Então para mim, na rua tem um buraco que é muito maior, entende? Que ele vai e aí você pega essas pessoas onde? nessas curvas… em cena mesmo... Em cena mesmo. Quantas vezes, quantas respostas erradas em cena a gente já deu né?

5.6 CRIANÇA COM BATATA…

Tiago Não, a gente mesmo com crianças, a gente adora crianças. (pausa) Assada com batatas *(risos)*. Tô brincando, é uma brincadeira contrária a essa. Não é porque a gente, justamente já chega com uma crítica… *(Fernando e Tiago falando um por cima do outro)* e a gente chega e o cara já fala assim meu "Engraçado que vocês tem esse jeito grosseirão com zoeira sem limites, pro escatológico, no baixo ventre, só que a criançada adora vocês, eles não entende as piadas nenhuma. Vocês parece aqueles tiozão que vai almoçar feijoada… e daí, todo mundo…

Fernando Bate na bunda da vó…

5.7 O CASO DA PUNHETA

Tiago É… e a molecada se envolve igual um Tiozão assim... Porque, está em outro ambiente né... A gente já chegou a brincar com a mesma piada no meio de espetáculos que era de cunho sexual, a gente falava de... de... punheta, ou alguma coisa assim para molecada adolescente E aí um grupo Rio…

Fernando *(contribuindo com a história, com a memória do Tiago, como se isso fosse já ensaiado, como se a piada tivesse de ser*

arrematada pelo Fernando) 2... Dois Irmãos!!! você pegou dois irmãos *(um falando sobre o outro)*

Tiago O mais velho e o mais novo. e o mais novo ficou assim ó… (Tiago imitando a cara do irmão mais novo que não entendeu a piada).

Fernando E o mais velho falou assim ó "aham!"

Tiago Eu falei para o mais novo. Quantos anos você tem? e ele me respondeu que tinha 11 então eu falei - com 11 anos você não saca, mas 12 anos já entende né…

Fernando E a galera rolou de rir. Foi incrível

Tiago E o moleque de 11 anos continuou… *(imitando a cara de desentendido do menino de 11 anos. Risos).* o que será isso né? mas talvez, naquele dia ele aprendeu o que era punheta *(muitos risos)*. "agora eu entendi que porra é essa, que caralho". mas é... Puxa vida eu não consigo responder aquela pergunta que você fez, do que não pode faltar? mas, ao mesmo tempo, fiquei provocado *(risos)* não consigo dizer assim que falta é isso. Não tem isso. mas existe algo assim que é... A gente tem uma dificuldade tremenda de ensaiar na sala de aula, na sala de ensaio o que a gente vai propor para interagir com as pessoas. O espetáculo é Vivo, é aqui ó papapapa papapapa com as pessoas que estão ali . A gente já Pensa como a gente vai lidar… o ensaio já é assim, a fala com as paredes com os quadros, esses quadros aí ó já estão cansados de ver a gente

Fernando Um dia ele caiu em cima de mim… e eu falei os defuntos… quais os que estavam mortos, um ou outro tinha morrido… mano bateu um *(Tiago e Fernando falando juntos)*, bateu um

vento e ele caiu em mim cara *(risos)*. bem assim… e eu falei, fio da mãe, nunca mais eu falei deles cara *(risos)*. A gente ensaia pra eles, e fala com eles… *(muitos risos)*.

5.8 “NA CIDADE DOS MORTOS”

Tiago Por fim… é… então… Porque dizer isso…porque a gente ri junto, independente do que for a gente constrói aquilo junto, a gente está ali junto com aquela galera para dar risada, então… a gente não chega para fazer rir, com o espetáculo para fazer rir…a gente chega para se divertir junto, então…até era legal a questão para o Rosa colocar… ele veio questionar a gente e falou “não, vocês precisam de um espetáculo dirigido…”, e foi legal mesmo… abriu nossa cabeça para várias coisas…dirigido para quê?

Para quando vocês estiverem… para o dia que vocês não estiverem bem, porque ele via a gente em cena, nós parecíamos um doidos, a gente adora fazer aquilo e tal, mas chega um dia que a gente não está bem, um está com dor de cabeça, outro com dor na perna, e tal…e a gente nem imaginava que isso poderia acontecer, agora nós estamos todos assim, menos o Luizão que está no auge de sua saúde *(risos).* Mas ele chegou e…Na verdade, ele estava querendo colocar a responsabilidade dele enquanto diretor, porque nunca tínhamos feito um trabalho com direção, a gente se dirigia, o público dirige a gente, né. A gente vai para rua e fala “ih, cagou, aquela cena não está dando certo não…”. “Vamos mudar aqui, você está me tampando…”. Essa é a onda, né? Claro que com o tempo a gente está mais experiente *(risos)*, e aí ele falou assim “porque quando você tem a marcação, o espetáculo está tatata, você liga o piloto automático e faz o espetáculo ficar bom”. E aquilo causou uma indignação em nós, piramos totalmente… e aí gerou um debate riquíssimo, porque nós colocamos “isso não dá, nós temos que estar bem

para chegar e fazer o espetáculo", ninguém tem nada a ver com o problema que você criou…

Fernando Deu errado essa vertente, deu errado!

Tiago Porque se a gente não chega para brincar, por isso que é rir junto!

Fernando Vou contar o fracasso dessa tentativa…

Tiago Por isso que a gente ri junto, para poder… não é só apresentar, a gente não só trazer algo aqui, a gente veio se divertir também! Então, não estamos trazendo um negócio que a gente montou para vender, claro que a gente também conta com isso, porque vivemos desse trabalho exclusivamente…

Fernando Mas Tiago eles não sabem a histórias dos mortos de Taciba…teve um dia que foi um fracasso… tipo, não vamos deixar a peteca cair… Nós fomos apresentar para a terceira idade e não sabíamos que tinha morrido o patriarca da cidade, e depois do cemitério todos foram nos assistir, e não lembramos que tínhamos quatro piadas sobre mortos…

Tiago Nós não sabíamos dessa história , a gente entrou em cena…

Fernando E nós não sabíamos…

Tiago Não eram 4 piadas, era o espetáculo inteiro, não sei o que deu em nossas cabeças que só falávamos de mortos *(risos)*!

Fernando E Flávio, a gente tentando… mano, foi quando surgiu essa brincadeira "estamos escutando o barulho do bebedouro"...

Tiago Porque quando dá errado… você coloca a piada do bebedouro, sabe quando você escuta aquela geladeirinha? *(faz um som).*

Fernando Flávio, nós não sabíamos, e estava dando errado, e nós "o pessoal bate palma", e ninguém batia palma… Está parecendo que vocês vieram de um velório *(muitos risos)*.

Tiago E aí surgiu "sabe por que eles não estão gostando?". Por que? Porque estão confundindo você com o defunto… *(risos).*

Fernando E foi só assim, até o fim do espetáculo *(risos),* ninguém riu e foi horrível! Mas nós mano, estávamos a milhão, e a gente falava…

Tiago Termina! Termina a história… Aí termina o espetáculo, todo mundo sai, e "parabéns, obrigado!"... E aí depois que a moça da prefeitura veio nos avisar "eles acabaram de vir… o mais velho dessa turma da terceira idade morreu…" "eles vieram do velório, a gente achou que ia dar uma animadinha neles…" *(risos)*. Imagina dar pinga e baralho e deixá-los conversando, e não falou para nós…Só piada de porra de morto… Vou contar o do cara lá…

5.9 NÃO PODIA RIR…

Fernando O cara… um dia o Tiago triste mano, e o espetáculo no teatro municipal rolando…

Tiago Triste? Não! Brabo!!

Fernando Vai escutando, vai escutando… o espetáculo a milhão, assim, mano, e o cara no centro…

Tiago Tupi Paulista!

Fernando Foi aqui! No Teatro Municipal!

Tiago Não! Foi em Tupi Paulista!

Fernando Tá bom! Aí o cara assim…

Tiago No anfiteatro, com o palco alto, a gente não tinha o costume…o teatro fazendo assim "rarará", a gente abria a boca, eles riam… um cara bem no centro do teatro, enorme, barba branca, careca, assim ó *(imita a expressão do cara),* no centro… e eu pensei o que será que estava acontecendo, e continuava "papapá"… aí o Fernando lá nas coxias da vida "nossa, o cara não está rindo"... E aí o que eu fazia, eu terminava as triangulações das piadas todas nele, eu fazia assim ó: "tatata" , a galera rarará, e ele *(imita a expressão de descontentamento do cara)*... e eu pensei "não é possível", fiquei indignado, aí eu saí, e pensei vou lá na portaria falar tchau para todo mundo, pensando "porque que esse cara está aqui até agora, e não foi embora, se ele não está gostando, e não está gostando do quê"? Eu não ia brigar com o cara, mas eu fiquei indignado tentando entender… e cumprimentando a galera "parabéns"... lá na porta…" valeu, valeu!"...Daqui a pouco, vem o cara, escorado na filha…

Fernando A filha o amparou…

Tiago A filha "parabéns, o trabalho de vocês é incrível! Eu gostei muito, meu pai gostou muito, ele tem paralisia facial." *(risos)*.

Fernando Flávio! Estou contando isso, mas já aconteceu tanto disso com a gente…de você ter mil impressões, e aí você vai ver, e é outra história, entende? É outra história…

5.10 UMA SEQUÊNCIA QUASE CÔMICA

Flávio Eu estava como jurado de um festival estudantil de teatro, aí mano, os caras apresentaram… as estudantes apresentaram a peça e tal, e eu naquela vou falar para estudantes, a galera começando, e eu falei “bacana o espetáculo e tal, mas por que só um estava propondo um sotaque? Porque você propôs um sotaque francês… Por que só ele propôs um sotaque francês?” Aí ele respondeu, “eu tenho a língua plesa” *(risos)*. Caralho, velho! Que vergonha da porra!

Tiago Fala Fernando, a sua agora! Momento cagada!

Fernando Flávio, vou te contar, a minha foi pior que a sua… para você ficar tranquilo *(risos)*, e colocar a sua cabeça no travesseiro… Flávio, estava em Jales, mano, nessa época, não era espetáculo, então eu não fiz isso publicamente…

Tiago Sabe como eu sairia dessa, Flávio? Falaria assim “não faz fono". Essa sua voz é ótima!”

Fernando Flávio, uma vez estava conversando com uma menina…no intervalo que eu tinha…eu estava fazendo sonoplastia, e era o momento que eu tinha para respirar… a menina chegou e ela estava meio azeda, não sei… sei lá o que aconteceu…e ela batendo papo comigo, e eu “nossa, que sotaque legal que você tem”, ela respondeu “eu sou gaga”, levantou e foi embora *(risos)*. Cara, esses dias aconteceu um negócio com a gente… estávamos com um voluntário, e aí rolou uma discussão entre nós… foi assim a gente foi fazer um voluntário e a menina e o cara eram amigos nossos, com aquele cara no meio, e ele falava assim “eu vou falar corre e você corre”, só que o rapaz não conseguia entender muito, então eles identificaram que ele tinha alguma deficiência…aí eu entrei em cena e falei “ó, nós

vamos juntos". Entendeu? Eu notei que tinha alguma coisa errada, mas eu não tinha entendido como eles, os dois filhos da puta tinham entendido que ele tinha algum problema , e eu não… e depois ainda falaram "você devia deixar a gente resolver"... mas eu estava tão envolvido que deu duas, três, e o cara não saía, que eu peguei e falei "vou lá ajudar", e eu entrei, eles já tinham sacado que o cara tinha alguma deficiência, ele não entendia a proposição, e isso, mano, quantas vezes eu fui pegar voluntário que dava errado, que tinha problema, deficiência, algo assim… não conseguia ou dava errado, e isso mano, quando você vê, já fez… mas esses erros ampliam seu olhar. Mano, eu começo o espetáculo eu falo para o Luiz "nós vamos atirar faca em um cara…", eu procuro o mais frágil da plateia desde o começo do espetáculo, desde o começo do espetáculo eu estou ali sacando, quem vai cair uma brincadeira tola, e eu brigo com ele, quando ele não vai no que eu quero, eu falo "Luiz, cara, ou então, se você vai escolher, entenda isso… porque a gente erra e traz pessoas… Sabe, dá tudo errado. Então, tem essa característica de seguir, por isso que eu digo que têm muitas coisas para serem observadas, quando está envolvido diretamente na rua, é outra relação estabelecida, é a espetacularidade mesmo, é a questão da espetacularidade que muda do circo tradicional para a rua, e agora para mostrar que pode piorar essa ideia da espetacularidade, para você pensar.. é a questão do *Ruar*… Flávio, a gente foi apresentar na porta das casas das pessoas, e eu tenho certeza que muitos daquelas pessoas não iriam, se não tivesse sido nas portas das casas delas, se fosse na esquina, elas não iriam, isso provoca um novo… não é que "vocês estão descobrindo uma nova espetacularidade", não é isso…mas são espetacularidades distintas, são muitas realidades, muda discurso, marcação, muda tudo, cara…você entende? E isso muda ainda, associado dentro de um contexto que rapidamente você tem que fazer amizade, ir embora e sair

fora, então isso varia muito, essa construção, sabe…enfim… só para problematizar como estamos fazendo isso…

Flávio Luizão é observador dessa história toda, Luizão?

Luiz Sou observador *(risos)*...

Flávio Não, é que eu queria ouvir um pouco mais…

Luiz Sobre essas conversas todas?

Flávio Não, sobre o que você quiser falar. *(risos)*

Tiago Ah, Luizão! Agora, se abre Luizão! Vou pegar mais cervejas…

Luiz Não sei se eu consigo responder às perguntas…

Flávio O que você acha dessa história do Fernando? É palhaço ou não é palhaço? Ou é cômico, ou… bom, cômico é, né…

5.11 MUITA TRAPAIADA…

Fernando Cômico é, mas para mim, só pra te ferrar, é porque para nós é igual carta na manga, conforme jogam conosco, você responde, e eu ainda brinco um monte, eu fiz geografia, né, e tem umas coisas nesse texto que eu quero te mostrar, que eu penso muito na escala, que é um termo geográfico, então a gente tem essa brincadeira… aparece uma piada, eu e o Tiago na piada, e ele ficou testando com um monte de gente para ver se dava certo, um ou outro caiu e deu certo…

Flávio Só dá certo com tonto *(risos).*

Fernando Não, mas você chega a uma conclusão que há uma escala da piada, você testa com dois… A sua esposa caiu? Caiu! Aí você vai em uma roda maior, tipo, nós estamos sentados, entre três ou quatro, quem vai cair? Um grupo social pode não cair, no outro pode pegar mal se ela for preconceituosa, e você vai testando ela de modo escalar, se você aumentou o número de roda, você vai ficar em pé, e aí vai ter que ter caminhada, andar, luz…depois de cinco é uma roda maior, funcionou…então, a gente tem essa prática, uma vez fomos para Fernandópolis, e tem uma amiga nossa que pensa nas escalas dos grupos sociais… uma amiga nossa falou assim" eu sei que dava para ficar no sítio do meu pai, mas você me desculpem, meu pai é muito preconceituoso, e eu tenho medo…", e nós pensamos "vamos lá, vamos ver o que vai rolar…" todas as piadas mais terríveis que a gente tinha, tipo, aquela do português, acende ou não acende o pisca alerta, a gente fez escala, aí saíram de lá feliz da vida, pagaram pizza…por que? De tanto rir… aí você tem um nicho, de um cabedal que você leva de situações, que você vai falar… que você testa o tempo todo, mas isso não seria nada, se a gente não tivesse o tempo todo generoso, lavando o prato que você comeu na casa dos outros, lavando o que suja, bebendo a bebida que você levou, não tomando a dos outros… você entende? Então, tem outro comportamento que você pensa que os caras não estão te observando, mas eles estão, então não é simplesmente você chegou lá e foi engraçado, não é nada disso, é um ambiente que você cria, e daqui a pouco, os caras estão assim "conta para eles, aquela que eu cai…" *(risos)*.

Tiago Igual aos Trapalhões? Tá chegando mais um… Mas desculpa, eu lembrei agora o que eu estava falando daquela vez que mudou o assunto… É a história da gente brincar… para você ter uma ideia, Flavião, a gente tem o *Saltimbembe Mambembando*…

Flávio Foi o primeiro que eu vi de vocês..

Tiago Pois é, ele está fazendo 15 anos, esse ano…Então, a gente deve voltar aí, a rodar com ele, a gente tem uma coisa que falamos é a questão do riso, de rirmos juntos, de irmos pra rua para brincar, claro que vamos preparados tecnicamente, temos uma rapidez, temos uma "na manga",um arsenal gigante que a gente carrega para essa prévia, para os espetáculos, como a gente pensa eles, os 23 anos de estrada que temos e que nos dá uma carga, uma força,… e mesmo assim, quando vamos estrear uma obra, a gente faz cocô, a gente quase caga na calça de medo, igual,, normal… Mas eu digo nós temos aí uma história, e muitas cartas na manga, costumamos falar nossas cenas tem um roteiro, é assim papapá e vai para outra, e nesse papapá a gente tem 10 possibilidades de jogos cômicos ou não… e a gente costuma dizer que "a gente costuma colocar 5, 8, e passou a cena, agora tem dia que a gente coloca 15, só tinha 10, inventamos mais 5 de tanto alto astral que é o negócio, de tanto que deu possibilidade, de tanto que alguém devolveu, criou…

Fernando Igual Campeche…

Tiago Verdade, o Festival de Campeche, conta você que eu já estou falando muito…

Fernando O Festival de Campeche, nós chegamos e foi uma cagada da vida… foi tipo o acaso da vida, se a gente acredita no acaso, porque foi o acaso da vida…nós fomos fazer o Saltimbembe, primeiro o cara do som era um malandro, era um malandro…chegou na gente e já começou a medir, chegou e falou "é que não sei o que, não sei o que…" e viramos amigo

do cara naquela situação, e depois ele falou assim… a primeira cena do Tião durou 40 minutos!

Flávio Caralho!

Fernando Normalmente, dura 10, 15 minutos…e ele falou assim "vocês com o refrão de uma música enrolaram o povo 40 minutos…", e o Tião ia e voltava, e tão legal, e estava tão legal porque quando nós chegamos para apresentar em Florianópolis na praia do Campeche, foi o cara que ensinou o Gabriel a voltar da ponte, e que é professor da UDESC. Lá é UDESC? Bom, Universidade Federal…

Flávio Florianópolis? Sim, é a Udesc.

Fernando Então, esse cara estava lá e quando ele chegou foi um abalo, todo mundo "Tobias", e aí chegou não sei quem, não sei quem, e chegou uma menina, e o Gabriel falou "estudei com essa menina na primeira série!". Mano, estou te contando e estou me arrepiando, e foram só essas coisas não, foram tantas coisas, que o espetáculo demorou meia hora para começar, porque nós estávamos felizes, e aquele bagulho foi rolando, e foi chegando gente conhecia… Cara, o espetáculo foi incrível, e a lona do Campeche estava tão lotada que eles botaram um caminhão na porta, as pessoas subiram no caminhão… cara, foi incrível, lindo, lindo, lindo!!! Esse cara que era um chucro da mesa de som, que nos xingou de vagabundos, não lembro direito…

Tiago De cara de pau, demônio *(risos)*. Ele falava "vocês chegam aqui com essa cara de pau, com um espetáculo que não é espetáculo, vocês ficam 40 minutos com o refrão de uma música *(risos)*, mas ele estava feliz da vida…

Fernando Ele estava feliz, falou “olha que legal”...

Tiago Então, esse foi um dia atípico, porque além das 10, nós colocamos umas 30 coisas…

Fernando É nos colocamos por conta da segunda relação…

Tiago Mas tem por exemplo o Saltimbembe que está para a divulgação do trabalho na internet na íntegra, tem uma menina… era uma virada cultural em Maringá, e uma menina japonesa, que ela fala mais alto que nós no microfone, ela começa a interagir, ela canta música japonesa, a gente joga joga e vai para ela. Lógico!

Fernando Não! Ela que veio para a gente!

Tiago Ela vem para gente… a gente não tinha nem como falar que não ia ouvi-lá, porque não tínhamos levado mordaça. É mentira, é mentira… *(breve pausa)*. Você brincou aqui no início falando assim “tem limite”, sabe que tem coisas que a gente vai acompanhando, essa tema é interessante sobre o riso, né… que o Luizão também fala bastante coisa boa sobre isso, que é aquele limite, inclusive do preconceito, do riso que a gente chama popularmente de bater em cachorro morto, a gente chega na vila e vai ter uns moradores de rua, pessoas largadas lá, aí é muito fácil você zoar com eles e crescer o espetáculo em cima daquilo, e ao mesmo tempo a gente não faz isso, mas ao mesmo tempo a gente também não afina, porque a rua é um ambiente de disputa, então a gente está na rua, principalmente em um grande centro, a gente está disputando aquela espaço, então nos colocamos também, não quer dizer que…teve um cara uma vez…no meio do espetáculo *Pathelin* ele deitou no meio da arena, ele era surdo…

Fernando Chapou!

Tiago Chapou com corote, comeu umas mortadelas, ele está até hoje por aí… Aí ele foi assim… Ele gostou do espetáculo, só que ele deitou no meio da arena, ele foi indo, foi indo… e o espetáculo rolando, só que a arena do *Pathelin* é uma língua, um U, e nós estávamos trabalhando mais aqui nesse lugar da arena, e ele tombou aqui e dormiu, no meio do espetáculo, quando a gente precisava rolar com a estrutura nas cenas mais perigosas, juntamos ele e colocamos em cantinho (risos)...

Fernando Ele morava em uma igreja, perto da minha casa…

Tiago Colocamos em um cantinho e continuamos…

Fernando E eles tomavam pinga e calabresa, foi pegá-lo e… para você ver… vou te contar uma história de Sorocaba para você ver se lembra…foi uma época muito bonita da minha vida, quando eu morava em Barretos, tinha um cara que ele era…como que chama?

Tiago Pianista!!

Fernando Não! Esquizofrênico *(risos)*, ele era o Pedro Bala. Ele tinha Esquizofrenia, e o cara do hospital psiquiátrico, onde nós fomo apresentar, ele falou assim “sabe qual a diferença entre médico e paciente? É que o paciente tem cura, o médico não!”... E o Pedro Bala era doido, doido…Caralho! Porque estou entrando nesse assunto?

Flávio Para falar de Sorocaba?

Fernando Isso, para falar da experiência que eu tive com esquizofrenia, e que levei para a minha vida, comecei a aprender sobre

esquizofrenia…tanto que eu ajudei um cara, eu recebi um cara em minha casa por um tempo…chegando em Sorocaba para apresentar um rapaz nitidamente com comportamentos que eu já identificava, chega para mim e começa a querer me ferrar, e eu já…em uma prévia nossa…

Flávio Na biblioteca infantil ou na praça?

Fernando Não. Na praça! E foi legal para caramba, porque ele falava “ah, porque a tia Ana, não sei o que…”, no que ele falou da tia Ana, eu virei para ele e falei…igual eu fiz com o Welligton aqui, que era esquizofrênico e morou aqui na porta 4, nós falamos na porta 4…eu falei “a tia Ana te responde?”, aí ele falou assim “você sabe, né”?

Tiago Porque ele conversava sozinho com a tia Ana…

Fernando Sim, ele conversava com a tia Ana…Isso, ele já sacou e foi uma proteção para mim, na prévia ele parou de me encher o saco, no meio do espetáculo eu vejo ele igual a uma “galinha doida” em volta do espetáculo, e pensei ele vai entrar, no que ele entra, ele pegou um papel e me deu, e não sei o que, não sei o que…ele pegou o papel e meu deu, Flávio! E eu falei assim para ele “leva para a tia Ana”, ele pegou o papel e sumiu…

Tiago Mas o porquê da tia Ana te responde?

Fernando Porque quando você está na esquizofrenia…e o Pedro Bala ia internado…é que ele falava muito sozinho, mas quando te respondiam, aí fodeu, meu amigo!

Tiago Se a tia Ana te responder você tem ser internado! *(risos)*.

Fernando O Pedro Bala que me ensinou isso! O médico…

Luizão E aí tem esse nome Tia Ana para todos?

Fernando Não, a tia Ana era específica que o Pedro Bala conversava… mas eu identifiquei, e falei tem um grau de esquizofrenia aí, então em uma boa, eu vou ser carinhoso. E foi muito legal porque nesse dia eu mandei bem. Você entende, cara? O que eu estou te dizendo, é que você entende? Como a formação para a vida, ela é muito importante quando você vai para a rua, ela faz com que você erre menos, que você encaminhe as coisas, não que já tenha dado tudo errado…nós estamos contando as coisas que eu fico feliz, eu conto isso para algumas pessoas, e eu falo "mano, feliz da vida porque um dia aconteceu isso comigo, porque passou o Pedro Bala em minha vida!". O Pedro Bala um dia encheu minha calçada de sofá, ele pegava sofá, ele tinha uma carroça e um cavalo, ele encheu de sofá, ele quebrou o meu muro, cara…Botou um cano, e a água passando, só para eu ver o sofá… eu olhei, e ele me falou "olha, não é lindo?" *(risos).* Todo dia ele me acordava, falava que estava indo para o hospital e que à tarde voltava… Você entende? Então, viver com esse tipo de gente, tipo de pessoa…te dá um cabedal, que quando você está na rua , você encontra com elas…

Flávio Eu te entendo melhor agora, Fernando! *(risos)*

Tiago Discípulo do Pedro Bala! Eu conheci o Pedro Bala, era um figuraça… Flavião, é difícil para a gente transformar os espetáculos por essa ótica da ética acima da estética, em um momento de muitas transformações, porque a gente, realmente, tinha muitas brincadeiras… nem sabemos como faremos o Saltimbembe, quando for para fazer de novo…porque ele é um espetáculo que a gente tinha uma

pegada que provoca bastante gente e pode ofender, pode vir com um tom ofensivo, uma situação delicada…Uma amiga nossa chegou e falou…só que essas coisas nós temos debatido, nós temos conversado para ver como fica… Foi a Vulca, ela falou “olha, vocês estão aí se vestindo de mulher, fazendo um papel cômico, escrachando uma mulher…”

Flávio De qual espetáculo você está falando?

5.12 O CASO DA COBRA E A DELEGACIA

Tiago *Saltimbembe*! Aí nem foi o *Pathelin…* vestindo-se de mulher, fazendo a garota Chupakets, transformando isso em uma coisa bizarra, cômica!”. E ela falou “eu já quebrei uma perna por causa disso, me violentaram na rua, me deram uma bica…”
Ela levou uma bica aqui na virada cultural, quebrou a perna, foi parar no hospital, por conta de violência, apenas por ela ser trans, então isso tem um repensar, por exemplo: ser o Chupakito, que é uma grosseria com um paquito, uma coisa assim… Existe também essa questão, o Pathelin, quando a gente falou em apresentar de novo, e marcamos várias apresentações, só que quando a gente começou a redesenhá-lo, foi outra história, já nos fudemos bastante com o Pathelin, mas ele mexe com uma parte moral, e não é uma agressão contra a mulher, contra trans, travesti, enfim…pelo contrário, a gente chegou a essa conclusão ensaiando, pensando “vamos ter que mudar essa cena, essa cena…”e quando começamos a ensaiar, vimos que não era bem assim, aí fomos lembrar quem brigou a gente…um senhor chegou assim…porque a Guilhermina…e nós somos todos homens no Pathelin e a Guilhermina tem uma cobra embaixo da saia, levanta a saia, e tem uma cobra embaixo da saia, e aí já tivemos várias situações de confusões com isso, mas uma confusão específica foi o Fernando que viveu,

Fernando Um senhor falou assim “você mostrou uma pica para a minha filha”, aí eu falei “não, eu mostrei foi uma cobra, antes do espetáculo, na prévia do espetáculo, a cobra está em cima da geladeira, a gente mostra a cobra…”

Tiago Será que ela comeu hoje?

Fernando Aí ele falou “então, quer dizer que a pica está na minha cabeça”? Eu respondi “tá, meu senhor, e se está na cabeça de uma criança de 5 anos, preocupe-se mesmo, porque ela não viu uma pica!”

Tiago Aí no Festival de Angra dos Reis, mas foi em Ilha Grande, vários grupo de teatro, a galera do teatro também veio malhando o Pathelin, foi uma situação bem delicada, cancelou o espetáculo, cancelou por causa da chuva, e a gente insistindo para fazer, bota a gente para fazer, e não tinha público, tem meia dúzia de gatos pingados, o espetáculo não foi muito compreendido, tinha poucas pessoas, algumas crianças, não rolou, não foi o espetáculo que a galera leu e ouviu falar, não era uma roda em uma grande centro, em um horário bom, não! Foi um horário de encaixe. Uma senhora chegou e falou assim “vocês, eu estava no bar e deixei minha filha que tem deficiência aqui para assistir esse espetáculo, e vocês mostrando uma piroca, um pinto para a minha filha, também chegou com esse tipo de agressão… aí um policial chegou e falou assim “gostaria de convidar vocês para delegacia para resolver essa questão.”. Aí eu falei “ Não entendi, qual questão?”, ele respondeu “ a moradora está incomodada com o espetáculo que vocês apresentaram, por conta da filha dela que assistiu. E eu queria convidar vocês para irem até a delegacia, para a gente poder esclarecer isso.”

Eu falei “é um convite?”, e ele “é!”, e eu respondi “então, não vou aceitar.” *(risos)*

Fernando O Tiago falou isso para ele, mas a desgraça da vida é que a gente guardava o cenário, atrás da delegacia, a gente passava o palco…

Tiago Assim, eu pensei eu vou lá criar caso com esse pessoa que já está com essa questão, que não se propôs a conversar com a gente, fez lá o escândalo dela… se a polícia fala é uma intimação, a gente vai, mas vai preparado, com advogado… chega lá em uma conversa com essa mulher, e acelera, fala um monte de besteiras, aí ficamos lá enjaulado, não que a gente seja bruto, a gente é quietinho e tal, mas eu digo assim “vou aceitar o convite, para quê?” . Nós não estávamos devendo nada, e estivéssemos fazendo qualquer coisa de errado, era só prestar a queixa, que iríamos lá… E tinha também o Russo um cara desse tamanho assim, mas de altura, porque de largura…e ele tinha era igual a nós, tinha perdido uns parafusos, e ele falava bastante… ele falava assim “esses meninos são bons demais, tentando falar com os guardas, e os guardas nem davam atenção para ele, sabe o morador figura? Então, era ele… Bom, saímos da Ilha Grande… do cenário… a gente não podia ir embora, não tem carro, né, então, tínhamos que guardar o cenário numa salinha da prefeitura, resultado: a delegacia era aqui, e a salinha era aqui, a gente entrava e saia com o carrinho na mão, levava e passava pela janela, com a briga, a briga era a mulher falando, falando, blábláblá, o pessoal do festival debatendo, tentando explicar para ela, e o Russo, que era o nosso advogado *(risos).*

Fernando Ele estava na janela, pulando pelo lado de fora …

Tiago O pau fechando lá…bom, fim da história que fechou com chave de ouro, os grupos de teatro também em um debate com a gente, em um passeio de barco, naquela discussão sobre rua, cobra, e não sei o quê… chega um menino que era filho de um deles…

Fernando Filho do André… André lá do será o Benedito…

Tiago O menino grudou em nós, tinha uns sete anos, falando um monte…Conte você, Fernando.

Fernando A gente falando as crianças não sabem, e ele na proa do barco, e ele já tinha visto o *Saltimbembe*, aí ele viu o *Pathelin*… ele falou assim" olha, gente, eu queria falar, porque eu sabia que eles são sacanas, safados, minha mãe já tinha me contado, mas eu só descobri que aquela cobra era um pinto, a hora que a minha mãe falou." Flávio, a discussão no barco acabou! Acabou! Foi legal para caramba, hoje ele deve estar com uns 15 anos…

Tiago E a gente está vivendo um momento em que justamente a tradição da família, a moral está tomando conta das pessoas mais imorais do planeta, tomando conta com um discurso, tudo bem que a gente já viveu e reviveu essa história, o mundo já viveu essa história, estamos vivendo isso agora…

5.13 TENTANDO UMA PRESEPADA OU MENTINDO PARA MENTIROSO

Fernando Outra dessa incrível, foi Pernambuco, a gente apresentando em frente a um bar, uma menina de uns 12 anos bate a mão assim no balcão, a menininha é filha da dona do bar, a mãe assistiu, no que ela chega ela bate no balcão da mãe e fala "mãe, ele tinha uma cobra embaixo da saia…", aí a mãe, cara, depois que a menina sai fora, a mãe ri tanto, e fala "ele não

sacou, né?", eu falei "não, ela não sacou", e a gente ria de passar mal, porque de fato é uma descoberta sexual, mas uma outra coisa que eu ia dizer disso tudo, é assim, Flávio, a gente com as piadas preconceituosas e os erros que cometemos, a gente aprendeu… amigos nossos que são gays e tal, começaram a reclamar, a gente começou a errar e tal, e a sacar, sacamos e fomos mudando o discurso… Flávio, uma piada, que era a piada do viadinho adivinhão, aí o que acontece, a gente conseguiu mudar a estrutura da piada, por exemplo, toda piada de loira burra , não mano, nunca mais faço piada de loira, eu faço piadas com meus amigos mais próximos, todas as piadas de loira burra, eu aplico neles, dentro da mesma estrutura… e a piadinha do viadinho adivinhão… você sabe dessa piadinha?

Flávio Não!

Fernando Foi um campeonato de sensibilidade anal, aí virou o que …

Tiago Conta a história depois você fala da piada, porque a história foi uma coisa que a gente descobriu, depois virou uma piada preconceituosa, porque os lá… em…

Fernando Porque eles variam o campeonato…

Tiago Votuporanga?

Fernando Eu não lembro… era o viadinho adivinhão, e a gente conseguiu transformar a brincadeira, e aí tipo, era um campeonato, a bancada era sentar no cuzinho adivinhão *(não entendi muito bem as pronúncias)*, era sensibilidade anal, pingava uma gota…

Tiago Do quê?

Fernando De líquidos variados, óleo sintético, óleo mineral, e a galera… no fiofó da pessoa. Aí o cara falava “óleo mineral”, não estou exagerando, e aí a galera gritava “cuzinho adivinhão”...

Tiago E aí mano, foi café, vinho… e a galera “cuzinho adivinhão”...

Fernando Na final, duas pessoas, o cara foi injuriando, o aplicador… no final, foi foda o cara pegou aquele arame, arame… arame que tem dente, como que chama?

Flávio Vai se foder, Fernando… a gente é amigo a muito tempo, seus filhos da puta! *(risos)* Uma vez eu fui fazer um favor para vocês em São Paulo, seus filhos da puta, e vocês me fizeram soprar aquele caralho daquele cachimbo… me encheu os olhos de farinha. Vocês vão tomar no cú! Nem fodendo, nem fodendo!

Fernando Você não sabia dessa? Aí no final da piada a pessoa fala “farpado” e todo mundo “cuzinho adivinhão”..

Tiago Tem muita brincadeira que a gente não faz mais, tipo com criança terrorista, a gente falava assim “se concentra que você vai voar”, ele se concentrava, aí ia outro por trás e abaixava a calça do moleque… e começou a dar errado, como uma vez que a gente abaixou e o moleque estava sem cueca, aí o Fernando tentava levantar as calças e não dava certo…

Fernando Infelizmente, a gente aprendeu errando e tal, erramos em muitos lugares… Mas o dia do menininho foi foda,a gente não podia ter feito aquilo, deveríamos ter feito com um amigo nosso…

5.14 A CARÇA TA CURTA OU A PERNA QUE É CUMPRIDA?

Tiago Mas nós crescemos vendo o banheiro do Gugu, os Trapalhões e Xuxa *(risos)*... agora que está passando…mas isso não é justificativa…

Fernando Isso não é justificativa e está sendo legal para caramba essa experiência de adequação dramatúrgica das piadas…

Luizão Não tem adequação…

Fernando Tem!

Flávio Não entendi essa história do *Pathelin*! Vocês estavam falando da cobra do *Pathelin*… O que mudou?

Fernando Não mudou, algumas piadas mudaram…

Luizão Não adequamos os personagens.

Fernando Adequamos sim! Alguns discursos…

Luizão A gente não tem apresentado…

Fernando Não, antes a gente tinha fala assim do espetáculo… que a gente, principalmente do começo… de quem seria a pessoa que faria o personagem principal. No *Pathelin*… Ninguém queria ser, ninguém que ser a mulher no grupo de homens e tal, e aí a brincadeira é outra, não tem que ser pesado… aconteceu uma grande mudança.

Luizão Pode não querer…a questão é deixar explícito uma justificativa que não seja preconceituosa.

Fernando Mas Louis no início a gente se negava a fazer o papel…

Tiago E agora é o contrário, o Gabriel adora…

Flávio Ele está fazendo ainda?

Tiago Quando fechamos temos que ligar para ele…para ver se ele pode…

Flávio Não sei como vocês pensaram nisso… Mas entrando nessa seara… estou olhando bastante para isso também… Como vocês vão solucionar? Se vão solucionar?

Luizão Deixa o povo criticar, nós não vamos solucionar…

Flávio Não? *(Risos…)*

Tiago Fala…

Flávio É que eu fiquei pensando… é quem tem muitos acertos, eu acho, tem muito acerto, mas têm os problemas também! E é isso, no começo achei bem acertado da parte de vocês olharem para isso e falarem “porra, ninguém quer fazer porque é mulher”. Precisa… assim, conhecendo vocês… vou falar aqui o meu olhar sobre vocês… vocês fazem piada de tudo! Precisa fazer essa?

Tiago Não.

Flávio Vocês inventam… fazem mais 20 melhores do que essa, sem escorregar nisso, é o que eu penso…

Tiago Não, a gente está cuidando disso, há uma tentativa de cuidar… Agora, têm outras questões que a gente ainda mantém…

Fernando Não tem que ter isonomia, do tipo “não pode zoar com negro, não pode zoar com mulher”, isso não! Não tem isonomia…

Flávio Isso é outra coisa…

Fernando Aí é onde a gente constrói essa seara do ambiente coletivo, e aí é assim “você riu, eu vi você rindo, aí eu falo ah, e vou em você, se você não rir novamente, eu fico muito triste…”.

Tiago Isso é uma brincadeira que a gente aprendeu com os repentistas, que o cara chega e fala assim “eu tenho duas músicas aqui, o cara fechou a roda, a galera está curtindo um repente, aí eles falam assim “agora tem mais duas músicas no repertório, e abrem uma folhinha, uma é do sabiá que voa na floresta, voa rios, encontra pássaros, bichos, é uma poesia linda sobre a floresta amazônica… a outra eu vou zoar a mãe dele, qual vocês querem ouvir?”. Aí todo mundo “a mãe dele”, a roda inteira na rua…aí um fala “são eles que querem”, aí o outro fala “tá bom, ele vai lascar minha mãe, mas eu vou lascar vocês tudinho”. Olha que barato! Então, ele começa um jogo que um vai e zoa a família dele ou ele, e ele vai e zoa o povo

Flávio Tiago é isso que estou falando, isso é outra relação, diferente do que é o *Pathelin*.

Fernando Não. O Pathelin a gente tenta desconstruir na prévia…

Flávio Não!

Fernando Flávio…

Tiago Fala, Flávio!

Flávio Esta relação, a relação que está no *Pathelin*, que eu não vi essa ainda essa daí, mas estou ouvindo vocês agora, a relação que está no *Pathelin* ela é unilateral, vocês escolhem a piada, vocês determinam a temática, vocês zoam a pessoa e a gente ri, e a gente ri, e é um riso preconceituoso em vários momentos, não em todos.

Tiago Talvez, talvez…

Flávio Não em todos os momentos, não dá para generalizar, mas é um riso preconceituoso…Essa que você está me dizendo, você ri, e aí tem muito do início da nossa conversa aqui "não a gente não vai lá para divertir vocês, a gente vai para se divertir", isso coloca uma outra relação de igualdade, de aceitação, pode haver o erro, mas nós estamos aqui para todo mundo se divertir, se eu fizer uma piada e você não se divertir, está errado, nós vamos para outro lugar e tal, isso é a minha leitura do que você está falando… então, para mim isso é outro lugar…

Tiago Mas tem uma questão, desculpa, é bem rápido Fernando. Flávio, ética acima da estética, a gente estava em Belo Horizonte em um Festival importante para a gente, o *Pathelin*, no centro, na praça XV…

Fernando Na praça VII.

Tiago É que eu já bebi, e virou o dobro *(risos)*, 7 mais 7= a 15 *(risos)*! Aí a gente está lá fazendo o espetáculo isso aconteceu várias vezes , não foi dessa… estou te contando só do *Pathelin,* a gente estava fazendo o espetáculo, o espetáculo é marcadinho, o tal do piloto automático, que não tem para nós… aí tatatá… a pergunta do Betão "e agora, quem vai fazer a Guilhermina?", nossa resposta "quem?. Porque é ele quem está com o

vestido na mão. Certo? A pergunta do Betão… o que aconteceu de verdade e “agora, quem vai fazer a Guilhermina?”, a gente respira, e uma moça da esquina “eu!”, com um vozeirão, só que antes ela já estava junto, ela já estava na roda “eu”, só que a gente tem um outro vestido, e tacamos o vestido na mão dela, ela começa a interagir junto de Guilhermina, a gente sem saber para onde ia… tinha um roteiro para seguir, ela ia… ela destruiu o espetáculo, e a gente falava “não, tem que ir com ela!”.

Fernando Depois pedi desculpa para o Gabriel, porque nós ficamos preocupados com ele… mas o Gabriel gerenciou o bagulho, mas a menina era muito esperta… O moleque quis nos zoar, e começou naquela coisa de diminutivo e aumentativo, aumentativo de pinto é binha, diminutivo de não sei o que… mano, no que nos manda para o moleque “ah, é! Qual o aumentativo de dar o cueba?”, a menina grita “dá-o-cu-é-bão!”, e a galera “uoouuu”, mano, ela estava ganhando da gente, já fazia muito tempo a desgramada. Você entende?

Tiago Mas a questão é que a gente joga também o espetáculo em um bueiro, no limbo, mergulha em um lugar que não vai sair onde… para se divertir também…

Flávio Mas onde que essa justificativa… porque é fantástico isso, e acho que vocês fazem isso com os pés nas costas, mas onde que isso responde a questão da unilateralidade…?

Tiago Eu pensei que você ia esquecer disso… Estou brincando, estou brincando!

Fernando Eu gostaria de falar…essa unilateralidade, eu acho que a gente faz a roda antes… sabe a roda… essa do pandeirista… a gente

chega meia hora antes… tem um vídeo… você já viu as prévias nossas…

Flávio Orra!!

Fernando Então, quando as prévias acontecem em um espaço aberto, a pessoa sabe o que vai ver, e a gente responde a uma farsa, ela é uma farsa… um gênero literário, que eu acredito, o *Pathelin*… como você ouvir um funk e pedir para falar de Deus, apesar que eles falam. Né? Agora falam… Mas eles falam de muitas coisas, e não estou me justificando, só estou tentando dizer que o *Pathelin* é aquilo lá mesmo, porque ele é um gênero, ele se justifica, e nós seremos doces… e nós nunca teríamos chegado nem perto do que foi o Pathelin se nós não tivéssemos usado aquela linguagem, mas eu ainda acho que a justificativa dela ser unilateral, para mim ela não é, porque a gente tem uma prévia antes, tem a meia hora antes do espetáculo que a gente fala um monte de bosta, um monte de situação e a gente cria esse ambiente, essa comunidade do riso que é "se eu me incomodei com aquilo eu vou embora", então eu não acredito na nossa unilateralidade do discurso, por conta do carinho de antes, por exemplo, mostrar a cobra que está em uma caixa, em uma armadilha, a gente faz um arcabouço…em todos os espetáculos… eu gosto muito porque é uma sacanagem, porque a gente vai dobrar o aço… e o *Pathelin* para mim é a maior onda porque a gente leva as pessoas em uma grande armadilha onde a gente vai fodê-las com muita força, e a gente fode. Eu acho que teoricamente o *Pathelin,* para mim, é a melhor de todas as nossas grandes brincadeiras, assim, e que nos leva a grandes buracos, porque no outro é o suco que tem cueca, que é uma brincadeira, mas você começa como? Na prévia você começa como "ah, perdi minha cueca…", e você vai ali e fala "mano, que essa cara está

falando da cueca dele, que porra é essa?". Antes do ponto alto do espetáculo…antes de acabar tudo… você ganha o suco…

Tiago Flavião, você não acha que essa questão da Guilhermina mudar o rumo do espetáculo, já não desconstrói esse negócio da uni…unilateralidade? Nossa, uma palavra dessa a essa hora é sacanagem!

Flávio Não, não acho! Primeiro, eu quero falar uma coisa, vocês são os melhores que eu conheço nisso que vocês fazem, de verdade!

Tiago Precisa conhecer mais gente…

Flávio Preciso conhecer mais gente mesmo, mas eu quero dizer uma coisa para vocês… e espero que vocês me entendam… Fernando, eu perguntei para o Luizão, Luizão fala, não sei o que, não sei o que… O Luizão começou a falar e ele não falou, ele não falou porque ele não quis, ou porque ele não tinha o que falar…

Fernando Foi porque eu comecei a falar.

Flávio Nós falamos! Porque vocês dois falaram, porque nós falamos…isso é unilateral

Luizão O que é unilateral? Como é a história?

Flávio O público… eu estou dizendo que eles falaram, a gente falou bastante… até metade do assunto, eu fiz uma pergunta para você, você começou a falar e não seguiu… não porque você não tinha nada para falar ou não quisesse falar, mas porque nós falamos, eles falaram, eu falei também… eu fiquei arrumando um momento… quer dizer que a uma

unilateralidade nesse processo, e que talvez, talvez, aconteça na cena também… o que eu quero dizer é que quem faz a proposição são vocês, e que muitas vezes, o público… pode haver, igual essa pessoa, esse exemplo que o Tiago deu, eu acho do caralho, mas foi uma pessoa que achou o tempo certo, na coragem certa que ela teve de fazer o enfrentamento e encarar isso.

Fernando Mas Flávio se tudo for assim… não, não, eu concordo com o Flávio…

Tiago Mas todo espetáculo nosso é intervenção em cima de intervenção…

Fernando Não, mas são poucas.

Tiago E jamais a gente nega uma, a gente não finge que não escuta!

Flávio Eu sei, eu já vi várias vezes…

Tiago Eu entendo unilateralidade, mas eu não estou entendendo qual espetáculo que não é unilateral?

Fernando É, todos os nossos espetáculos são!

Tiago Não só os nossos. Todos…

Flávio Todos são…

Tiago Se você vai dar uma palestra, você não está sendo unilateral? Mas nesse contexto não cabe o que estamos discutindo, a gente está discutindo até onde vai a nossa responsabilidade… se a gente retira determinadas coisas quando a gente recebe uma crítica, quando a gente repensa determinados assuntos,

por esse lado não é unilateral… porque a gente tem se transformado e muito!

Flávio É verdade, é verdade…

Tiago Ao mesmo tempo, eu pensei, eu tentei justificar com a história da menina, mas eu citaria umas 10 que eu lembro agora, o cara que morava onde a gente foi apresentar…

Fernando Flávio, a gente tem uma prática, a prática do conserto do erro, é assim, três ouvintes ativos, aí é assim, eu já falei merda, aí o Tiago vem corrige “não, gente, não é possível que ele falou isso, dá uma vaia…”, a galera vai e dá uma vaia, não é possível, a gente já se corrigiu assim, o Luiz já me corrigiu assim.

Flávio Eu já vi…

Fernando O Luiz já me corrigiu assim… dentro desse ponto de vista…agora, dentro do ponto de vista dos discursos unilaterais todos os nossos espetáculos são, primeiro que são machos, grandes, com microfone, postos em uma praça pública, intimidatórios com muita força, esse é um discurso unilateral por natureza!

Flávio Está certo!

Fernando Só irão se manifestar alguns… que estejam extremamente à vontade ou extremamente inocentes que são os tiozões felizes da vida e os malandros ou as crianças que vão lá no tempo correto e vão fazer isso, então isso de fato é… mas que a gente tenta corrigir as cagadas ou então esses erros, por conta desse ouvinte ativo ou como a gente fala…uma menina… a gente foi para os laboratórios das palhaças e dos palhaços e eu

falei “gente, só tem nós de homem aqui, essas meninas vão querer nos ferrar”, e fui acompanhar os espetáculos das meninas para ver o que elas estavam fazendo, para ter um comparativo, sem deméritos… Em um desses a menina soltou “ não, porque estou aqui em Ceilândia esse fim do mundo! E eu pensei “caralho, onde é o fim do mundo”? E tudo isso você vai aprendendo aonde… só que nessa ela não teve a parceira que falou “minha amiga fim do mundo é onde você mora aqui é o centro do planeta, aqui para lá é outra metade daqui a metade, não tenha essa de você falar que existe o fim do mundo não”, entende? Então, são erros que a gente comete e que a gente, às vezes, não foi conosco e não aconteceu comigo, e que eu tivesse falado, ele me corrigiria ou se ele me corrigiria, mas eu estou falando de um exemplo onde quando a gente comete gafe o outro vem e corrige, a gente costuma ser inclusive… não é muito de passar pano, e vamos lá, né…então, eu acho isso muito legal entre nós também que é uma uma técnica muito boa em cena, onde todos os atores estão prontos para ouvir do ponto de vista do que ele falar, mas não é toda cena, sabe? Tudo isso acontece na prévia, que não é sempre também que a gente tem 15 minutos ou meia hora antes livre, livre mesmo, você vai chegar puxa o assunto… e a gente tem algumas outras ferramentas pré espetáculo que muitas vezes não é nem prévia, às vezes, no meio você pega uma criança e fala que você vai jogar um tijolo para cima e ela vai pegar e ela pega no dente, né… e tudo isso são intervenções que você vai tendo com eles junto, mas que nada disso de fato seja uma festa dionisíaca grega, onde todos dançam, transam, cantam…

Flávio É que eu fui infeliz no modo como eu me expressei a unilateralidade… é, estamos conversando, estou pensando aqui agora… Então, quando eu falo de unilateralidade, o que estou dizendo é que são vocês que conduzem o discurso, então, por exemplo no meio da brincadeira, o Betão, eu falei

tem vários acertos, e tem mesmo e tem algumas coisas que eu penso que complicam um pouco a situação, uma dessas coisas complicadas era brigar para ver quem faria o personagem feminino, por ser feminino. Aí, acho que coloca em outro lugar, realoca… uma outra situação que eu achava.. assim, que eu não sei se acontece em todos, mas os que eu lembro de ter visto, acontecia em um momento ou outro, por exemplo, o Betão pegava… e a maioria das vezes, ele fazia, ele, um homem peludo, vestia o vestido, e dizia "ó, sou mulher" e ia fazer a mulher, aí hora ou outra ele usava a caricatura da mulher, então ele faz uma caricatura da mulher e tal… Ele faz a caricatura no tempo que ele acha que é melhor, vocês fazem a piada e seguem dando andamento na situação, é nesse sentido que eu estou dizendo que é unilateral, não tem a abertura, o tempo… não é todo mundo que vai intervir… é nesse sentido que é unilateral… então, estou falando exatamente do *Pathelin*, eu quero entender aqui o seguinte, vocês, que para mim são os maiores improvisadores que eu já vi, acho que por isso muita gente chama vocês de brincantes, acho que tem esse lugar um pouco, não só do palhaço, mas acho que mistura um pouco…mas, estou pensando… Vocês são grandes improvisadores, vocês criam piada absolutamente de tudo e a minha pergunta quando falo que é unilateral, vocês fazem…Betão dá essa escorregada, e vocês seguem no discurso e continua com espetáculo, escorregada aconteceu, eu vi, todo mundo viu, eu ri… e vocês pensam sobre isso, provavelmente, entendem que essa escorregada… aí a minha pergunta é assim, como é que vai fazer isso? Vocês vão manter essa escorregada? Porque essa escorregada, não é uma escorregada… muitas vezes esse modo de criar essa caricatura da personagem mulher já está dada para todo mundo, já está dada para todo mundo! Por que criar essa caricatura? Porque vocês não colocam outra piada nesse

lugar? Que não seja construir uma caricatura machista, porque é uma caricatura machista daí, eu acho, eu penso!

Luizão É, então… São diferentes visões, vou falar agora… Agora, eu vou falar! Eu não entendi direito a ideia de uni…uni…*(risos)* unilateralidade…

Flávio É que é vocês que conduzem, não tem espaço, vocês conduzem.

Luizão Para mim, unilateralidade é quando você decide sozinho sobre o que é feito, e no nosso caso não é, ainda mais no espetáculo de teatro de rua, que tem improviso, onde o público ele tem um espetáculo permeável… Então, não é tão unilateral pelo menos nesse sentido que eu estou colocando, talvez em outro sim! Agora, da dramaturgia da farsa, tem toda uma dramaturgia onde essa questão de quem vai interpretar mulher já tem um jogo ali… que conta um pouco a história do espetáculo, porque isso é negado ao longo de todo o espetáculo, né… O Gabriel ele está ali fazendo a personagem que os outros não quiseram e sobrou para ele, isso vira um motivo de brincadeira, inclusive ele joga isso em vários instantes no espetáculo. Então isso é estruturante, a Guilhermina… porque como não é uma interpretação de personagens, mas são os palhaços que vão interpretar num jogo aberto com o público, brincando de interpretar uma cena, uma peça de um espetáculo… E aí ele fica entre os personagens e quem eles realmente são, ou seja, são palhaços, são brincantes, e isso acontece durante todo o espetáculo. Então esse vai e volta, e isso vira uma brincadeira por conta dos personagens tudo…é agora a Guilhermina ela é uma personagem que causa estranhamento em algumas situações, contextos e para alguns públicos ou pessoas, por conta dela ser um personagem interpretado por homem, que tem uma visão… de fato… vamos dizer enquanto o homens na

relação da sociedade que a gente vive, né… não são mulheres, mas toma aquilo como uma brincadeira de interpretar, e a própria negação as pessoas estão entendendo que aquilo é uma brincadeira, que não é… aí tudo bem vai falar que está reforçando algum estereótipo e tudo mais a Guilhermina… mas o que é a Guilhermina no espetáculo, antes de ser a representação do machismo… da mulher que é vítima, ou a própria interpretação dela tem um machismo por trás, antes disso ela é uma mulher sem pudor que lida em qualquer situação, lida muito bem, com homens homens machistas e ela tem boas respostas e ela lida com essa disposição de enfrentamento, ela não se retrai, isso durante o espetáculo, ela está sempre no mesmo jogo, né… porque ela é mulher que ela está ali reprimida ou inferiorizada no espetáculo. A Guilhermina em nenhum momento ela está inferiorizada na dramaturgia, ela é potente, ela fala, ela desafia! Então, não é um machismo exatamente, né… agora as pessoas se incomodam, né… porque ela é um estereótipo de mulher e que não é essa mulher politicamente correta, é uma mulher popular, é a mulher… tem tudo isso… agora isso tudo que acontece no Pathelin…da crítica à dramaturgia precisar ser revista os personagens, as justificativas tem a ver com coisas que a gente tem outros espetáculo igual do Saltimbembe, da Chupaket. É que não é a mesma coisa,a Chupaket não é Guilhermina… Você acha que não tem nada a ver, Fernando? Tem a ver esse tipo de crítica que chega para Guilhermina é a mesma que chega para Chupaket, é a mesma, é o mesmo discurso, é a mesmo entendimento, tipo, porque a Guilhermina porque vocês acham que… passando a mão na bunda da mulher, que a cena que passa a mão na bunda dela, então há uma promiscuidade em toda cena…a Guilhermina ela é promíscua,né, ela é! Isso é uma coisa que dentro de um senso comum que está se construindo hoje sobretudo dentro do que, entre aspas, que fala de politicamente correto, isso é

condenável enquanto expressão, porque se diz que está reforçando o preconceito, estereótipos, e isso está nos outros personagens,Fernando! É o mesmo discurso que vai para Guilhermina é contra a ChupaKet, que a gente chamou… e assim a gente chamou a ChupaKet… é o que? Sou eu… como é que a cena surgiu, a gente tinha lá a brincadeira do sorveteiro, e aí a gente pensa em colocar coisas para enriquecer a cena do sorveteiro, aí qual foi a brincadeira um dia, ah,vamos criar uma musiquinha e uma determinada hora vamos ter a música de propaganda de venda do sorvete tipo, um jingle, aí a gente criou a cena da Chupaket, a gente pensou…geralmente, quem está numa propaganda, em um comercial… são mulheres, dançarinas… Então, vamos colocar dançarina, aí eu me vesti de mulher, depois o Gabriel também, depois que Gabriel saiu, eu e o Fernando fica de personagem, e nem dá… aí eu entrei de Chupaket, aí eu me visto de mulher, coloco lá o negócio aqui para parecer que eu estou com uma prótese, com um pinto gigante, aquilo chama atenção, ao mesmo tempo coloco aqui umas meias, né, e fico com um sutiã… e aquilo no princípio… olha como que é legal! No princípio… porque isso é recente, quando a galera chegou para falar que não gosta de ver aquele personagem mulher, porque soa agressivo para quem é trans, no princípio esse personagem.. até hoje se esse personagem vai para a rua, ele vai incomodar… aquele personagem, aquela mulher, aquilo… Você já viu o espetáculo da Chupaket, você lembra, né? Aquilo incomoda…incomodava no passado o moralista, incomodava o cara que é bolsonarista, que achava um absurdo aquilo, aquela desfiguração, um homem que veste de mulher ao mesmo tempo aparece lá uma piroca gigante,tipo, um negócio escatológico, tosco mesmo, não é para ser uma drag bonita, nada disso é para ser tosto, porque é isso que ele faz… essa é a linguagem cômica, tosca, né… Então, o pessoal se incomodava… mas agora…Inclusive, tem a história de que a

Tiche contratou o espetáculo só para dar nos uns puxões de orelha, né, porque ela colocou o espetáculo, o *Saltimbembe*, para ser apresentado para crianças de sétimo ano, sexta, sétima série… de fato o espetáculo vai rolar, a galera vai se divertir, mas não é um espetáculo para um público apenas formado por essas pessoas, por crianças, se for o público… se for um público diverso rola o espetáculo, mas para aquilo… algumas brincadeiras como a da Chupaket perdem o sentido, porque eu tenho piadas que eu vou beijar, que eu falo que vou beijar, que eu termino com o beijo né, só que normalmente o cara não beija, porque não gosta… aí eu faço a piada "está me tirando? Alguma coisa…" geralmente as pessoas… muita gente beija, né, é um beijo um homem com homem público, isso, isso é conservador do ponto de vista da linguagem? Não é! Né? Agora… isso não tem nada de preconceituoso. justamente isso é um desafio dentro do contexto da sociedade que a gente vive, colocar esse tipo de cena, que não é uma apelação erótica, mas assim hoje a gente convive com essa questão de que existe, mais recentemente, uma concepção que vem sendo forjada, política, né, de hábito, de comportamento, que alguns discursos, algumas análises colocam dentro do que a gente chama de identidadeismo, né, que é uma coisa que está emergindo agora, é coisa de três anos que isso vem… que isso está mais claro, que é o tal de identitarismo, que é uma discussão, inclusive, dentro da política dos movimentos de esquerda,porque uma coisa você ficar discutindo identidade, e a minha identidade como negro ou como indígena ser colocada como uma coisa que está descolada, ou superior a minha identidade como brasileiro, como cidadão… e muitas vezes discurso é construído em cima dessa lógica, e o identitarismo… então, hoje pessoas que têm essa concepção vão ver em mim uma agressão, quando eu acho que não é, mas eu respeito… eu não acho que a Chupaket seja uma personagem agressiva, mas muita gente vai achar que tá dentro dessa lógica

identitarista…assim… não estou falando que a pessoa tem uma formação de identitarista, elas não sabe com o que estão lidando, nas suas opinões…

Fernando Louis, posso tentar ajudar na discussão? O que eu vejo é assim, alguns momentos…já teve amigos nossos, travestis… gente que nos ajudou a fazer as coisas, e que não encontram nada disso no ambiente que a gente colocou isso tudo, e elas falam “eu estava junto!”...e aquilo que eu digo, a gente estava junto, a gente conversou antes, brincamos, zoamos com branco, zoamos com azul, zoamos com todo mundo, e se você ouviu, quis e ficou, então por que você não? Então, por isso que eu ainda digo assim, que muitas vezes, pode ter exageros no discurso, e que a gente vem corrigindo isso ao longo do tempo, mas há uma linha muito tênue onde existe essa coisa “com fulano eu não posso zoar…”, ou então com determinada pessoa não dá. Não! Se ela estava com um texto confortante, onde todos… dá para ter isonomia…

Luizão Mas Fernando, então isso é muito individual, você pode estar ali numa roda e todo mundo, mas eu achei que foi agressiva a mim! Entendeu?

Tiago Depende de onde se olha! De onde está se vendo… Eu também eu acho tudo isso, a gente também já participou de várias situações, que a gente construiu uma… a mesma história que incomodou a determinado lugar e outro não, mas porque depende de onde se olha, por exemplo no bairro onde eu moro existe uma rainha do bairro chamada nega Shirley, é uma mulher trans, uma trans… e é a rainha, com ela não existe nenhum desrespeito, inclusive, ela já quebrou bar, e ela não se sente incomodada nenhum ponto no nosso trabalho, e ela envolvida na quebrada, na vila, então depende de onde se olha…

Luizão Identitarismo é uma coisa extremamente burguesa, burguesa!

Tiago Exatamente, conservador, conservador! Agora, assim, a gente não está negando que quando alguém… como a Vulca vira para gente e fala “eu quebrei uma perna por causa disso”, ela se sentiu incomodada…

Luizão Mas não foi por nossa causa, não reforçamos o que ela diz que a gente reforça. Discordo dela!

Tiago Não, não foi por culpa da gente. E não fechamos os olhos para o que ela falou e nem deixamos de conversar com ela, incansavelmente, igual a gente está fazendo aqui, a gente falou, falou… mas eu acho que é um ponto muito importante de onde se olha… Como eu disse, Nega Shirley, que é uma mulher trans, ela é a rainha do meu bairro, ela tem o respeito de todo mundo, na Igreja Católica, na linha do trem que onde é a cracolândia, ela foi dona do bar ali do lado, na evangélica… qual… e adora, né, ela chega em nossa roda, ela está preparada para o alto astral e se deixar ela engole a gente, na brincadeira, no discurso… Agora, onde está? De onde está se olhando? A gente não vai fechar os olhos para quando alguém fizer uma crítica nesse sentido, porque entender que a banalização da figura da mulher vinda pelo homem, é péssimo! E nós não queremos mais fazer parte disso, a gente não quer que o nosso discurso esteja compactuando com isso, de jeito nenhum. Certo? Agora, é importante a gente colocar esse ponto de vista, porque isso para mim é muito significativo, o que Luizão fala, a Chupaket sempre foi o problema para os moralistas, sempre! A gente fazia no shopping aqui era um pânico, justamente a mesma história que a gente começou a conversar, os pais preocupados com o que os filhos vão pensar, e que eles vão ter que conversar com os filhos… olha

a Júlia, ela fica no celular, mas não tem problemas nenhum. (risos)

Fernando Tinha gente que chegava pedindo “não dê o beijo masculino”.

Luizão E termina dando um beijo, e a cena é machista, ela reforça preconceito…

Tiago Já teve situação de beijar e a mulher do cara falar assim “nunca mais você vai me beijar…”, bom, são muitas questões…porque como eu disse a gente está inserido em um universo, a gente está nas quebradas, estamos nas vilas, estamos ali onde a coisa está fervilhando, não quer dizer que não há preconceito, não quer dizer que ali não seja o polo do machismo, não seja o polo da violência contra a mulher , contra trans e LGBTQI+, e tudo mais… ali no meu bairro há uma sensação de normalidade, a Nega Shirley é uma rainha, ela é uma figura conhecida naquele lugar, assim como outras pessoas que trabalham na noite e saem vestidas, e vão… e as pessoas “oh!” , é assim, é assim a vida ali! Sabe? Não é uma figura distante , não é um olhar distante falando isso é assim, assado…mas tudo bem, a partir do momento que a gente coloca um olhar machista sobre a mulher, a gente está reforçando inclusive a violência.

Luizão Depende da história no total, nada pode ser visto no fragmento. Você pode ter um estereótipo de machismo dentro do espetáculo, mas isso tem uma função na dramaturgia.

Fernando Fico pensando na questão da Guilhermina, mano, a Guilhermina é a desgraçada que leva todo o espetáculo, mas eu fico pensando nesses recortes, ou então, no que fazer…

Tiago Flávio, você está com uma visão da Guilhermina que não é a nossa!

Flávio Espera aí um pouquinho, tudo isso que vocês estão falando, não é o que eu falei…

Tiago É um devaneio, nós estamos indo além…mas deixa eu falar um negócio…

Flávio Vocês que estão trazendo um monte de coisas que eu não falei.

Tiago É verdade, é verdade! Mas tudo gira em torno do assunto, porque esse assunto é complexo…

Flávio Agora, a minha pergunta é vocês são extremamente criativos, inventivos para caralho…

Tiago Mas a gente não está negando isso.

Flávio Eu sei que não, mas tem um pequeno momentinho ali, aí eu estou perguntando por que vocês não inventam outra coisa… Eu só quero entender, está tudo bem…

Tiago Se você não falar quais os pontos, a gente vai ficar… você já percebeu que nessa conversa a crise nossa é entender, onde a gente está exagerando, onde a gente está atravessando, é isso… é essa conversa que a gente está tendo…

Flávio É, mas vocês trouxeram um monte de coisas que eu não trouxe.

Tiago Mas é uma forma de pensar, é um grupo. Né? Ninguém concorda, e a gente está pensando junto… agora, pensa

comigo, a Guilhermina não é essa figura que você está colocando.

Flávio Qual figura?

Tiago Essa figura que você coloca que é o homem estereotipando a mulher ou colocando… não me lembro qual a palavra,..

Flávio Não coloquei isso não, Tiago. Não é uma questão do homem estereotipar, eu falei que escorrega em algumas coisas, e o que vocês estão pensando sobre isso…

Tiago Mas não escorrega não, a Guilhermina é uma personagem que as pessoas se apaixonam por ela, já teve pessoas querendo casar com o Gabriel!

Flávio É verdade! É verdade!

Tiago Querendo beijar o Gabriel na boca, por conta da forma que ele se coloca como mulher.

Flávio Isso está dentro do acerto.

Tiago Ele sai da personagem, quando a gente zoa, ele vira caminhoneiro, e depois ele volta para uma Guilhermina que é um doce. Teve uma pessoa que inclusive tentava beijar o Gabriel a força, só que ele não era a Guilhermina, era uma outra mulher que tinha… a Elpídia…o cara queria beijar “meu amor, casa comigo!”, o Gabriel falava assim “eu sou homem, cara”, e tirava a roupa assim nos bastidores, e falava assim “não tem importância”...o cara se apaixonou pelo Gabriel, assim como muitas mulheres… e os homens se envolvem, eu acho que ela não é agressiva …ela é agressiva assim… no espetáculo ela é uma pessoa que conduz, foi bem importante

essa fala aí…conduz como? Ela é a essência, ela é a protagonista na história, e ao mesmo tempo, é um figura que o Gabriel coloca que ninguém consegue fazer igual, é a forma como ele coloca a mulher, o prazer dele fazer, quando a gente zoa ele, ele fica feliz, falamos “vai lá fazer a mulher”, ele responde “ah, mas eu nem me depilei”, desde o início isso, e se mantém até hoje, mudou o nosso comportamento um pouco…

Fernando É, mas é caricato, é caricato!

Flávio Então, mas a questão é que por exemplo, em uma fala dessa “eu nem me depilei”, ele podia falar um milhão de outras coisas, não podia? Que vocês fizessem piada…

Fernando Eu sei, Flávio, mas mesmo assim…

Flávio Eu só quero entender, não é uma crítica, eu quero entender!

Fernando Eu sei! Longe de culpa…

Tiago É uma crítica sim! *(risos)*

Flávio Não! Eu quero entender…

Tiago É uma crítica porque está partindo de uma informação que você tem! E no espetáculo nunca foi um problema isso, é isso que eu estou querendo dizer, pelo contrário, quando ele fala “eu não me depilei” parece assim a mais o pelo, mas a mulher…não! Não está nesse universo! Está em outro contexto…

Flávio Está em qual?

Tiago Está no contexto do Gabriel, de um grupo de palhaços chegar e falar vou contar a história do *Pathelin*.

Luizão É de chegar e falar “não vou fazer a personagem, porque nem me depilei…”

Flávio Não, Luizão, ele não fala assim, como você também não se traveste de mulher. Ele fala “eu não me depilei” *(Flávio muda a tonalidade da voz).* Ele não fala “eu não me depilei!” *(usando a sua mesma tonalidade de voz)*.

Tiago Fala!

Flávio Não!

Tiago Mas as pessoas se apaixonam por ele por causa disso…

Flávio Então, está certo?

Tiago Não é que está certo, mas também não está errado! *(risos)* Não existe certo e errado, nós estamos em uma linha tênue, e gente está tratando disso, nós, antes, incomodavam o público conservador e agora além de incomodar esse público conservador que é o falso moralista, a gente também está entrando em um universo de debate que a gente não pode entrar de forma nenhuma, precisamos… o que a gente não pode entrar é nessa coisas escrota de colaborar com o status quo, com a escrotidão…

Flávio Não mesmo. Tiago, vou pôr a coisa pensando… trazendo um pouco o que eu estou pensando, o que está me motivando a fazer essa pergunta e provocar vocês… a gente, nós, os populares riem de quem? E riem com quem? E do que riem? Então, de quem os populares riem em uma perspectiva que

nós temos hoje, pensando politicamente, claro. A gente ri dos opressores, a gente vai rir de quem nos oprime, então a gente vai criar chacota, a gente vai criar a piada, vai ridicularizar, vai diminuir, e tentar equiparar, eu pensando aqui, posso estar errado e vocês podem não concordar, mas eu estou pensando… com quem? E aí eu acho que encaixa muito na fala de vocês, com quem a gente ri? Com os nossos, então a Guilhermina não é uma opressora, então a gente tem que rir com ela, com quem ela representa, com quem é essa figura, então tem que rir com ela, e não dela, é com ela… E quando a gente ri de igual com ela, enquanto figura feminina, enquanto figura oprimida… estou tentando entender porque em alguns momentos… a maioria das vezes a gente ri com a Guilhermina, com o Betão fazendo a Guilhermina, em um momento ou outro a gente ri da Guilhermina, estou tentando entender, porque o Betão precisa…

Luizão Na verdade, nunca é a Guilhermina ali, ele é sempre o Betão Guilhermina.

Flávio Não, mas ele provoca…

Luizão Porque mesmo quando ele está na interpretação do personagem, ele não sai do palhaço.

Flávio Não… é verdade, mas quando a gente enxerga o Betão fazendo, é simples, e é engraçado porque… Ele podia falar “caralho, eu vou fazer a Guilhermina, mas eu não me depilei hoje…”

Luizão O Betão é muito realista, ele constrói a personagem dentro do desafio de fazê-lo e isso é uma coisa muito explícita dentro do espetáculo, e depois a encenação acaba carregando essa

história…porque isso foi uma brincadeira, né… quase que real…

Fernando A hora que vocês quiserem, eu estou precisando falar… *(risos)* É porque assim, tem a construção do personagem feminino que foi uma grande briga, a primeira foi com o Toninho do Vale, a gente falava desde o começo…

Flávio Ah, mas esse cara nem merece nossa conversa, risos.

Fernando Onde caminhou a conversa, ele levou onde você colocou, e a gente disse "não, não é assim". Porque a gente está discutindo… somos nós mesmos fazendo a Guilhermina, e o Gabriel de fato para mim, a impressão que eu tenho, Flávio, quando o Gabriel entra em cena eu tenho um prazer com aquele menino, que eu gosto de vê-lo, e ele é tão inacreditável em cena… que você ficou falando dos trejeitos, caricatura feminina, aí me veio que até onde ele tentou ser algo que ele não deveria ser, e até onde foi ele, porque o Toninho do Vale falava assim para a gente "não, vocês não tem que fazer", e a gente falava "não, mano, a mulher que a gente quer fazer é essa", porque a hora que eu entro, eu entro e grito "ooohhhhhhh", eu bato nas tetas, e vou com força, e fico pensando "gente, onde tem de escracho", ou talvez, pelo o que você está falando não seja esse momento, que a gente vai para o lance da diminuição da mulher, mas em outros momentos essa linha tênue vai e volta, por exemplo, a hora que a gente fala, eles vão para cima de mim e não sei o que… passa a mão… e eu falo "e aí, mano, vocês estão achando que meu convite é um decote"...

Tiago Meu decote é um convite! *(risos)*

Fernando Isso, e as meninas batem palma e ficam felizes da vida!

Flávio Mas esse é o acerto. Está cheio desses!

Tiago Não, é mais que isso, Flávio. Você assistiu quantas vezes o Pathelin?

Flávio Uma seis…

Tiago É tem 200 apresentações, e eu não vejo o que você está falando. *(risos)*

Fernando Tiago, eu vejo o que ele está falando, e procuro entender onde é essa variante, onde a gente coloca as pessoas dentro de um arcabouço de conforto e as mulheres não se incomodam com aquele homem fazendo aquilo… que ela perceba apenas que é uma caricatura mesmo, caricatura mesmo, porque é para ser aquilo, e que o Gabriel faz a cena do prin, que o Tiago fala "você é prin, prin, princesa", o que o Gabriel faz, eu já tentei fazer, tentamos substituir e a gente não consegue, e é um puta de um trabalho de ator, e aí eu fico pensando onde nós, nessa condição, temos essa caricatura ou não que isso não possa ser feito…porque é aquilo que a gente fala, estamos em uma roda, estamos brincando, estamos juntos… quando a roda é bem feita, a gente isso, de olhar bem no olho de cada um, a gente fala "ó você está rindo", tem uma prévia boa do Pathelin no youtube, tem uns 10 minutos de uma prévia forte, só adolescentes, e aquilo se você olhar de hoje e você falar é preconceituoso… cara, foi legal para caralho!

Tiago Vou ver se eu tiro do ar para o Flávio não ver.

Flávio Eu já vi!

Tiago Estou brincando.

Flávio Eu sei. Não é minha análise essa, a minha análise é como se constrói a comicidade e a partir do que vocês estão fazendo comicidade, essa é a minha pergunta, essa coisa do preconceito, eu não disse que vocês são preconceituosos, eu não disse isso!

Tiago Mas já fomos e somos muitas vezes, e toma cuidado com isso, é isso que eu estou querendo dizer, Flávio.

Flávio Sim. Mas a minha pesquisa é sobre comicidade, vocês fazem uma coisa que acontece, que dá certo e as pessoas riem. Agora, eu não estou aqui fazendo o olhar do público comum, porque é claro que a gente ri, eu ri também, às vezes, quando eu identifico depois eu penso "caramba, eu não devia ter rido dessa porra", mas acontece…

5.15 ANGU DE CAROÇO

Tiago Existe uma questão muito séria, Flávio, por exemplo, o lance da literatura infantil… conversando lá com a Ana e descobrimos bastante coisa, existe uma coisa que é assim… a gente… a gente não, quem? Não sei quem, mas se tem um hábito de se tornar puro para uma criança, pegar um conto lá da época medieval, que era uma escrotidão, nem preciso contar como ele era…

Fernando É o da Branca de Neve, o Lobo mau…Isso é uma podreira!

Tiago E aí a gente coloca de uma forma "a princesa", coloca de uma blasé para ser apresentada, porque entende daquilo, e a Ana que conta história, ela vem com conto de morte, e aí os pais ficam chocados, e não é um conto que vai falar para se matarem, na verdade, ela está falando sobre a morte, e a

criança entende de determinada forma, e não precisa ser puro, o universo da criança… trabalhar com aquela dicotomia do bem e o mal, não! Por que as personagens não podem ser boas e más e ter esses conflitos iguais a nós. Né? E eu acho que isso tem muito a ver assim… porque, às vezes, se a gente não tiver a possibilidade de um debate por esse meio, não é um debate que a gente está propondo, um debate escroto “ah, tem que zoar todo mundo mesmo”, não é isso! A gente está propondo… tanto que é uma crise nossa, quando a gente foi ensaiar *Pathelin* foi mais conversa do que ensaio, o que cabe, o que não cabe, até a gente entender onde caberia determinada coisa. Agora, para fuder… Defendendo essas histórias, a gente até conta essas histórias na sequência de vídeos do ano passado, 22 vídeos de histórias do Rosas dos Ventos… Flávio, a gente foi parar em um lugar assim, porque a gente apresentou o *Pathelin* em Assis, tem uma ocupação, igual essa aqui, mais antiga, referência para nós, em Assis, Circus, da UNESP também, pessoas que estudaram com o Marinho, que dava no curso de psicologia, que dava aula de filosofia e tal, Mario Bolognese, e a gente apresentou na porta do galpão o Pathelin e eles tem um trabalho com as catadoras de material reciclável, entre outros grupos sociais e essas catadoras ouviram a gente, e falaram “queremos que eles se apresentem em nosso encontro regional, e a Circus era uma das organizadoras do encontro estadual de catadoras, de mulheres catadoras de material reciclável. Eles tinham lá, formação política de defesa da mulher, orientação, psicóloga, eles estavam em um evento importantíssimo para elas, econômico e tal…e o que que elas pediram? O *Pathelin*! Quando nós chegamos, já falamos “caralho, 200 mulheres em Ourinhos, em um campo, em um lugar tipo uma chácara, tendo formações. Vamos começar o *Pathelin*? Vamos! Estou falando contra os meus argumentos mesmo para você ter uma ideia do que aconteceu com a gente, vamos lá, começa, jogo, jogo, jogo, e

tinha um grupo que não chegava para a atividade, estava tendo um conflito entre um grupo organizador que era a Circus e o outro grupo organizador do Levante, eu não sei qual o conflito entre eles, mas um estava esvaziando a atividade do outro, e outro estava esvaziando as da Circus, e essa era uma atividade da Circus, pedida pelas mulheres que eram as Cicerones do lugar, elas que estavam recebendo… E aí *Pathelin*, em uma roda linda, no meio de uma gramado, um sol lindo, e a gente… começa, começa… de repente, aquela piada infeliz, que inclusive a gente lançava achando que era uma puta piada, a Guilhermina entra assim… e ela já foi miss laranja aí nós "é mesmo? Agora, está só o bagaço.".

Fernando Foi o suficiente…

Tiago Rapaz, uma mulher chegou e falou "companheiras…" chegou com um grupo atrasado, não participou da prévia "companheiras, um teatro feito só por homens, no meio de um encontro de mulheres, estão chamando uma companheira nossa de bagaço, eu proponho o esvaziamento dessa atividade"…

Fernando Aí eu falei assim "você fala, depois eu falo."

Tiago Demos o microfone, abrimos um debate, começou o conflito entre elas… levantaram seis pessoas e foram embora, os outros ficaram… aí falamos "nós queríamos apresentar o espetáculo até o final, e se vocês tiverem qualquer observação sobre o que estamos fazendo, nós estamos aqui para mudar, para pedir desculpa…", aí outra mulher chegou e falou "quem nunca errou que atire a primeira pedra", ela levantou pegou uma pedra e tacou em nós. Aí eu falei "você nunca errou?", ela "dessa distância não!", todo mundo riu e pediu para continuarmos.

Fernando Eles continuaram porque tinha o estatuto do evento… essas mulheres que interromperam nossa atividade para ferrar com a Circus, achando que ia terminar antes para continuar com o negócio lá, foi terrível!

Tiago Nós tentamos conversar com ela e não dava porque estavam em vários eventos… o espetáculo seguiu até bastante, chegou um momento que a gente foi embora assim… como uma depressão, pensando… uma amiga nossa, só tinha uma mulher entre nós, que era a companheira do Gabriel , ela falou "elas estavam em dois grupos em conflitos, um estava procurando motivos para cancelar a atividade de vocês, e vocês não demoraram para dar motivos." E aí fudeu!

Fernando Mas eu vou tentar dizer dessa coisa… do limite do riso… e é um gradiente. Sabe um gradiente? Tipo volume baixo e alto? 10 %, 30 %, então o quanto eu me ofendo? Ou onde eu chego? Ou onde eu não chego? Tem uma coisa que a educação que eu levo no cabedal da minha vida, por exemplo, eu converso com os amigos do meu filho, eu tenho certeza que todo dia quando eu falo alguma coisa, nunca meu discurso tem 50% de acerto, porque sempre tem uma ofensa, ou uma atravessada no contexto do que o outro acha do gradiente do que ele acha cabível, só que a gente chega em alguns pontos onde há de fato alguns erros mais graves, e mais próximo de um imaginário coletivo e onde houve uma ofensa, e aí ficou pensando "desta… para além do que nós engolimos em seco…", onde foi que a gente violentou, né? E nós mudamos muito, e nem quero comparar o que um fala ou outro fala ou não, porque isso não tem nada a ver, eu falo isso porque eu acredito nesse modo de comunicação, e eu quero diminuir o máximo que eu puder, para eu poder ter esse discurso cada vez mais amplo, fazendo com que as pessoas riam e sem

hipocrisia…porque acontece muito quando as pessoas se aproximam de nós, que a questão do que até onde vai essa brincadeira? E aí, é muito legal, Flávio, porque você vai indo com elas, e aí não tem essa coisa de que “ah, isso não pode”, ah, então vamos de um modo específico. Onde que isso não pode? Porque com outro pode… fomos permissivos com todos, e com isso não…então, tem essa de omissão, da isonomia de determinadas coisas, isso não! Como nós temos um contexto onde há um carinho…podemos brincar, cara, é gato, é o papagaio, é a dentadura da vó, é tudo véio, e aí a gente tem uma técnica, a gente chega “sua canela é fina, você é careca, seu olho…”, nós vamos indo…e o pessoal está rindo, então isso que eu defendo com muita força, inclusiva a Vulca que é amiga próxima, amiga travesti que nos critica muito, eu vou indo no riso dela, e eu quero que ela me cobre. Entende? Então, tem algumas coisas que eu preciso corrigir…onde pode rir? Ou o que não pode rir? Cara, isso é uma tetra!

Tiago Agora, a gente está em um universo tão cruel, porque a maior delícia é quando a gente pode rir da gente mesmo, quando todo mundo pode rir, aí é bom! Quando você encara o mundo do ponto de vista que você não pode ser perfeito, você pode lidar com a sua cagada e rir, aí é bom! Agora, a gente não pode fazer assim… dizer “você tem que rir de você”... Não! Porque existem grupos que são extremamente massacrados e violentados…mas é bom, sabe? Sabe, quando alguém te faz uma crítica cômica e você pode rir, e pensar “puta merda!Sou eu mesmo!” É a maior força que chega lá dentro da gente!

Fernando Deixa só eu contar das meninas…nós chegamos em alguns lugares… que uma prática, nós chegamos agora em Rosana, tinha duas crianças lindas, netas do Pelé que é uma liderança negra do PT… e elas estavam lindas, parecendo duas princesas… aí na roda, quando fui falar de princesas, para

onde que eu fui? Para elas! Aí zoei, zoei, zoei que elas eram princesas, nunca em nenhum discurso você vai bater para diminuir aquele tipo de gente, não! Você vai e ressalta… e do outro lado, nós zoamos com uma loirinha, tinha uma menina loira linda, linda, chique! Aí eu olhei e falei "chiqueza vem de nascença, dá uma olhada nessa menina," aí o Tiago fez a pose, não que eu fiz a pose foi um desastre e ela rachou de rir. Então, esses cuidados… em Canoas, com o *Pathelin*, dois negros, a menina não tinha 32 dentes na boca, a menina tinha pelo menos uns 50, o que eu fiz para elogiar aqueles dois, e levantar a bola deles…, por exemplo, eu adoro puxar o cabelo de criança bonita… na verdade, eu estou tentando dizer que… a gente faz uma brincadeira que tenta ser o reverso de todo o ataque, tudo que você vai elogiar de beleza ou de etiqueta, você vai para cima dos menos favorecidos, e todo o ataque que você vai fazer você vai para cima de quem é bonito ou de quem está preparado…dos homens por exemplo, eu falo "olha esse bombadinho, se eu não fosse hetero, eu pegava", a gente pesa no cara, brinca com ele, tentando desconstruir o padrão daquela beleza nele e reforçar o outro… é bem gostoso de fazer… o Alexandre Mate fez isso com o Jean… tem alguns camaradas que são gays que você não ganha nenhuma deles, o Aexandre Mate virou para o Jean e falou "você é bonito e não sei o que…", a o Jean rubro, e o Alexandre falou "quanto sangue!", eu faço isso com os caras. Você entende? Também tem um reverso da brincadeira, não justificando o erro, mas dizendo que a gente caminha do ponto de vista dramatúrgico, tecendo coisas que a gente tenta mudar os olhares…

Flávio Mas fica evidente isso, Fernando, fica evidente! Não só as tentativas, quanto a quantidade de acertos que vocês têm, quero dizer isso, porque é importante! Quero dizer de uma situação pontual… que tem sido discutida nos últimos anos… e

me interessa entender, então só para dizer que a minha questão é a questão da comicidade.

Tiago É importante, estamos pensando juntos, Flávio. Obrigado! Luizão, se ia falar um negócio que era massa, fala aí…

Luizão É… acho que tem tudo a ver com a discussão que a gente está falando agora, mas agora falando do espetáculo de vocês *(risos)*.

Tiago Ih, caralho!

Flávio Qual Ditinho? Rua?

Luizão Não, o dos túmulos lá…

Flávio O *Rua sem Saída*!

Luizão Isso! A questão aí da intenção da forma e tudo mais da dramaturgia… eu lembro da última apresentação que vocês fizeram aqui em Prudente, lá no João Domingos… um desconforto que eu senti nessa apresentação que eu nunca falei, mas que eu acho que vocês devem ter encontrado essa discussão em algum momento, sobre o espetáculo… que tem um personagem que eu não me lembro exatamente quem é… um coronel…

Flávio O Barão!

Luizão Isso, que fica durante boa parte do espetáculo fazendo piadas ou considerações depreciativo com os negros, isso acontece durante todo o espetáculo de uma forma intensa, ele faz todo hora essas falas e não tem um retorno, ele coloca…

Flávio Só tem no final…

Luizão E ele coloca em um determinado momento do espetáculo, lá pelas tantas, tem aquela fala Brechtiana, que para tudo, e a gente faz uma fala… o que me incomodou…isso na teoria, na maneira de você pensar o espetáculo todo, é como se fosse assim uma reação a altura ou para além, tipo, estamos colocando aqui um discurso muito sério, abrindo esse parênteses para falar que não é isso, porque é isso que vocês fazem…mas durante o espetáculo, a maior parte do tempo, não é uma sensação legal ver as pessoas negras olhando, ouvindo aquele tipo de discurso, porque não tem a contradição…

Flávio Teve gente que foi embora.

Luizão Então, as pessoas vão embora porque você reforça um discurso e lá na frente você abre um parênteses para dizer que não é aquilo. Mas pô, o tempo todo o espetáculo me colocou nessa situação constrangedora.

Flávio É isso mesmo!

Luizão É uma crítica que eu estou fazendo.

Flávio Sim, e isso é um equívoco da nossa parte.

Fernando Mas Louis, o objeto de análise somos nós!

Luizão Não, Fernando. Tinha um pai com uma criança, tudo bem que um pai ele tem que dialogar, mas é uma descoberta lá pela frente…

Flávio Não, é um equívoco nosso mesmo.

Luizão Não sei como você já lidaram com isso…

Flávio Não dá para lidar, porque aí mexe com a estrutura e está errado, a gente matou o espetáculo. Entendeu?

Luizão Matou? Por conta disso?

Flávio Não só por conta disso, temos uma sequência de problemas graves…

Luizão Isso para mim é um problema!

Tiago Mas não estamos caindo na mesma questão? De não entender o todo…

Fernando Olha, desculpa…

Luizão Estamos caindo no mesmo problema, mas ali…

Tiago Puta que pariu! Eu ia dormir tão tranquilo hoje, agora você vem com essa conversa…

Fernando Gente, para mim não deveria ser posto para ele essa situação, ao contrário da nossa…

Luizão Mas eu estou falando aqui uma situação…

Flávio Não, não. Nós estamos conversando aqui.

Fernando Nós estamos recebendo Flávio para falar do nosso espetáculo!

(Momento de confusão, muitas falas ao mesmo tempo)

Tiago Mas o Flávio não está entendendo como um rebate, né?

Luizão Porque a situação é a mesma da Guilhermina, porque se você olhar ela no fragmento…no começo do espetáculo não vai, as coisas só se resolvem depois…

Tiago Puta que pariu!

Luizão E aí quando a gente tem…quando a gente pega a dramaturgia para dizer algo… e durante… a gente está negando aquilo, isso é um problema, mas assim não é um rebatimento de forma alguma.

Flávio E não estou entendendo assim não, estamos conversando…

Fernando Mas eu não concordo, se alguém falar de mim, eu nunca vou responder falando do que você faz, a minha obra é assim, e eu sou assim…

Tiago Mas não soou assim, pelo contrário, me colocou em uma crise maior ainda, isso o que o Luizão apontou…

Flávio E o que eu posso dizer? Foi um equívoco enorme da nossa parte… tentamos remendar, não tinha remendo, mano. Porque a estética, não pode superar a ética. Não pode.

Luizão Eu acho que tinha remendo, mas…

Tiago Vou abrir uma borracharia!

Flávio Tinha um problema da personagem do negro, depois foi transfomado em uma trabalhadora… depois, viemos apresentar outro espetáculo aqui e tivemos outros problemas, foi o Pindorama. Vocês lembram disso?

Fernando Flávio, eu acho que essa é uma discussão belíssima… essa eu tenho gravado, Flávio.

Flávio Quando a gente fazia, era outra, o inverso do que queríamos dizer, então recuamos…

Luizão Eu acho que o problema é… tanto no caso da Guilhermina ou qualquer outra situação como essa que eu lembrei, o que é fundamental talvez para que o público não viva uma situação de constrangimento… esse tipo de situação acontece quando o conflito não é colocado, assim se a Guilhermina… se essa posição que tentam colocá-la se não há um rebatimento no mesmo momento, as coisas se consolidam.

Flávio Mas não é na dramaturgia o problema que eu estou colocando, não é isso…

Luizão Estou sendo confuso?

Flávio Não!

Tiago Você foi muito claro, me botou em uma crise tremenda…

Luizão Se na hora que você brinca, não há outro brincando com você de volta ou o conflito não se coloca e você está apenas ali em um papel reforçando uma posição, isso cria uma sensação no público, uma vivência, isso que não é legal… que é o que aconteceu com a Guilhermina, quando a história não se desenrolou, aquilo ali naquele momento me soou “ah, mas no todo você vai entender outra coisa”, mas não chega no todo. Né?

Flávio É pode ser, acho que não vamos esgotar isso.

Tiago Gente, agora estamos fodidos, agora a gente tem que continuar, porque não tem o que fazer, temos vários exemplos de dramaturgia…

Luizão Que são construídas corretamente, mas saem todas erradas.

Tiago Não! São construídas por essa ótica, para gente poder chegar em um momento e falar… nem que seja em uma quebra ou um desfecho, para falar isso aqui não, mas é assim… o problema é as pessoas rindo daquele momento… mas eu não tinha sacado, jamais tivemos essa conversa , pensado dessa forma…pelo contrário, gostava muito da dinâmica que vocês colocavam.

Flávio Porque era boa a dinâmica, vocês estão certos em gostar, porque é uma delícia de ver, de fazer, mas não significa que… a gente podia encerrar hoje, para gente continuar conversando… é só uma sugestão, nenhuma imposição. É diferente do *Rua sem Saída*, está na estrutura do espetáculo, o *Rua sem Saída* ele é muito preso, ele é amarrado em uma dramaturgia, a dramaturgia inteira é cíclica, mas ela é dependente, eu acho que é outra proposta, o *Pathelin* é outra proposta, tem outro jogo, e eu estou aqui perguntando e apontando para vocês, uma coisinha pontual… e a minha pergunta para vocês, vocês são muito criativos, por que essa energia toda nesse lugar, sendo que vocês podem solucionar? Com outras piadas, que de repente não caia nesse lugar… essa é a minha pergunta, talvez tenha até uma certa ingenuidade, mas por achar que conheço vocês minimamente, a capacidade criativa e cômica de vocês, que vocês resolveriam com os pés nas costas, e tiraria essa dimensão, caso você a intenção, mas pode não ser mesmo. Agora, é diferente do *Rua sem Saída* nesse sentido… o Rua é outra parada mesmo…

Fernando Eu acho que uma coisa é a ideia da fruição, fruição de você observar, acompanhar e tal, do começo ao fim, a gente tem problemas desse tipo como da *Farsa*, como da obra de vocês, o *Rua sem Saída*, o *Otelo* do Shakespeare, se você for assistir, você larga no meio do caminho, a galera amaldiçoando negro. Entende? E quando chega no final do *Otelo*, o que aquele faz é muito louco, o que acontece, a companhia Baião de Dois, fez em Pindamonhangaba um espetáculo que era desse mesmo jeito, e o rapaz termina com uma quebra Brechtiana dizendo que o preconceito era isso e tralálá… só que quando chegou nessa hora, eu já estava assim..e o de vocês não me incomodou tanto como esse como esse da Baião de Dois, eu não lembro se era *Otelo*, eu acho que era… e digo que era um problema na fruição, porque se você pega uma obra e recortar…por exemplo, tem música do Mano Brow, que você não olhar para um todo, e pegar só um pedaço, você está fodido. Né?

Flávio Mas três minutos é diferente de 1h30 na rua.

Fernando Sim, é diferente mesmo. Tipo o Chico Science quando fala "uma mulher para chegar em minha sala, tem que passar pela cozinha", isso é preconceito e não deu um segundo o que eu falei. Em uma música… canta um trecho… estou mostrando a questão do recorte.

Tiago A questão é que pode causar um ódio, essa relação da ofensa com negro pode causar um ódio…pode resolver esse problema..

Flávio Mas não pode ser o acaso, porque nós somos pensantes…

Tiago Não vou dormir mais essa noite… eu digo que pode ser uma solução…eu estou falando do que o Luizão falou de vocês, mas olhando para a gente…em tudo que eu estou defendendo aqui, o Flávio falou “isso aí fodeu”. Como fodeu? Essa questão… eu pensei que você poderia argumentar “falar não, mas o espetáculo não sei o que…”, parece que vocês já debateram tanto que você chega e fala “foi um erro”. Eu queria defender o espetáculo do Flávio (risos)... aí tirou meu tapete, foi muito bom!

Flávio A gente adorava fazer, mas isso não pode sustentar… a gente ter investido dinheiro, achar bonito, mas não pode sustentar a gente ter feito aquilo. Entende?

Fernando Flávio, é uma armadilha dramatúrgica, eu não entendi do jeito que vocês estão falando… eu não participo do que vocês falaram… estava de boa.

Tiago Precisa entender pela mesma ótica…

Fernando Isso não me incomodou, e eu ficava acompanhando os negros… e pensava que massa, eu quero ver a hora que der o tombo, porque é a armadilha…

Flávio É, mas no teatro, dá tempo de ter o tombo, porque a pessoa pagou e vai ficar ali, mas na rua a pessoa pode ir embora, e vai pensando o que?

Fernando Quando rolou comigo eu estava preso e esperando o tombo… porque ele deu o troco no cara…

Flávio Você está certo. Só que as mulheres que chegaram e viram só aquela parte…

Fernando Por isso que eu estou te dizendo que há um problema de fruição da obra, eu tenho que sentar e ouvir a música do começo ao fim e entender onde quer me levar…

Flávio Mas aí você está atribuindo a responsabilidade para outra pessoa…

Tiago É aquela coisa da ótica, depende do seu ponto de vista…

(Fim da gravação).

6 A MARESIA CÔMICA DA TRUPE OLHO DA RUA

6.1 CONVERSA COM A TRUPE OLHO DA RUA

O encontro foi realizado em um domingo, dia 24 de julho de 2022 na praça dos Andradas, centro da cidade de Santos/SP. Um espaço destinado a grupos de teatro e outros coletivos artísticos, que compartilham a sede pública ocupada desde 2012.

Figura 30 - (Foto) “Vila do Teatro”



Fonte: (Rua, 2017).

Naquela manhã de inverno, um domingo que começou frio, mas que foi sendo aquecido pelo sol e pelo encontro agradável com todas as pessoas integrantes da Trupe Olho da Rua, a conversa se iniciou, como não podia ser diferente, com brincadeiras e algumas lembranças do tempo em que haviam muitos encontros entre os grupos.

Apesar de a gravação ter se iniciado neste momento, a transcrição do áudio começa em 13 minutos, porque a parte que se encontra antes disso, não corresponde aos assuntos interligados a nosso interesse de pesquisa, apesar de serem conversas que revelam particularidades do tempo histórico. Motivo pelo qual decidimos não transcrever.

Flávio Nós colocamos o telefone para captar o áudio, e queríamos saber se está tudo bem para vocês a gente gravar?

Raquel Tudo bem, tranquilo.

Flávio Porque a conversa é para fim de investigação acadêmica, no processo de doutoramento que eu estou na UNESP, com o Alexandre, no Instituto de Artes, para investigar a comicidade no teatro de rua, onde eu me proponho a olhar para três grupo, a Trupe, o Rosa dos Ventos e Nativos.

(algumas piadas sobre a gravação)

Flávio É importante a gente falar o mais forte possível para que os telefones captem bem o áudio.

João Se tiver golpe, eu não estava aqui, hein… (risos)

Alexandre *(em voz baixa faz comentários sobre aspectos técnicos da metodologia de entrevista).*

Flávio Hoje é domingo, dia 24 de julho de 2022, são 10 horas e 56 minutos.

Raquel A temperatura… eu estou tentando encontrar, mas…

Flávio Amanheceu um pouco frio, eu acho, para mim que sou de Sorocaba, amanheceu um pouco frio, mas está ficando uma temperatura mais amena, o sol… algumas pessoas chegaram de blusa e depois foram tirando a blusa, e inclusive a camiseta, aliás., aqui em Santos as pessoas usam blusa e bermuda, depois tiraram a blusa e ficaram de bermuda e sem camiseta.

Alexandre *(voltando a falar baixo, orientando o procedimento)*

Flávio Pode evidenciar também, no procedimento…

Alexandre Se você tornar público, toda vez que eu estive com a Trupe, você se lembra que eu sempre colocava horário que começava, horário que finalizava, a temperatura, porque, em

tese, a gente vai aprendendo com os grandes companheiros e companheiras que se dedicam a este tipo de metodologia, que o frio tende a internalizar muito mais as coisas, então, o pensamento não flui de uma maneira tão introspectiva quanto estamos com uma temperatura como está. O espírito ele fica mais expandido, logo a memória também se expande. Porque está em um corpo contrito e um corpo literário. Isso tudo é importante, metodologia… A gente tem companheiros e companheiras com os quais e com os quais a gente pode aprender. Isso na vida é determinante, mesmo que não seja, com quem cotejarmos, mesmo que não sejamos, entendeu? Trata-se agora de ser a única possibilidade. *(pigarreia)*

Raquel Quer uma bala?

Flávio E eu acho… *(algumas conversas)*

6.2 ABRINDO A CONVERSA: A SEDE DO GRUPO E O CONTEXTO DA PROSA

Caio A gente tá na Vila do Teatro, no centro de Santos, do lado da praça dos Andradas, num espaço que foi, primeiro, rancharia do Barão de Mauá, primeira construção física, depois foi carrocinha municipal durante 60 anos, depois foi, triagem da FEBEM durante 10 anos, albergue noturno durante 10 anos, e aí, depois a pior das ocupações a Guarda Municipal, ficou fechada por dez anos e agora tem nós aqui a 10 anos.

Raquel Dez anos…

João E ainda hoje as pessoas ainda batem aqui para saber se…

Raquel Se pode dormir né…

João Se pode dormir no albergue… tem relação…

Raquel Aqui as salas tem algumas prateleiras, e estas prateleiras eram utilizadas para as crianças dormirem quando era… quando foi, oh meu Deus, esqueci…

Flávio Albergue…

Raquel Não, não, quando foi triagem da FEBEM, quando foi triagem da FEBEM. As crianças dormiam nessas prateleiras. (tempo em silêncio)

Flávio Então, é… com tudo isso, combinei com a Raquel este encontro hoje. Agradeço muito, viu, Raquel, sua generosidade de sempre, em me atender…

Raquel A gente é que te agradece.

Flávio Pra gente conversar. E, não é uma conversa restrita, mas é uma conversa cuja temática seria a comicidade no teatro de rua, como é que a Trupe Olho da Rua, como vocês entendem a comicidade no trabalho de vocês, e aí, eu penso que passar pelos procedimentos, de como criam os espetáculos, o que antecede ou precede os espetáculos, como vocês observam, procedimentos de discussão, sobre estas temáticas, estudos, formação de vocês do grupo, os elementos da cidade, enfim, todos estes elementos que compõem o trabalho de vocês e que flertam com a comicidade, ou que revelam procedimentos da comicidade no trabalho de vocês me interessam, e para além disso outras coisas que eu não observei ainda, que eu não estou trazendo. Portanto, não é uma restrição. Queria dizer isso, mas, essa seria a temática inicial da nossa conversa, o que me move até aqui. E também, eu queria dizer como é importante que vocês saibam que eu estou hoje na condição de pesquisador, mas eu não abandonei a condição de integrante de um dos grupos pesquisados, inclusive, de teatro de rua, e que não apaga o fato de nós nos conhecemos há bastante tempo. Então, também não apaga se eu falar. A gente aqui vai conversar, então eu também tenho opiniões, tenho…

Raquel Sim, sim… E até mesmo agora, *(brincando)* que você está vindo morar em Santos, você e o Tom, entrando na Trupe… *(muitos risos).* É muito importante.

Flávio A partir de agora eu passo a fazer parte de dois grupos entrevistados… *(mais risos)*

6.3 EM FLUXOS DE MEMÓRIA, UM POUCO SOBRE A HISTÓRIA

Raquel Mas é, brincando, é lógico que a gente se sente muito à vontade, tanto com vocês quanto com o Rosa, acho que essa identificação, porque a gente é do interior e do litoral, a gente sabe que as condições são muito diferenciadas da capital mesmo né… de conquistas, nas nossas cidades e tudo mais, e, acredito que essa conexão é parte de muita coisa assim, então eu fico muito feliz de receber vocês aqui. Com este trabalho que está sendo realizado por você, e que a gente possa ajudar da melhor maneira possível. Enquanto o Flávio falava eu fiquei lembrando… o João Paulo levantou a mão, aqui do lado e a gente tinha uma brincadeira, que hoje em dia a gente não faz mais, alguém levantava a mão e não importava o que a pessoas estava fazendo, se carregando o cenário, a gente via um suvaco e ia lá e dava um tapa. E aí, por que eu estou falando isso, porque a gente tem as oficinas com os vileiros, que a gente chamava… a gente nunca abordou como alunos, sempre como pessoas que fazem parte do espaço também, e as brincadeiras, sempre deram muito essa liberdade de as pessoas se sentirem a vontade, de se sentirem soltas, então, a gente, nas oficinas, brincava de aquecimento com o tapa na bunda, sabe, então essas brincadeiras eram muito saudáveis e elas, despertavam também essa liberdade de sentir a vontade com aquela turma que estava ali, né presente, e também ela instiga um pouco essa comicidade mesmo entre nós, com essas brincadeiras de tapa no suvaco, essas coisinhas

pequenas né, elas vão instigando essa comicidade também, e aí, quando a gente senta, o nosso processo na trupe, ele é muito sentar e conversar. Conversar sobre o que está acontecendo no mundo, nas nossas vidas, e, enfim, a partir disso a gente também vai se sentindo muito à vontade de poder interferir de forma cômica no processo. Como a gente estava fazendo aqui antes, informalmente, brincando com a vida do João que vai ter o segundo filho, a gente sempre está tentando buscar este lugar de um respiro talvez né, de vida, porque a vida de quem está na arte a muito tempo e sente na pele que a sobrevivência é muito desgastante assim né, ela é muito presente, faz parte… a gente tem de ficar correndo atrás o tempo todo, e Júlio Abraçalote está aqui…enfim, e aí estou aqui viajando em cima do que o Flávio estava falando, mas ao mesmo tempo me veio essa lembrança das oficinas, já faz mais de dois anos que a gente não trabalha as oficinas aqui, pretendemos retomar, mas um dos pontos mais importantes… para o bem e para o mal em nosso processo é essa liberdade que a gente para as pessoas se sentirem realmente à vontade para poder gerar uma comicidade, para a gente poder conversar sobre os assuntos de forma mais leve,né… e não como os noticiários nos trazem… com essa forma dura, incisiva que a gente está acostumada a lidar, e talvez isso reflita um pouco em nosso trabalho, eu estou aqui falando, mas vocês podem complementar… acho que é mais ou menos por aí que eue vejo o caminho da comicidade, o palhaço por exemplo, ele veio quando a gente começou a Trupe, no Bufunariazoom eu nunca tinha feito nenhum processo de palhaça, não tinha muitas referências, principalmente de coletivos na rua, então não tínhamos muitas referências porque a gente estava muito aqui na cidade de Santos, muitos coletivos que estavam aqui, e quando fomos para a rua para tentar levar essa comicidade, eu fui entendendo que as pessoas estavam tão ávidas por assistir uma palhaça ou algo engraçado que não fosse em um circo

fechado, onde estavam mais habituadas, e isso foi me encantando, ao mesmo tempo que tinha o lado das pessoas que falavamnossa, mas teatro de rua, os palhacinhos…, sabe? Pessoas do teatro em si lidavam assim com o nosso fazer na rua, menosprezavam, acabam deixando como se não fosse um teatro mesmo, uma peça… e aí quando eu coloco das oficinas aqui que teve o lado bom e o lado ruim, estou dizendo que os jovens com essa liberdade, eles começaram a entender que aqui era quase como um trabalho de assistência social que vinham para cá às vezes para poder se livrar do que estava ocorrendo em suas casas, de situações complicadas que acontecem, e essa liberdade tem o lado bom, mas ela também tem o lado ruim, porque esses jovens começam a crescer nesse ambiente e começam a achar que aqui é um lugar mais alternativo onde tudo pode, e que na verdade esse tudo pode tem um lugar ali que… não somos assistentes sociais, nós trabalhamos com arte, a gente tem uma relação com as pessoas que estão em situação de rua aqui na praça dos Andradas, tentamos estabelecer essas relações, mas é complicado… nós tivemos uma sessão de questões muito difíceis de lidar aqui com esses jovens que cresceram de não entenderem, por exemplo, do outro lado o lado o teatro Guarani, ele forma atores e atrizes de uma forma mais clássica… de um jeito que não atuamos, então ali, era o correto para algumas pessoas e aqui sempre foi o alternativo para algumas pessoas, até hoje é, e esse alternativo ele é encarado como algo ilícito, ah, é o lugar onde a gente pode aprender a fazer sexo, a usar drogas…esse lado negativo também nos trouxe bastante problemáticas, hoje já conseguimos entender analisar de fora, assim, né…e saber que mais para frente quando abordamos as oficinas novamente, temos que ter uma linha que não ultrapasse muito essa questão… de pessoa se sentir à vontade, mas saber que tem um certo limite para poder interagir…

João Paulo Pegando só um gancho aqui… vou falar uma coisa que era para eu ter escrito para o Mate, para o Alexandre… que é o seguinte… porque o primeiro espetáculo foi de palhaço que foi *Bufonarias I*, e depois a gente vai ter mais dois espetáculos de palhaços mesmo, que é o *Bufonarias II* e o *Auto dos Palhaços,* o restante são espetáculos que não necessariamente tenha palhaços… é teatro de rua mesmo! Só que eu particularmente tenho uma visão, e a Raquel falou um pouco disso também, que é o seguinte, nós temos um processo que como a Raquel falou, que é um processo de muita conversa, inclusive uma das frases , troquei junto com o Alexandre, e nesse processo de formação com a rede brasileira de teatro de rua e com outros formadores, que é uma expressão muita rica a ética precede a estética, na Trupe eu consegui perceber isso, a gente discute muito, tem muitas conversas e isso é uma coisa que as pessoas não têm a dimensão… so que embora a Trupe tem aí na sua história três espetáculos que têm a linguagem do palhaço, e na verdade, um está ativo mesmo, eu considero que a maior da parte dos espetáculos não seja de palhaços, mas quem aborda as questões éticas dos espetáculos, não está em cena, mas quem aborda… é meio louco isso que estou falando, mas tem um método aí, quem aborda são os palhaços… na hora de observar aquilo ali… de fazer essa transmutação da estética para a ética quem faz isso é o bufão que está em nós, então tem essa brincadeira que a Raquel falou de dar um tapa no sovaco isso vai reverberando nos assuntos que a gente aborda, na forma de olhar… então, gente me corrijam aí se eu estiver errado, mas quem o processo, na maioria das vezes são os palhaços, embora não estejam em cena, mas especificamente o Bufão, que faz esse olhar… até meio… um humor meio… a maior prova que eu senti isso, e pensei caralho, é verdade!', foi quando a gente abordou o último espetáculo a *Blitz* começamos a pesquisar o tema, aí acabou o humor da Trupe. Ficamos meses vendo aqueles vídeos,

pensando nas vivências e discutindo as questões das mães de maio e acabou o nosso humor…

Raquel E foi uma fase… justamente, quando o Pedro nasceu… isso foi muito pesado, muito mesmo… porque a gente tentou trazer um humor, em um assunto que é muito complicado, a gente estava perto ali…a s mães de maio, a Débora, ela estava vindo bastante aqui na Vila, a gente estava em um processo com ela mesmo, e com a Vera… que depois veio a falecer também… aquilo foi… realmente… todo o processo da *Blitz*, não que não tenha humor, a *Blitz* a gente tentou abordar ela… o tema da violência do estado com um certo humor, que está sempre presente… a gente tentou trazer, por exemplo, histórias infantis como a *Chapeuzinho Vermelho*, e isso está na cena do João, tentamos abordar de forma mais leve, mas realmente foi um processo muito pesado, eu acredito que até hoje, temos resquícios dele, não somente do processo de montagem e de construção da peça, mas também de tudo o que ocorreu, da apreensão… isso fez o grupo se desgastar…

6.4 PERCEBENDO A COMICIDADE

João Paulo A gente conseguiu começar a montar a chapa na cidade, quando a gente tirou um pouco da parte da pesquisa, da análise que era muito pesada… e quem começou a olhar aquela situação não era mais a gente, era os palhaços, foi a parte bufônica, foi quando a gente começou a… espera aí... os palhaços entraram… a gente começou a puxar a graça, a comicidade, a pontuar algumas questões, algumas malícias… e quem começou a olhar e produziu o material foi o olhar Bufão, embora não tenha palhaço em cena, mas quem começou a marcar a cena, as situações que eram muitos difíceis, foram os palhaços…

Raquel E para gente foi um processo que a gente teve no *Terra* também. Né?

João Paulo Foi… é… Exatamente! Que era um espetáculo assim que era uuuuu livro assim…tinha que transformar aquilo em teatro, e só começou isso quando o palhaço entrou e dá licença... deu umas cotoveladas em nossas partes artistas, pensador…ai começa a produzir as coisas. Claro, sempre com alguns parâmetros…

Caio Eu acho que tem… eu identifico duas camadas assim para gente do riso, né… e aí também posso falar enquanto direção que tem uma outra função que vai dando base para que o riso e o humor apareceram, também no auxílio da construção das personagens, tem esse viés do palhaço, que quando a gente tá na disposição de fazer, tanto a gente que está em cena, como as pessoas que não estão em cena da Trupe, que também acompanha os processos dos palhaços em si, que é a busca do riso pela relação, que é a busca do riso através da desconstrução das próprias personagens palhaços né… rir da gente, rir com o público, rir das relações e tal… E que isso é libertar no sentido que não tem um pano de fundo político, para para além da liberdade, para além da liberdade do riso…É óbvio que mesmo com os palhaços, a gente tenta não reproduzir o humor tóxico, né? Aquele humor que vai desconstruir…as pessoas que estão assistindo, ressaltando questões que podem humilhar as pessoas, né? Isso é uma base, eu acho que talvez o que o João e a Raquel falaram, é meio o cerne, de um exercício da gente, de atuação. Mas uma coisa que vai desde o *Pra Lá de Bagdá* até a *Blitz* em todas as proporções que isso tem, é descobrir o humor como uma arma, assim, né, um contra-ataque numa disputa que a gente trava… Então, é o poder do humor, do riso, e aí o riso como um resultante da relação com o público, mas do humor… e colocar ele como uma chave na construção das cenas, na construção das personagens, na construção da dramaturgia e na construção da crítica, porque a crítica ela… ela permeia todas

essas camadas dos trabalhos, então, quando a gente vai fazer o *Alto* que o objetivo é desconstruir, ironizar e achar os flancos das contradições do cristianismo versus o capital, por exemplo, que é a questão do *Auto de Natal* ou do *Pra lá de Bagdá* que é a questão da guerra, e como tratar isso através de uma farsa quase infantil, que nada mais é do que a reprodução do que o próprio telejornal faz… de colocar a guerra como algo simples, né, para quem está assistindo. Mas em todos os espetáculos do Arrumadinho com a questão do capital e da ideia de meritocracia e prosperidade, ou mesmo no *De Olho no Porto* que era uma questão trabalhista, e principalmente da *Blitz*, que é uma questão da vida, eu tenho uma visão um pouco diferenciada, né… no sentido de que é pesado e do que não é pesado, porque quando para mim a gente coloca essas questões na chave… não posso nem dizer humor, mas do escárnio. Quando a gente está aberto para o jogo do escárnio contra o opressor, para mim nada mais fica pesado, nada mais fica pesado porque é a vingança da classe. Quando a gente assistia, eu acompanhei, e eu tenho uma história pessoal ligada à polícia, então… quando a gente vai para cena e consegue no cerne desconstruir,ou pelo menos, evidenciar a contradição através do riso e do deboche, isso pra mim é libertador, e eu sinto que é libertador para a plateia, sabe? Eu sinto que o riso é um riso coletivo, e aí, como trabalhar esse riso? Então, quando a gente estabelece uma pesquisa de uma peça, tem um lugar que é a aproximação de todo o mundo com aquilo que está sendo pensado, criar uma subjetividade coletiva em relação às referências, em relação às ideias, criar uma lista de referências para aquilo, trabalhos correlatos, trabalhos que poderiam versar e tal… e aí, na construção das cenas deixar muito evidente para as pessoas o que que a gente quer ridicularizar, o que a gente quer? Qual é o lugar? Qual é a função do ator e da atriz naquela cena? Onde ela vai ter que com a personagem dela e com a cena do jogo, ela vai

ter como objetivo criar as condições para que aquilo fique evidenciado e aquilo ser humor. Então isso que a Raquel e o João falaram é importante no sentido que assim… quando a gente tenta entre a gente estabelecer um pandemônio de provocações no lugar do riso, entre a gente, sobre aquilo e trazer as referências e depois tentar na cena, no cerne da proposta da encenação, ser algo que que dá vazão para o humor, tem uma estrutura ali que a própria estrutura, mesmo quando a gente não está bem em cena, a própria estrutura já contém uma ironia, já contém algo que foge do da linha do drama. Então, está posto ali, tem uma última camada que eu acho que é muito importante também, que aí talvez também acho que o João fala um pouco… que é o ato em si, né, aquilo tudo que a gente vivenciou enquanto processo, a soma das experiências das apresentações anteriores, versus a relação daquele dia, daquele momento, e deixar, sei lá, trinta por cento do que você vai fazer em cena aberto para o que está acontecendo ali, então, o improviso, as intervenções com a plateia, o espaço que a gente está… o contexto da atualidade, né… Às vezes, estamos fazendo um tema, só que aí acontece algo no mundo que tem relação, e aí você vai trazer aquilo que não está na dramaturgia, mas para trazer para a cena, para as pessoas sentirem que aquilo está acontecendo naquele momento histórico, nesse momento que a gente está vivendo. Então essa relação do riso… ela, ela, para mim assim, tem essas três bases, a maneira como a gente se coloca enquanto criador, que parte do palhaço, a maneira como a gente prepara o processo, e aí, em camadas de participação diferente, mas, assim como a gente prepara o processo, como as cenas são construídas, a gente não deixa entrar em cenas de dramas, a gente não deixa e tenta criar camadas que dê conta da estética, então às vezes, a pessoa que está em cena ela tem que estar preocupada em cumprir aquela função, em estar vivo em cena, e aquilo é quase que osmose, a pessoa vai buscar o

humor, ela está encenando na trupe, ela vai buscar o humor, seja como escada, seja como excêntrico, ela vai buscar, a relação com o público no dia, então, isso permite a gente fazer piada com Jesus no *Alto dos Palhaços*, com cristianismo, isso permite fazer a piada com a polícia, e a polícia assim…

João Paulo: Com a morte no *Arrumadinho*, suicídio…

Caio Com a morte, do suicidio no *Arrumadinho,* a gente não está fazendo uma piada com a morte em si, a gente está fazendo uma piada com o opressor, né? A gente está fazendo uma piada com aquele que provoca a morte, então, se não fosse, aí, é correto também, se não fosse esse contexto político que a gente vive, eu não acho que seria pesado assim, para mim ter conseguido fazer a *Blitz* no momento que antecede o golpe de 2016, ou durante até 2017, 2018, e a gente fez algumas vezes ao longo desse tempo, fazer as pessoas rirem disso, do que é proibido rir, no caso da polícia, e fazer isso às vezes na frente da polícia, né, monitorado pela polícia, o prazer que a gente teve, por exemplo, de passar com o cordão da mentira na frente da delegacia, foi engraçado… Eu e o João meter um beijo na boca, na frente da do batalhão, do choque e os caras se mordendo de tesão, de ódio. *(risos)* É um prazer e ao mesmo tempo é foda, entendeu? Assim, tem coisas que eu acho que o riso é um processo político muito importante, e eu acho que eu vejo isso também das coisas mais simples, como a gente fez ontem de palhaço… tipo o riso da abelhinha, assim sabe, tipo o riso da brincadeira, mas quando o riso da brincadeira se transforma e tem um contexto político, para mim, isso explode. Explode, porque aí a junção de potencialidades, de um povo oprimido, de uma situação que estamos vivendo, que é péssima, então, eu não consigo imaginar o teatro sem riso, entendeu? Na verdade, eu nem gosto! *(Muitos risos)*

João Paulo Eu particularmente não gosto de teatro que não tem riso, e também que não seja em lugar aberto, porque eu acho que a rua… a rua tem essa… quando eu comecei a fazer teatro de rua, o teatro de rua como opção, não sei o que.. depois eu consigo perceber isso, hoje, na verdade, o teatro, o espaço público, é o teatro dado de verdade, o teatro de palco, teatro de caixa e nem colocando posição, só uma… é uma coisa que é adicionado depois, Mas tradicionalmente, a forma de comunicação, ela se dá nesse espaço, que ele é múltiplo, ele não é programado, ele não tem, ele não tem regras, ele não tem controle? E isso permite uma série de recursos de métodos, que na rua está explicitado, né? E que para fazer comédia é demais..

6.5 “FAZER GRAÇA OU BUSCAR O HUMOR”

Caio E a comédia também ela cobra, né? Então, assim, não basta a peça ter uma estética afinada, ter camadas, simbolismos, ter precisão de execução, se a pessoa que está em cena não souber que o riso é algo a ser conquistado a cada roda. É algo a ser conquistado, não dá para reproduzir… talvez ela consiga entender um tempo que bem colocado se reproduz o riso, mas aquele tempo tem data de validade, não tem piada que dure para sempre, né? Você vai fazer, fazer, e fazer, e vai chegar um momento que aquilo não tem mais graça e você vai ter que mudar o tempo que você faz a piada, ou você vai ter que adequar o tempo àquela plateia. Então isso também, quando a pessoa está buscando… e aí percebe que uma coisa é buscar graça, não é fazer graça. Outra coisa é buscar o humor. A pessoa vai ter que se antenar naquele momento, se não, não faz humor, se ela não tiver cem por cento lá, cem por cento em diálogo e aberto ao erro, não faz! E é frustração, porque, por exemplo, não tem, não, eu não conheço... trabalho mediado

pela comédia que não tenha metade das bolas que não batam na trave, né?Você vai, e às vezes, não entra, a tentativa da piada e não entrar, ela também é importante, entendeu? É importante porque te dá a condição de ser humano, do erro, porque você não vai ser vitorioso toda hora que você abre a boca, a cada deixa ou a cada improviso ou a cada relação, não vai! Então, isso eu acho muito massa, acho muito massa, a gente está como grupos, tanto a gente, vocês, o Rosas, cercando aí… essas mais de duas décadas, porque chega um momento que você também olha para para o público e começa a identificar aquela pessoa que está mais propensa a participação, que está mais propensa a troca, né? Entender também que o humor não é só risada, têm pessoas que acham engraçadíssimo,e dão risada, mas com o tempo você vai entendendo e vai percebendo no olhar que a pessoa está achando, ella não precisa necessariamente estar gargalhando, né? Eu acho que isso para a gente em cena é motor, não é?

(Alguém sussurra que é porosidade…)

Caio É porosidade! (risos), o Moreira falava uma coisa muito importante, que é tentar não ser hegemônico… então, é tentar não esperar que todos deem risada, que todos não sei o quê… é entender essas camadas, então, é quando… é quando…

João Paulo Isso também a gente teve como meta, porque nos processos de montagem, mesmo sem contar com a direção, tinha o processo de depuração, falava da questão dos pontos de respiro…

Caio E para mim essa questão de direção, é uma coisa assim… muitas vezes as pessoas que estão nesse processo ficam em dúvida em relação a… ah, mas vou fazer isso, não vai ofender alguém? Tanto na questão do… por exemplo, que foi mais

sensível, parece bobo, mas fazer piada com o cristianismo, tipo, em relação ao *Alto dos Palhaços*, que no final entra um Jesus com um aluga-se escrito no peito. Ah, mas isso não vai ofender? Tipo assim, mano, a gente tem que ter certeza do que a gente quer fazer, entendeu? E a gente não está fazendo para ofender, e isto tem que estar claro! Se a pessoa se ofender, é uma subjetividade de quem está assistindo, então, se você não faz para ofender, se você não faz para humilhar, se você faz para expor a contradição, e se a gente está imbuído disso, em geral, quando as pessoas foram para cena e testaram, deu certo. Por mais que elas tivessem receio, deu certo porque perceberam a troca, perceberam que aquilo tem jogo, tem lugar, é… mesmo… pena que a Bruna não está aqui, mas assim é mesmo no lugar da *Blitz*, por exemplo, nada paga quando acaba, e as pessoas se sentem com a alma lavada, de terem cumprido um desafio histórico, fizeram, sabe? Expuseram, e aí tudo fica mais… caaralho, deu sentido, sabe? Foi algo que a gente fez que… que a gente conseguiu fazer para além dos nossos medos, assim, para além…e acho que em cena, ninguém tem medo, entendeu? Em cena, todo mundo é meio super-herói, né? Todo mundo tem coragem assim… tipo, que é natural, você está com uma persona, você está com uma máscara, você está com aparado pelo coletivo, então, isso tudo, vai… vai! Mas só para fechar , eu acho que ter clareza ou ter certeza ,do que você quer, com aquilo para gerar humor, é importante, porque se não dá angústia. Porque colocar uma cadeira e falar me faz rir, não tem sentido, ninguém vai conseguir fazer, mas quando você tem, o que você quer criticar, o que você quer desconstruir, o sistema que você está criticando, isso tem sentido, e no palhaço é desconstruir a gente mesmo, né? É construir o ser humano contemporâneo, é ir lá, e expor toda a humanidade que está escamoteada pela sociedade, da maneira como a gente se coloca, se apresenta, né… Ainda mais nessa sociedade do indivíduo, do

empreendedor, do neoliberal, que corrompe a nossa alma,. A gente se enxerga assim, a gente se cobra como empreendedor, então, estar neste lugar vulnerável, eu acho muito, muito massa assim, muito importante!

João Luís Acho que a *Blitz* foi o maior desafio de comicidade que esse grupo já enfrentou… porque é muito fácil assim fazer um espetáculo de palhaço, no qual, qualquer público que você chegue, você vai provocar o riso, da mesma forma, vai atingir a todos da mesma forma, é, muitas vezes a *Blitz*, por exemplo, ela atinge um recorte ideológico dentro de cada indivíduo que assiste, né? Uma coisa, por exemplo, é a gente apresentar dentro do albergue de São Paulo, como é que é o nome daquele albergue?

Caio Arsenal da Esperança!

João Luís Ali foi uma apresentação que, assim, gerou uma catarse coletiva e um riso constante, vingança coletiva! Um riso de vingança coletiva!!

Caio João, posso?

6.6 UMA MATERIALIDADE PARA A COMICIDADE ÁCIDA

João Luís Por favor

Caio Eu acho que não é ideológico, porque ele é materialista, antecede, é material, a crítica é materialista, histórica, materialista, tipo, não é ideológico!

João Luís Eu quero dizer, é que, dependendo da ideologia, da formação cultural de cada indivíduo que assiste também, ele vai reagir àquilo com ódio… misto de até uma vontade,às vezes de rir, e

ódio… é…ou uma entrega completa, né? Havia também uma ideia de apresentar *Blitz* dentro dos batalhões…

Caio Ah, isso seria maravilhoso, né?

Raquel É, o Caio vai, sozinho lá.

Caio Não, eu não vou sozinho, eu vou com vocês. *(risos)*

João Luís E é muito louco isso, né? Dependendo de quem está no público, gera tanto ódio, quanto amor!

Caio Para mim a maior justiça da *Blitz*, seria se o juiz condenasse a polícia a colocar a gente apresentar em cada batalhão do estado, para mim seria assim a decisão jurídica mais acertada e mais justa do mundo.

João Paulo Em umas das conversas que a gente teve aqui… a gente já ouviu isso em várias rodas de conversa, mas aqui pra mim ficou muito claro, principalmente naquele momento que eu tive ali 2015, uma formação que a gente teve acho que do Proac da *Blitz*, que o Fábio veio aqui… mas ele foi muito claro, naquele período…

Flávio Quem veio aqui?

João Paulo O Fábio, o Fábio da Brava. Ele e a Fernanda. Eu lembro dele falar meu, a disputa que a gente vai ter agora não é de arma, não é só bélica... isso em 2015, 2014, já se vislumbrava isso. Falou que não é uma disputa de armas, é muito complicado… mas a maior disputa vai ser dar, onde eles vão vir com a maior força, já estão vindo, é na disputa simbólica. Que no teatro é tudo, né, das construções, desconstruções e de ressignificação de símbolos, de arquétipos… E eu pensei assim, caralho, isso

em 2015… aí você vê que a tem muita morte, muita desgraça, pessoas sumindo… mas a artilharia pesada mesmo, no campo simbólico, né? E na *Blitz* na parte… agora fazendo a ligação, não é na hora de achar o humor, isso foi muito da parte de humor, né? Você pode trabalhar com esses símbolos que eram atrozes das violências da sociedade, violências das instituições policiais para comicidade… cara, parecia que você estava num campo sem fim. Parque de diversão de criação, velho, porque já tá dado, muitas vezes… a gente chama… isso é muito da horas, então, e foi muito legal, tem um estudo do processo da *Blitz*, porque a gente chegou a elaborar cenas por ator, mais elaborado, com texto, com o que tinha relação com os personagens, só que depois, os símbolos, as relações, estavam tão dados, que ninguém teve dedos de cortar cenas, não sei o quê, a serviço da comunicação de usar aquele símbolo para provocar o riso. A *Blitz* foi mudando depois que começou a ser apresentada, né? E a gente não estava preocupado em ser um artista em cena, o que importava era estar a serviço da comunicação, do riso, da desconstrução dessa coisa de superar, de se sentir vingado, mas ali… mais que tudo, é muito rico na vida, está dado, uau!! O absurdo está dado, e aí, velho, com o olhar do Bufão, se tu entrar no jogo, naquele espírito ali..vai meio que entrando ali, e nadando de braçada assim, ó, sem nem se preocupar com o que vai comer no dia seguinte, né? Não sei o que… mas vai dando tanta ideia, tanta possibilidade, tanto de criação e depois do arroz e feijão no dia seguinte vai…

Caio O próprio *Arrumadinho*, né? Quando a gente fazia o *Arrumadinho*, olha que cruel, eu acho que o humor é cruel, num lugar, né? Porque revela… então, o *Arrumadinho* tinha um procedimento que era muito acertado, que a gente fez durante um tempo, durante quase 2 anos, toda segunda-feira, meio-dia, na Praça Mauá, que era justamente o dia que as pessoas, até

então, na época, iam procurar emprego no centro, e meio-dia era aquele momento que você já tinha entregado os currículos e que você estava na praça, tipo falando ai, que que merda... que merda, que merda! E aí no final, quando a gente distribui antidepressivo, uma parcela de pessoas que tomam antidepressivo, ali na praça tinha sempre os desempregados, mas também as pessoas que estavam empregadas, e que estavam em horário de almoço. Tinha chefe, patrulheiro, patrulheiro… eu não sei se tem patrulheiro lá…Patrulheiros é aquele jovem aprendiz, aqui na baixada, tem em algumas cidades. Os patrulheiros iam pra caramba, assim, todo dia tinha uns 15 ou 20 patrulheiros assistindo… eles estavam entrando no mercado de trabalho, eles estavam entrando na vida, né… E eles assistiam arrumadinho e se vingavam pelo futuro. Quer dizer, riam, é… esse lugar do diálogo com a realidade, ou deixa as pessoas depressivas, como elas estão, né? Ou as fortifica politicamente, no sentido do entendimento. E aí eu acho que, quando a gente entende, a gente tem mais chance de superar, menos chances de depressão. Sabe? Quando a gente entende as questões, ri das questões assim, isso dá uma condição de humanidade muito grande, né? Que é diferente do lugar da da vítima, né?

6.7 A ESTÉTICA DO CAVALO DE TRÓIA

João Luís Acho que vale citar também a estética cavalo de Tróia, que é utilizada pelo *Auto dos Palhaços* que você vem com um espetáculo carnavalesco, lindo, sensível, que provoca assim… uns fofinhos, com personagens lindos, né? Recheados de empatia, aí os pais ficam apaixonados por aquela imagem, as crianças também ficam encartadas e, aos poucos, durante o espetáculo, o cavalo de Tróia se abre. Eles vão ficando com raiva, ficando com raiva…

Caio E rindo também, né? Rindo, é.

João Luís A gente chega com uma promessa de abrilhantar o natal e, no final, estraga o natal, e no final, estraga o natal de todo mundo.

Raquel Mas eu acredito que esse riso, ele é… é vendo assim muitas peças, muitos trabalhos de humor que são na no palco, às vezes eu vejo que não chega tanto quanto na rua, talvez essa simplicidade que a rua tem, até, por exemplo, isso é algo que, no *Bufonarias*, a gente tem muito dessa conexão, dessa interatividade com o público, isso faz com o riso talvez seja mais frouxo, eu sinto muito isso assim, quando eu vou, eu, Raquel, como espectadora, assistir algum trabalho, às vezes é muito difícil para mim, mesmo sendo um trabalho cômico, com um distanciamento do palco, às vezes, é difícil rir, eu tenho um humor… assim… é mais difícil de me agradar assim, e na rua é um processo que eu encontro mais esse lugar de identificação, talvez porque realmente os trabalhos são mais simples, e porque a gente interage mais… ali com quem tá, né? Agora, nessa circulação que a gente está fazendo do *Bufonarias*, outro dia no Guarujá, tinha uma menina que tinha um riso tão frouxo, tão gostoso, que tudo que a gente fazia ela gargalhava assim, e era tão gostoso fazer, porque via que ela estava se divertindo, né? Às vezes, é uma senhora que está no público, que está ali se divertindo, aquela senhora faz com que a gente fique mais instigado ainda, de fazer ela gargalhar. Então, essa conexão também, eu acredito que faz muito do humor acontecer ali no momento.

6.8 PREPARAÇÃO SATÍRICA E A INTERAÇÃO COM O PÚBLICO

Caio E tem a preparação também técnica, né? Uma preparação técnica do riso, aí você põe os elementos, mas você vai construindo aquilo, não é? Então, para você ironizar uma

situação, você tem que apresentar a situação, você tem que evidenciar antes o outro lado, você tem que não reproduzir, mas você tem que deixar, você tem que simbolizar a opressão, você tem que dar o contexto e depois finalizar com a piada, é lógico que entre esse processo, você pode ter lampejos de humor, porque o humor tá ali, às vezes, no figurino, está em todo lugar. Essa construção também, ela é…ela é importante, né? É importante que você dê as pistas, para que as pessoas não se percam no caminho, para que não achem que é um stand up, que é um humor, que é um humor babaca de situação, então, esse contexto assim, às vezes, você construir uma piada que vai acontecer no meio da peça, mas você passa a peça inteira dando elementos para que a pessoa vá rir lá no meio, entendeu? Vai rir daquela situação, mas para isso, aquele outro personagem vai ter que fazer toda uma trajetória, às vezes, isso está simbolizado numa palavra que você vai usar lá na frente que você tem que ir construindo o entendimento dessa palavra, ou do gesto, ou da própria cena em si, a repetição também, como trabalhar a repetição, porque a repetição é algo que no humor é importante, né? Então… tem, tem, por exemplo, assim, tinha uma repetição nefasta na *Blitz*, que às vezes as pessoas questionavam durante o processo, que era a morte, então,a gente tinha uma atriz preta… para poder fazer uma peça que politicamente diz respeito ao massacre étinico no Brasil também… porque a peça não era sobre exatamente isso, porque não é o nosso lugar de fala, predominante, né? Diferente, por exemplo, do pessoal da Bahia que montou *Todo camburão tem um pouco de navio negreiro*, que era uma abordagem quase da mesma coisa, da violência do estado, mas partindo de uma perspectiva, né… A gente colocava a Bruna para morrer 7 vezes, e essa morte repetida, ela tinha um processo, assim, as pessoas assistindo, e a gente, na concepção, sabia que o impacto da primeira morte era um, da terceira morte era outro e

da sétima morte era outro, porque a repetição do humor, ela vai dando esse contexto, não é? Ela vai é… na vida, a gente vive muitas coisas que se repetem, então esse processo também da calma, de você nem… não é toda hora que o público vai rir, mas tem que preparar isso, então, eu acho que o que é mais difícil é imbuir as pessoas, imbuir as pessoas. Quantas pessoas já entraram em cena com dúvida, e saíram de cena com a certeza que tiraram aquelas dúvidas e abriram outras dúvidas, mas pelo menos aquelas foram sanadas pelo entendimento.

Raquel Mas essa questão da interatividade também, ela é muito atrativa, né… porque enquanto a gente está aqui conversando, eu lembro do Ezio, por exemplo, pegando 2 crianças para poder subir no monociclo e ir zoando ali, né…

Wendel Lembro de um episódio no qual uma delas tinha um problema motor…um problema psicomotor e mesmo assim isso não impediu a ele de fazer com a criança, cem por cento.

Raquel Não foi ofensivo, os meninos da Trupe Lona Preta que tem um humor que é mais ácido, eles nem nem utilizam o nariz de palhaço, mas, meu, você vê palhaços ali, o tempo todo é um jogo, e também um coletivo que me chamou muita atenção por essa questão da interatividade e da simplicidade, foi o Kamchatka, que é um coletivo espanhol, e eles com uma maleta, eram, acho que 7 atores em cena, com uma maleta andando pela cidade, eles iam interagindo com com os obstáculos que haviam no meio do caminho, com as pessoas e aquilo era tão atraente, tão divertido de assistir, então, quando essa interatividade se dá também com um lugar e com as pessoas que estão, acho que flui também melhor, sabe?

Flávio Eu me lembro de quando o Caio começou a puxar essa essa ideia dramatúrgica, que também antecede o espetáculo, eu me lembro de uma das apresentações que vocês fizeram em Sorocaba, e vocês colocaram o espetáculo exatamente na frente da Sorocred que é uma financiadora, e aí na hora que o Caio, dá o arremate da piada, como aquilo é explosivo, é funcional assim. E tomar conta, né? E em uma praça com uma roda gigante, né…

Raquel Igual a quando os meninos, ou melhor, os rapazes, não quero chamar de meninos… os rapazes do Rosas dos Ventos, chamam um rapaz, colocam uma fralda e tiram a foto com ele, de fralda, aquilo também é sensacional, né? Essa interação é sensacional, onde você coloca o público também como parte participante e como uma piada também…

Caio A dramaturgia nesse lugar que você está falando… assim, tem essa dramaturgia física, da cidade, que quando é possível você agregar é importante, que no caso de Sorocaba, mas, às vezes não é simbólico, às vezes é espacial, às vezes é mais poético,né? Então, por exemplo, eu gosto muito de fazer o *Bufonarias* em frente de árvores assim, porque eu acho que esteticamente quando você faz… Eu acho que tem essas camadas, né, da poética, da poética política,da crítica,que o espaço pode propiciar. Então, a escolha do lugar para fazer também passa por isso, passa desde o cuidado do sol não ficar na frente da cara do público, porque isso vai ser um impeditivo da relação, né? É impeditivo da relação, é como você dormir com alguém que te agride, mas também, assim, a beleza que você pode dar no espaço é importante, então, às vezes, tem camadas disso, e uma outra coisa na dramaturgia, que eu acho muito importante, que na Trupe a gente tenta fazer e faz na medida do possível, que é na criação da da do trabalho, primeiro que a gente nem pensa em quarta parede mais, nunca

pensou, para a gente não existe quarta parede, né, não tem nem sentido ter a quarta parede… A gente não trabalhou muito espetáculos em roda mesmo, mas é pensar essa espacialidade do fundo é importante, mas o público, ele tem uma função dramatúrgica, né, às vezes, caracterizado por um personagem, por um contexto, quem está em cena tem que dialogar com o público, levando em consideração eles como um…um ser social ali presente. Então, em cada trabalho, às vezes, têm trabalhos que o público vai se modificando, né… No *Terra*, por exemplo, começava o público era a galera que estava no Porto, em Portugal, depois era o povo originário que estava assistindo os portugueses chegando, isso delimita a maneira como você se relaciona com eles, porque você passa por essa lente, você está falando com o público como algo de dentro da peça, na Blitz, na cena do João Luiz, ele era um diretor de escola, polícia militar numa escola militarizada, que falava com o público, como se o público fossem os pais dos alunos, e cada cena tinha uma proposta diferente de relação com com o público e isso também norteia a galera que está fazendo e dá uma função dramaturgia, inclusive do riso, e tem gente que capta isso. Tem público que capta isso, que vai falar como personagem, que vai falar com a função social que a gente está dando para eles, né…e o riso também ele é muito sensível, né, então, assim, o humor é muito sensível, às vezes,se você não está bem...

Raquel Pode acabar em tragédia! *(muitos risos)* Mas é verdade quando um cara sai para beber, bebe, bebe, ele começa com as piadas, né, com o riso… daqui a pouco, solta uma piada que para outro, chega meio torta, né, aí já o que é, o que está acontecendo? Não é assim? Às vezes, pode acabar em tragédia!

Caio É que tem um distanciamento inerente, né, quando você está nesse… tem um… ninguém está em cena, tomado como se tivesse recebido um santo, ninguém está em cena incorporado.

Raquel Não? *(muitos risos)*

Caio Pelo amor de deus, não!

6.9 FORMAÇÃO DOS(AS) INTEGRANTES

João Luiz Eu estava pensando quando a gente começou, quando a gente veio para o teatro, o norte de metodologias de construção do personagem, a ideia do Stanislavski, assim tem...

Caio Uma merda, rsrs. Essa ideia atravancou nossa vida, né?

João Luiz Não travou as produções mais populares, porque são outras metodologias, né?

Caio Gente, a primeira vez que o João pisou no palco do municipal… a gente era muito novo, né? Tipo, tinha, sei lá, 15, 16 anos… Aí estávamos na coxia, atrás da perna, tinha um textinho do Kusnet na mão com perguntas, isso é, quem somos? De onde viemos?... Como se isso fosse ajudar a cena! (muitos risos)

Flávio O que você gosta de comer, não é? Não tem isso também?

Caio É nós ficávamos um perguntando para outro com a energia… Isso antes da trupe, né… há mais de 10 anos…

Raquel O processo era mais engraçado que a cena!

Cai Muito mais!!

João Luiz Mas aí tem a coisa da corporificação, da materialidade, onde você vai achar o riso no gesto, na ideia de arquétipos, é… o papo é outro a partir daí.

Raquel Começa a ter mais referências dos 3 patetas, do Buster Keaton, do Charlie Chaplin…

João Luiz Mas aí tem uma coisa de que a Trupe se utiliza que é uma ferramenta muito legal, é dos arquétipos que cada um de nós temos, já meio que colocado que será utilizado em cena, cada um de nós… a relação interna de grupo, de vivência de conhecer e reconhecer um ao outro na hora das montagens, também auxilia, pô, a gente sabe que a Raquel tem uma gama de coisas, nada impede que ela queria fazer outras coisas, mas geralmente ela vai se identificar com coisas que tem a ver com aquele arquétipo dela…

Raquel Pois é, eu sempre quis fazer a mulher barbada, mas eu não conseguia! A minha palhaça é a Farofa Fofa... aí vou fazer lá com o Pavanelli eu sou a bailarina, não dá gente!

Flávio E como é que vocês percebem esses arquétipos? Vocês vão.. tipo uma semana em uma chácara, fazem uma internação *(muitos risos).*

João Luiz Na chácara do meu pai, ou melhor, em um Hotel Fazenda que ele reserva para nós! *(muitos risos)*

Alexandre Matte Posso fazer uma questão de ordem? Eu não sei o que eles chamam de arquétipo, talvez fosse importante traduzir, porque ele vai se dedicar a uma análise…

João Luiz Óh, tá bom, vamos lá então, Flávio….

Flávio Mas fique à vontade também, porque depois, se você não disser, digo eu, e digo o que é em uma perspectiva minha.

João Luiz Não, primeiro, assim, é entender o arquétipo é diferente, por exemplo, do termo estereótipo, né? Já começa por aí começa porque o arquétipo ele vai ter uma profundidade, ele é mais psicológico, mais histórico, ele tem referências! Porque o estereótipo…

Raquel É muito corporal. *Commedia dell'arte* usa os arquétipos, não é?

João Luiz É... ele traz uma carga em volta daquela ideia que é muito maior do que para ir para o estereótipo, que é algo mais chapado, o… ai, meu Deus, como é o nome daquele daquele diretor de teatro que acompanhou a gente com os Pavanellis, e que faleceu?

Raquel O Rubinho?

João Luiz Isso, o Rubinho! Ele falava isso…

Raquel Rubens Brito!

João Luiz **O** Rubens Brito falava isso quando trabalhava com Mambembe, ela falava quando a gente tinha que ir pra rua… eu lembro certinho dele falando isso, em umas das formações que as figuras eram chapadas e não eram estereótipos, eram arquétipos, mas são figuras chapadas, que para a rua essas construções mais… estou viajando, mas enfim… uma formação mais delicada potencializa o discurso na rua, e aí, a gente consegue identificar esses arquétipos na nossa vivência, por isso que não são só estereótipos como a gente se conhece no

dia a dia, tem a vivência de grupo e tem o dia a dia, é pessoal! A gente briga, a gente treta, a gente viaja, a gente se ama, se projeta, se sonha... então, quando isso aparece, a gente vai se reconhecendo e vai construindo esses arquétipos que são figuras de cada um, são os tipos, mas que tem um lastro de referência histórica, subjetiva, emocional, e que vai para o psicológico e que dá nisso! Quando nós vamos montar os espetáculos, meio que naturalmente, essas funções vão meio que se… se…

Caio Por exemplo, o João ele é mais, ele é mais excêntrico, então, nas montagens, nós sabemos que o João vai transitar pela… pelo excêntrico, a Raquel já tem mais, é…

Raquel Uma carga mais dramática!

Caio Eu não acho! A Raquel já tem mais duas coisas, assim, que é a figura combativa da mulher forte e ao mesmo tempo, a poética da beleza do canto, de estar em cena com o feminino. Eu já tenho mais a coisa do filho da puta mesmo. Entendeu? *(risos)* Meus personagens são uns escrotos, os mais vilões, os mais bufões, que vai um pouco mais além nesse lugar... Eu acho que eu sou mais bufão.

Raquel Mas então, é que eu vejo, analisando a questão, acredito que depende muito da situação, né… porque, por exemplo, quando o Alê coloca assim eu acho que a Raquel é excêntrica, eu me considero excêntrica em alguns momentos, assim como eu me considero uma escada em outros momentos, assim… sabe? Eu acho que eu tenho momentos, têm peças que eu atuo mais na categoria mais branco, mais escada da situação, acho que é uma variável mesmo.

Alexandre Mate O Caio falou que ele é mais para filho da puta, não é, Caio! Na verdade, é o contrário, você pode fazer personagens… perdão, não quero interromper, mas é assim.... É muito importante que vocês saibam nomear esse tipo de coisa. Vocês conseguem nomear teatro burguês e falar, mas o teatro que vocês fazem, que tem um deslumbramento, vocês patinam, porque vocês vão buscar motivação do teatro das formas hegemônicas. Você faz algumas personagens, então o que existe para mim, nessa trupe, é um rodiziamento dos papéis tradicionais históricos, arquétipo é imagem que serve de referência para aquilo que é importante, significativo e que instaura procedimentos de continuidade, não de reprodução, teatro burguês é reprodutivista e os arquétipos populares não são, eles servem de mote, porque a determinação é sempre contextualizada. Não se trata de reproduzir como se fazia 500 anos, mas trata-se de adaptar para agora aquilo que é fruto de resistência e luta exatamente desse tipo de pessoal. Está bom, meu amor? Não existe personagem chapada, eu adoro Rubinho, mas se ele falou isso ele se equivocou, o que existe de fato de verdade são personagens que surgem em contextos históricos de luta, de resistência contra as classes dominantes e que, a partir de algumas características de irreverência vão contextualizando seus procedimentos. Dependendo das características e circunstâncias históricas que tem o aterramento permanentemente, as formas hegemônicas reproduzem modelos, as pessoas falam aquilo que… por exemplo, o Kusnet, é maravilhoso… vai seguindo uma coisa que não se cola, mas como disseram que tem de fazer, vai fazendo essa menor sentido, né? Quer dizer.. isso a gente, ou melhor, vocês que são artistas maravilhosos, maravilhosas, precisam lutar contra o reprodutivismo das formas burguesas hegemônicas que infiltram o popular de todos os modos e formas. Está bom? Você não é filho da puta! O que estou dizendo que o que você diz sobre você, não é verdade…

Caio Eu quis dizer pelo bufão, né… a procurar o personagem mais contraditório..

João Paulo Reformulando, teve uma construção de personagens que nós fizemos em *Arrumadinho* que para mim pessoalmente, né… o Caio me ajudou muito nesse processo… eu tenho assim uma coisa… sempre fui muito tímido, introspectivo, às vezes fico calado. Enfim…

Raquel Pessoas de olhos claros! *(risos)*

João Paulo O Caio me sugeriu de aproveitar essa característica que eu já tinha para fazer o personagem, o que resultou no personagem que ele era o extremo oposto de todos os outros, é todos os outros são extremamente expansivos, estão ali para conquistar e inebriar o público, já o meu, ele está sempre assim para dentro, até o ponto em que ele fulmina no suicídio final… ele vai apresentando características de nervosismo, inclusive eles os outros personagens brincam com ele, em pequenas humilhações, puxando a calça para expor ao público, o deixando seminu. Então, acho que é isso, que a gente às vezes se refere, é pegar uma característica que uma pessoa tem e trabalhar para contextualizá-la.

Alexandre Mate: Assistir ao *Arrumadinho* é apaixonante. E sabe, por quê? Porque eu vi em vocês um viço de uma resistência popular maravilhosa, de quem sabe o que faz! E aí é um conceito bakhtiniano, às vezes a gente não tem teoria, a gente não tem um conhecimento nos livros, mas como a gente ouve, olha, quem está perto de nós,a gente vai se apropriando dos ensinamentos. Mas vocês precisam conseguir nomear com alguma clareza os procedimentos que vocês desenvolvem,

porque é o que vocês escolheram na vida. Não fosse por outro motivo, para fazer justiça a aqueles que vieram antes. Perguntas ao trabalhador ou a uma trabalhadora que lê , que é um dos poemas mais belos da minha vida. Tá bom, Caio? Você é super politizado, então, acho que vale a pena, exatamente porque você fala, e quando falarem, tem de despertar uma consciência de contraposição àquilo que entra de todos os lados, de quem domina, do liberalismo. Não é fácil, não! Não é fácil, é bem difícil, mas vocês fazem maravilhosamente bem em cena. Mas tem a reflexão que não se aparta...

Raquel É, mas é até escutando você, Alê, fico pensando assim, a gente em algum momento, a gente estudou em teoria esses assuntos ou na prática através de oficinas e tal, mas é o nosso processo ele é tão empírico, no sentido, assim, de que parece que a gente… eu mesmo falo por mim mesma, parece que a gente vai esquecendo as formalidades e a teoria, que na prática, funcionam. Sabe? E aí quando a gente senta para conversar, para falar, muitas vezes elas não estão presentes de uma forma, é… e isso eu vejo que é uma dificuldade nossa, enquanto coletivo, e isso não quer dizer que Caio, ou que o João, ou que eu, ou o João Luiz não tivéssemos feito qualquer tipo de formação na área, ou que não tivesse passado por esse tipo de ensinamento, mas que a gente não consegue às vezes verbalizar.

Alexandre Mate Raquel, vou falar mais, não é a questão da formação, o Paulo Freire tem a seguinte pergunta: menino, quem foi o teu mestre? Depende de quem tenha sido o mestre de vocês, às vezes, é melhor ficar sozinho e chorando atrás da porta, segundo a letra, do que ter passado um tempo para desserviços manifestados…

Caio No *Auto*, por exemplo, tinha uma menina, acho que esqueci o nome dela… Rayane. No final, lembra quando tinham colocado fogo no papai noel em Osasco, papai noel gigante em Osasco, a gente tinha um papai noel, que dançava assim, tá ligado? E aí no final, Jesus ganhava de presente papai noel que dançava e os cachorrinhos também… e aí tinha uma cena que a gente pedia doação para os cachorrinhos… pisava em cima dos cachorrinhos, fazia uns bagulho assim… Aí no *Auto* a gente convidava sempre duas ou três pessoas que não eram da Trupe para poder fazer com a gente, porque quando era uma peça que ficava só dois meses em cartaz, era um momento de… acho que vocês fazem isso também, né? Era um momento de trazer pessoas e tal…e aí a gente convidou uma menina que fazia aula aqui e ela estava fazendo, e aí no final, esperamos a temporada inteira para na última apresentação pegar o papai noel dançando por ele numa bacia cheia de álcool e atear fogo no papai noel e pisar em todos os cachorrinhos. Tá ligado?

João Paulo E a mãe dessa atriz convidada, ela era de uma ONG protetora dos animais, imagina como é que ficou a situação…

6.10 NEM TUDO QUE É ENGRAÇADO, É CENA

Raquel Têm alguns pensamentos que passam em cabeças dentro da Trupe, e que, às vezes, eu fico estranha… eu tenho estranhamento do que que é o humor? Eu fico me questionando às vezes, sabe… porque, às vezes, o que é humor para eles, é tão… não radical, mas às vezes até agressivo. Só que eu vejo, têm pessoas que se identificam, que dão risada com aquilo e eu penso, caraca, e isso acontece assim, em filme, não é só com eles, mas isso tem bastante com eles… que eles às vezes trazem um humor, uma piada, uma cena, que me causa um estranhamento e que quando a gente

vai para a rua ou coloca isso em prática, em algum lugar, funciona para algumas pessoas, não é? E eu penso, caramba, realmente, estou muito crítica, talvez passe pelas informações também que a gente se alimenta, então, isso também faz muito parte, por isso que rola sem identificação de algumas pessoas e de outras não!

João Luiz Não vou fazer uma defesa… em Águas de São Pedro, eu fui… a gente foi apresentar mais uma vez o *Auto* e aí, tinha uma cena lá que aparecia uns bagulho que a gente… coisas de ONGs… que apresentava as ONGs. Então, eu estava em Águas de São Pedro com minha família e minha segunda esposa… daqui a pouco, vejo na cidade uma puta faixa escrita assim quem ama cuida, quem ama castra. *(muitos risos)*. Velho, a piada está dada, está pronta! Se eu fizer uma piada em cima, eu estou apenas reproduzindo, eu serei um mero reprodutor, eu peguei aquilo, trouxe para Trupe, a gente criou a cena falando das ONGs, dos cachorrinhos… aqueles cachorrinhos de luz, de pelúcia, sabe? Tipo yorkshire, eu tenho um yorkshire em casa!

Raquel Aqui em Santos tinha a Cãominhada!

João Luiz E aí eu começo quem ama cuida… ligo o cachorrinho e quem ama castra, e pá!!! Quebro!! Não estou fazendo nada demais, apenas estou reproduzindo, a culpa não é minha!!

Raquel E quando chega uma mãe que está ali, revoltada com aquela piada, às vezes, eu não tenho como argumentar, porque, porra, é tão real, isso acontece na vida real…mas é muito trágico também, sei lá…

João Luiz Mas quando surgem essas ideias assim…e chega na hora dos ensaios, com essas ideias que pegou do mundo real, ideias absurdas, a gente fica que nem umas hienas!! (muitos risos)

Raquel E até foi algo que a gente fez na quarentena do Olho da Rua, que são os vídeos que a gente fez durante a pandemia, nesse processo aí do 'coisa ruim no governo, a gente, às vezes, até fazia da imagem dele, essa coisa engraçada, e que não tem graça nenhuma, mas que é tão desesperador e tão fora do contexto do real, que as coisas vão se naturalizando e as pessoas acham graça naquele tipo de comportamento do cara. Então, têm alguns vídeos nossos, que quando eu vejo hoje, eu penso assim, caramba, a gente deu tanta atenção, tanto foco, para essa postura tão banal, que talvez não seja esse o lugar, não é? Vamos tentar agora daqui para frente, tentar trazer um outro lugar dessa situação política que está instaurada no país! Então, tem isso também que às vezes, dá uma coisa assim, até que ponto a gente utiliza figuras no humor que são realmente engraçadas? Quais são as situações que realmente a gente tem que reproduzir e trazer como humor…

João Luiz Pegando um pouco do Raquel falou… agora nem falando do nosso processo especificamente, mas o modo de pensar humor, né? É tão foda isso, tem um lance que Fábio Rezende falou, o Fábio, da Brava, da disputa do campo simbólico, e a direita tem esse poder também, eles entraram tão fortemente de uma forma tão absurda, utilizando esses recursos e essa forma de comunicação de memes, é tuso tão complicado que hoje em dia, você vai criticar uma das fraquezas desse poder, que é o machismo, a virulência e às vezes as pessoas acabam utilizando, por exemplo, associando o Bolsonaro, tem uma foto de uns soldados em preto e branco, que aparece uma cena de beijo, e o cara parece o Bolsonaro, e aí, a utilizam para poder desmerecer a coisa do machismo do Bolsonaro, mas é

complicado, porque aí você acaba atingindo a questão do público LGBT, na busca de tentar diminuir de um lado, acaba utilizando um recurso cômico, mas aí você inferioriza o gay, ou a mulher, que eles vivem menosprezando, a mulher. E é complicado..é um jogo muito, muito difícil, se você não tiver o mínimo de uma construção, de um pensamento, de uma busca… assim, se não tiver um histórico, você acaba reproduzindo e reforçando…

Raquel O que muitas vezes está na mídia também, né? Então, é um lugar que é bem difícil no humor também…

João Luiz Eu trabalhei um tempo com *stand up*, a gente fazia aqui no cinema…

Raquel Qual é a tradução do *stand-up*?

João Paulo Comédia em pé! *(muitos risos)*

João Luiz A gente fazia, e aí…

Alexandre Mate Número de cortina…

Raquel Número de curtidas?

João Paulo Cortinas, como se fosse teatro de revista…

Alexandre Mate Mas as pessoas usam como se fosse delas…

João Paulo É como se a gente fizesse espetáculo deitado! Né? *(muitos risos)*

João Luiz E eu fazia *stand-up* na época que eu estava na Trupe, e eu tentava procurar fazer humor de *stand-up*, que fosse

minimamente uma crítica, né… que não fosse rasa, às vezes, acontecia algumas coisas que era muito louco… porque a plateia já estava dada também, só que eu fazia algo, e as pessoas não riam, e aquela plateia de cinema, estava lotada, e eu suando igual a uma porca, me sinto cobrado… aí soltei uma do tipo, mas, o fulano é de Humaitá - um bairro aqui da zona periférica -, velho, foi um hahahaha, é muito louco!! Não adianta você achar que vai mudar as estruturas, fazer e acontecer, porque o bagulho está dado, o público, a situação, o modo de fazer…

Raquel É a busca pela dopamina, né? A gente está sempre buscando através das curtidas, através do exercício, e nesse casos, se colocando como uma figura inferior muitas vezes, ou colocando pessoas do nosso redor como figuras inferiores para surtir graça.

6.11 INSPIRAÇÃO E TRAQUEJOS

Caio Eu acho que é uma coisa que é importante é que essa coisa da comparação é zuado, porque, por exemplo, é entender que cada coletivo, é diferente de coletivos. Né? Cada coletivo tem uma veia humorística diferente, então, por exemplo, a gente nunca vai ter um humor de vocês, a gente nunca vai ter o humor do Rosas dos Ventos, que é diferente do humor da Brava, se você for pensar tecnicamente assim, A Brava é engraçado pra caramba, só que eles têm um jeito de fazer, mais técnico, não foge muito..

Raquel A gente já tentou imitar! *(muitos risos)*

Caio Pelo menos para a gente é muito diferente! Não, não estou diminuindo, estou falando que tem uma diferença sobre como esses coletivos chegam no humor, como constroem isso…

Alexandre Mate E o de vocês não tem técnica, Caio:

Caio Lógico que tem! Mas o que eu estou falando é que a técnica é diferente, por exemplo, a Brava, tem um espetáculo muito mais marcado, é um humor mais marcado na sala de ensaio, eu já assisti muitas vezes a Brava, vocês também! Tem um certo rigor dentro da marca que eles estabelecem como acordo e aquilo ali tem um valor para eles, e eles vão buscando humor nessa intersecção dentro do que eles estão se propondo a fazer, quando a gente assiste, por exemplo, o Rosa dos Ventos, eles têm um outro tipo de humor, que é muito diferente do da brava, muito diferente, muito diferente!

Raquel Mas essa é a grande riqueza, né?

Caio É! Como eu acho que o nosso humor também é muito diferente dos demais, diferente de vocês..

Raquel A gente já até tentou pegar o ritmo da Brava uma vez, não deu certo, porque a Brava tem uma dinâmica muito acelerada de cena, então é tudo muito rápido, tudo acontece de forma rápida, a gente tentou fazer isso na *Blitz*, numa das cenas da *Blitz*, foi a última alteração que a gente fez na *Blitz*. E a gente tentou fazer esse ritmo, e a gente via que aquilo não fluía, muitas vezes não fluía porque, porque o nosso ritmo é outro!

Alexandre Mate Porque o ritmo de vocês esteticamente falando é outro, vocês transitam com porosidade, vocês têm o público como cúmplice!

Flávio Melo Eu acho muito importante o Caio trazer isso, o Tom está querendo falar uma coisas e não fala, então, eu vou falar um pouco, acho muito importante, porque quando a gente conheceu a Brava, a gente objetivamente vislumbrava, não ser

a Brava, porque não é possível, mas que a gente viu materializado aquilo que nós gostaríamos, ou muitas vezes das coisas as quais a gente gostaria de fazer, então nós chegamos… o Nativos chegou a escrever um texto que nunca foi pra cena, porque a gente lia o texto e falava assim gente, muito legal, é a cara da brava, essa porra! A gente tentava montar, chama *Uma cidade*, escrevemos Tom, Batata e eu. Era cinza demais para gente, mas a estrutura que estava posta, isso que o Caio estava falando sobre marcado, estava mercadinho, isso estava na gente também, só que o Nativos numa estética… Sorocaba é muito burguesa! O que fica na gente? É uma estética muito aburguesada, muito limpinha, a piada… a gente não tem a acidez que a Brava tem, tão pouca a que vocês têm! E aí a gente fica lá… nós desenvolvemos a piada com a preocupação se a nossa piada não vai promover qualquer tipo de desconstrução, então quando a Raquel e o Caio dizem assim é meio agressiva, é meio ácido, é óbvio que é! Porque se trata de realocar a ordem das coisas, e no Nativos nós nos preocupávamos, porque a gente traz Jesus Cristo em nossas peças, a gente brinca com o cristianismo, numa crítica ao cristianismo, mas toda vez que a gente percebe que essa crítica pode de fato ofender algum cristão, uma cristã, a gente recua e diz, assim, é brincadeirinha, e apazigua a crítica!

Raquel Mas isso se dá muito pelo lugar que vocês estão, porque o público de vocês.. Mas eu entendo que isso também se dá muito por causa do lugar onde a gente atua, porque eu vi quando a gente foi pra Sorocaba, que o público de vocês é um público que também é católico, né? Tem muita gente ali que frequenta a igreja, então é natural que essas questões para vocês, às vezes, fique nesse lugar de apaziguador, porque vocês querem que o público sinta a crítica, mas que não se ofenda, então tem essa preocupação… eu acredito que se dá

por um lugar onde vocês atuam, as pessoas que que estão ali também…

Caio A gente vai para a cena para causar, fomos fazer *Arrumadinho* agora no Sesc Bom Retiro, e aí tinha uma coisa que eu queria muito fazer, e que o funcionário do Sesc, eu percebi que ele gostou, mas aí depois ficou ah, não sei... Que é assim, ali no Bom Retiro, tem um lugar muito de craqueiro, pessoas em situação de rua, dependentes químicos, em volta… E o *Arrumadinho* começa com uma treta entre moradores de rua, tipo, a gente está na rua, começa a tretar, aí vai pra cena, e desvela o personagem, começa o show de empreendedorismo. Então, eu pensei assim, vamos brigar na rua. E aí eu falei para a Din, que é a companheira do João, com meu filho e o filho dele, e a companheira do Fabinho, que acompanhou a gente vocês ficam em frente ao Sesc, assim como se tivesse vindo para o Sesc, e na hora que estivermos brigando, e formos entrar no Sesc, vocês chegam com as crianças correndo e falando, meu Deus, eles vão invadir o Sesc! Segurança, segurança!!! Para deixar o clima tenso e misturar o que é realidade, e o que não é, para provocar nas pessoas o preconceito, aflorar, deixar evidente, porque está na gente a parada!

Raquel Fui eu e Caio falar isso para o rapaz do Sesc , um rapaz super sério!

Caio E a Raquel mediadora… eu falei assim, sem dúvidas, eu vou fazer isso!

Raquel O Caio já veio com a ideia, aí o rapaz respirou, e falou assim olha, a gente está tentando trabalhar o contrário aqui no Sesc, que é exatamente essas pessoas poderem entrar aqui sem ter essa diferenciação, sem sofrer nenhum tipo de preconceito e

tal. Então, tudo bem, é uma ideia que não vai funcionar aqui, né, Caio?

Caio Mas a gente fez!

Flávio Melo E vocês fizeram mesmo?

Raquel Sim, fizemos! A gente fez assim meio de levinho,,,

Alexandre Mate Não trata-se, portanto, de um humor apaziguador. Vendendo, então, Caio, tem que tirar isso da sua fala… A Raquel já traduziu, vocês são super ousados em cenas e apaziguadores de uma certa forma para revisitar teoricamente o que vocês fazem. Tem de ser orgânico. Quando eu coloquei você cortando a unha, não foi como crítica, é coisa popular, vocês percebem? Eu fotografei, está para a história… A gente falando aqui, vou me calar… (risos). É um outro procedimento, Caio, eu quero que você preste atenção porque você é extremamente importante. O trabalho que vocês fazem é muito importante e significativo. Se você for relativizar quando fala o trabalho que vocês fazem, isso não serve como uma baliza, referência para quem está vindo depois de vocês. Nem para o Pedrinho (filho de Raquel e Caio).

Raquel E isso é pra vida, isso é pra vida… o Caio ele é muito autocrítico, mas assim, eu vejo que dentro disso que a gente está falando de texto, de como os outros coletivos se colocam… depois da apreensão da *Blitz,* o Tiago Vasconcelos da Antropofágica, ele… a gente teve algumas reuniões com outros coletivos, depois do acontecido… ele propôs um dia dos outros coletivos montarem a *Blitz*, cada coletivo montar a *Blitz*… eu achei aquilo sensacional!

Pensei, caramba, imagina que legal a gente ver outro coletivo fazendo a *Blitz,* né?

Talvez isso seja um exercício muito interessante da gente fazer, né? Cada coletivo na sua… um remontar o outro assim, ou cenas… Por exemplo, o Oigalê, têm músicas do Oigalê que eu tenho muita vontade de trazer para a gente… E essa coisa de revisitar mesmo o que os outros coletivos estão fazendo e como que a gente traz isso? De volta para cena de alguma forma diferenciada, né?

Então, eu acho que é isso, cada um, cada coletivo, tem um lugar onde atua, um jeito de atuar… os seus integrantes… e nunca vai ser igual ao outro coletivo, isso que é o mais rico, talvez...

6.12 ALGUMAS CARACTERÍSTICAS GEOPOLÍTICAS DA/ NA COMICIDADE

Tom Ravazoli Só para dar um contexto com relação a essa história do humor apaziguador, mesmo assim, nós fomos… a gente se apresentava muito ali na frente da igreja matriz, a gente tinha um espetáculo que tinha o Jesus em cena, enfim… e nós recebemos um conselho do pessoal da igreja de não apresentar mais lá. Fomos orientados a não apresentar mais lá…

Caio É que vocês sempre têm essa coisa de ir além do lugar… vendo vocês… a gente se acompanha a bastante tempo, vocês sempre tiveram uma composição muito familiar no grupo, isso fica evidente, e os trabalhos, eles são pensados para dialogar com o público que a gente tem, né?

O público que vocês têm no interior, principalmente, naquela cidade é muito aburguesada, não que Santos não seja aburguesada, mas a gente também tem outras características aqui, mais anárquicas também!

O Porto, as histórias anarquistas, o Plínio Marcos… E justamente por ser um Porto aberto ao mundo, pelo menos era, agora é só aberto para o capital.

Infelizmente a gente não vive mais em Santos, essa potencialidade que é andar na rua e ver gente do mundo inteiro e as pessoas ficarem Santos, isso está um pouco no lugar, né?

O Plínio Marcos, por exemplo, que a gente sempre foi muito importante, talvez a gente nunca transite pelo Plínio Marcos, porque tem um lado dramático, os personagens, as histórias, não entram na gente assim…

Mas o intuito de desvelar, o intuito da radicalidade, da miséria humana, eu acho que o humor é muito gostoso quando atinge a miséria humana. Quando você atinge também o ridículo, quando você quebra… que é o paradigma hoje das redes sociais, onde você constrói uma persona, você constrói um Avatar, você constrói algo para comunicar na vida, dizendo o quanto você é massa, o quanto sua vida é permeada por coisas legais.

E em cena, tem uma liberdade… uma outra coisa que é muito marcante para nós, que é decisiva, e que está no livro como uma dificuldade, na verdade, é o fato de que a gente nunca escreveu um texto, nós três nunca escrevemos um texto.

Alexandre Mate Escreveram!

Caio Escrevemos! Mas nunca partimos desse ponto.Têm trabalhos que não estão escritos, agora estão sendo transcritos por causa do livro, mas não estavam escritos. Não tem a formalização do texto, né? Acho que as duas vezes que tentamos, a gente rasgou…

Raquel É porque o texto nos prende, e a gente não consegue!

Flávio Lá em Sorocaba, Caio, é uma dicotomia, a gente é movido por diversas coisas também… então, em Sorocaba, quando a gente vai abrir a nossa boca, quando a gente vai participar de

debates, quando somos convidados para qualquer coisa, é assim, óh, vamos chamar o grupo comunista, porque nós somos o único grupo de teatro de rua, de esquerda, o único grupo que se posiciona de esquerda politicamente na cidade e na região. Então, quando a gente é chamado, as pessoas já sabem o que vão ouvir.

Recentemente, fui convidado para assistir uma peça em tatuí, a peça de um amigo. Fui lá e o cara fez um trabalho incrível de corpo, e ele versa sobre o amor, mas o amor abstrato, não tem materialidade naquilo que ele discute. Eu assisto, eu falo, nossa, que corpo legal, que cenário bonito, que efeito legal, que luz!

Aí quando termina, eu falo assim, está faltando assunto para você? Eu pergunto, está faltando assunto para você? Porque eu tenho no Nativos…nós temos muitas coisas que a gente precisa dizer, que a gente acha que precisam ser ditas e que outras pessoas precisam de ajudar a gente a dizer. Para falar sobre essa abstração?

Aí o cara falou, nossa, mas eu fiz um monte de coisa, não vai falar sobre meu trabalho de ator? E isso está no lugar da vaidade… Então lá a gente é visto assim, aí a gente vem para a capital… e isso começou em 2009, quando a gente começa a entender que existe um movimento teatro de rua… aí inverte o ônus, porque aqui, entre vocês, a Brava, a Kiwi, dentre os grupos de esquerda da capital, dentre os grupos que têm um engajamento mais acentuado à esquerda, nós, do Nativos, somos os burgueses! Demorou, mas agora a gente identifica isso! Porque é a nossa estética…

Raquel Mais que o Oigalê?

Flávio Não se trata de ser, também não acredito que seja, estou apresentando para vocês o que é o contraditório do lugar, dependendo do lugar que nós estamos, a depender de onde se

olha, se muda aquilo que se vê, objetivamente muda! Essa perspectiva muda… então, a gente identifica, por exemplo… eu identifico no trabalho que o Nativos faz, depois que o Alexandre me falou e começou a me orientar, já no processo de escrita, eu identifico sim, que tem um monte de elementos, e é o modo, e às vezes, é sutil, outras vezes é gritante! No *Rua sem Saída*, por exemplo, a gente começava a peça, com o Barão chamando o personagem do negro de preto, vagabundo! Anda logo!... xingando o cara. E veja bem, se fosse hoje, eu faria muito diferente disso. Tanto que a peça não existe mais, nós não fazemos mais o *Rua sem Saída*. A peça começava a narrativa pelo ponto de vista da burguesia, por aquilo que estava dado, só no final da peça,a gente apresentava a nossa perspectiva, a perspectiva do povo preto, a perspectiva do ator negro que estava em cena para desconstruir isso, quantas pessoas ficaram até o final do espetáculo para ver? Quantas pessoas tiveram estômago para ouvir o Barão, repetir aquilo inúmeras vezes, até a gente dar um arremate dramatúrgico?

Raquel Mais é um pouco do que o Oigalê passa, por exemplo, com *Negrinho do Pastoreio*, que também tem essa construção e ali são atores brancos em cena, não tem nenhum ator negro…e quando eu brinquei que é mais burguês do que o Oigalê, é que por exemplo, eles têm uma preocupação estética na rua que a gente não tem e que a gente já foi criticado por eles, em relação a isso, o Alexandre estava na mesa inclusive, então aquele branco maravilhoso, forte, o Jean!! Falando para gente, do nosso cenário, do nosso figurino e que realmente quando a gente assiste eles é impecável. Eles passam a roupa antes, eles precisam de um lugar. Eles pedem isso, né? Como necessidades. É maravilhoso. Eu sonho!

6.13 A ATUALIDADE DOS GRUPOS EM PAUTA

Caio Flávio, como está a formação de vocês agora?

Flávio Boa pergunta! Nós estamos destruídos, assim… nós estamos nos reconstruindo ou tentando se manter…estamos tentando sobreviver!

O Batata e a Bruna saíram junto com a Rafa e a Bia, que são as duas filhas deles, saíram do grupo em janeiro… o João saiu em 2019… Então, estamos, Tom, eu, Samir, o Vitor, que é o que toca sanfona, a Stefany, a Juliana, o Fellipe e o Lorenzo, o Fellipe, meu filho com a Stefany, o Lorenzo filho do Tom com a Ju. Estamos tentando montar uma peça, porque a última peça que nós montamos foi o *Rua sem Saída*, em 2015. Tentamos montar uma peça que se chama *A Menina que Engoliu as Palavras,* eu achava que a temática, a provocação era ótima, que era uma mulher, a Bruna ia dirigir o trabalho, a mulher no centro da cena… mas não vencemos os problemas, inclusive, estruturais e preconceitos, não vencemos, fomos vencidos pelo preconceito e a peça não saiu!

E hoje nós estamos montando uma peça um texto do Biro, a provocação, a ideia dele, e ele vai e ele está dirigindo o processo também, o processo chama *Acabou o café*.

Caio É sobre a crise de 29?

Flávio Não!

João Paulo É sobre a crise de hoje?

Flávio É, tem. Tem uma série de questões. O grupo não tem esse lugar que eu identifico aqui. Assim, nós temos interesses muito diversos lá, temos entendimentos muito diversos. E temos vontade de pesquisar, mas também é diverso o que

entendemos por pesquisa. É a minha provocação pro Victor, assim… Vamos pegar isso e vamos fazer esses atravessamentos… Mas não, o ponto de partida é outro. É uma sociedade fictícia, é uma comunidade fictícia, onde ele vai apresentando sim, estruturas do que da da realidade concreta, né? É uma pequena Vila onde tem uma matriarca, onde sempre tudo aconteceu a partir dessa mulher, essa mulher está velha e vai morrer. Ela tem uma filha, vai estudar, vai sair dessa comunidade para estudar, para fazer um mestrado e tentando nessa dicotomia entre sair para ir para a cidade, para a capital. Desejo de estudar, projeção de vida e ao mesmo tempo, manter aquilo que foi a vida da mãe e daquela comunidade que se organiza e tem uma estrutura de vida, a desconstrução. A gente vai tentar explicitar algumas questões do capital, hoje, a partir dessa estrutura, dessa dessa comunidade e dessa relação entre essas 2 mulheres, a mãe que está a morrer e a filha que deseja, ao mesmo tempo que é, é manter esse essa ideia de legado de de construção… Também subverter isso e buscar aquilo que o capital diz ser melhor, que está fora. O melhor sempre está fora de nós. O melhor é sempre o que nós não temos. É isso, aqui é a.

Tom Ravazoli É uma intervenção exterior, um organismo de fora que vem e identifica, porque daí tem uma plantação de café para consumo interno desta vida. Ele identifica um é uma qualidade naquele café e aí ele começa a levar esse café de forma… Isso aí não está bem construído ainda, são as ideias que a gente teve até agora. E aí acaba o café na Vila e aí as crises começam a ser reveladas a partir disso. Café era um. Era um motor, né? Todo mundo se reunia para tomar o café de manhã e deliberar as funções um dos outros, né?

Raquel É dialoga muito com o que a gente está vivendo…

Tom Ravazoli E aí acaba o café… E é isso… essas estruturas são estremecidas. É aí que vai acontecer. Ainda vai ser construído.

6.14 TÁ RINDO DO QUE?

Caio Eu ia falar uma coisa assim, que é contraditório. Acho que o Alexandre vai falar alguma coisa, mas… *(brincadeiras e risos)*. A importância na sociedade… dos povos originários, por exemplo, que tem certas substâncias que, usadas em coletivo, provocam um lugar comum. Não tem como desassociar a maconha da Trupe. A Trupe surgiu com a gente fumando maconha numa roda, o sonho. Foi sempre algo que a gente fez coletivamente (mais brincadeiras e comentários entre eles e elas). É… isso sempre foi algo que… antes das peças, né não, não, antes, não depois das peças, não antes não, depois das peças, tem o processo, a reflexão… isso sempre foi um costume… porque isso humaniza isso, coloca a gente em outro lugar, do encontro, de passar um pro outro… e ficar rindo. O humor também surge muitas vezes de viagens que a gente está rindo nesse lugar e é uma coisa que é bonita assim, que às vezes a gente não tem, é quem deu a ideia, né? Porque. Vai se sobrepondo nesses momentos de troca, então…

Raquel O medo da polícia sempre teve presente…

Caio Eu quero muito um dia fazer uma peça. Já falei pra eles, quero muito fazer um dia uma peça sobre a maconha, sobre as drogas, pra ir pra rua E falar sobre sobre isso, assim, né? Sobre é construir isso assim. Porque eu acho que num lugar para a gente como coletivo é uma coisa quase ancestral. Assim os povos originários ou de outro que os ajuntamentos, é o que nos une num lugar, né, de sintonia, assim, de desconstrução às vezes, de tudo que você vem, da reflexão mais generosa em relação ao que você faz, né? As pessoas têm perfis diferentes.

Eu sou bem crítico. Mesmo assim, em relação aos resultados, né? Talvez por isso que eu tenho essa função, mas é de tentar puxar, mas…

(Alexandre Mate faz uma intervenção, mas o volume de sua fala foi muito baixo, e pode haver imprecisão na transcrição)

Alexandre Precisa cuidar da sua reflexão, porque isso é procedimento de uma criação de comunidade que transita em várias camadas induzidas pela comicidade que reverbera do espetáculo, certo?

Raquel Eu também me coloco uma figura apaziguadora até nessa questão, sabe? Porque é lógico que a sociedade… Porque é uma mulher que fuma, né? Que tem uma criança que tem uma família que é elitista, de certa forma é e que tem um pensamento totalmente contrário ao pensamento de elite, e eu, ao mesmo tempo que vivo nesse lugar, eu vivo o lugar de saber que é uma prática dos nossos povos originários. É apenas uma planta para eles, não é uma droga, né? Por mais que nos tire às vezes do lugar, assim, do pensamento às vezes, por exemplo, que o Cauim (bebida à base de mandioca) fazia muito dentro de uma tribo. Então, eu coloco como apaziguadora, porque quando eu brinco para assim à minha mãe não pode saber, é na verdade, não é a minha mãe é até o Pedro (seu filho), porque, para o Pedro, a gente não fuma maconha, porque ele vê na mídia que maconheiro é um desgraçado, né? É uma coisa muito ruim e isso vai ser muito aos poucos. Para o Pedro, o que nós fumamos é um cigarro de palha. A gente evita que seja na frente dele ou com ele muito próximo, né? Mas tem esse cuidado também desse preconceito que a sociedade coloca mesmo em cima, porque se fosse boldo, brincando… que é tranquilo, né? Todo mundo segue que o boldo tem as suas características positivas quando alguém

está passando mal, chá de boldo ou a camomila… uma raiz forte.

(Várias brincadeiras)

João Paulo Eu estava perguntando isso aí de vocês, da formação, porque, para entender, porque vocês estão vindo aqui, estudando sobre comicidade… porque as vezes vocês também estão orbitando no campo do processo de vocês… Porque eu, João Paulo, acompanho, acompanho não o grupo, mas às vezes eu tenho um Tom no meu *Facebook,* eu vejo o Batata, o Samir, eu vejo que vocês estão fazendo coisas para fazer rir, tá ligado? Porque eu acho que, por mais que tenham outras coisas, vocês estão em um processo de fazer rir…

Flávio É meu trabalho de doutorado, mas não está desconectado. O Nativos, enquanto coletivo, não está disposto a tomar proveito do meu trabalho pessoal que é sobre a comicidade para criar, então o Nativos, enquanto coletivo, não quer.

João Paulo Não precisa ser diretamente, mas só pelo fato de vocês estarem trocando ideia, a gente se reconhece, se vê tocando essas formalidades e às vezes dá para ver que vocês assim estão na busca dessa explicitarem um processo de um assunto complexo. E às vezes, parece que pessoalmente, talvez se estejam passando a necessidade de uma forma mais simples…

6.15 A PANDEMIA, OS GRUPOS, EDITAIS E OUTROS TEMAS…

Caio É, eu espero que vocês consigam, porque, o que eu estou vendo hoje é que os lugares onde tem uma certa política pública, tirando as seções, né? Essa retomada da pandemia ainda conseguiu se garantir um pouco, né, então, tempo fica preservado entre as pessoas, porque esse tempo está

assegurado por alguma coisa. Na pandemia, aconteceu algo muito ruim, eu acho assim, péssimo, péssimo. Que foi separar as os coletivos, colocar as pessoas assim, quase que anular a possibilidade de subsistência coletiva através do teatro. Fazer com que as pessoas se mobilizassem pela necessidade da sobrevivência e nessa retomada, o espaço Já não está mais posto na vida das pessoas, e de várias maneiras, né? Tanto na, no espaço real. tipo quantidade de horas, como também do subjetivo daquilo fazer parte, não é? Então, por exemplo, eu converso muito com o Fernando do Rosa dos Ventos, e lá, eles têm outra característica, porque é um grupo muito menor, não é? Então, menor quero dizer de tamanho… E que eles versam muito pelo circo, que no nosso campo, tem um espaço aberto, mais do que o teatro político, né, de sobrevivência. Você consegue comercializar o circo assim, de um jeito mais tranquilo do que comercializar algumas outras coisas, desenvolve o teatro e, a gente está muito fodido nesse lugar, porque esse processo, e aí esses grupos já não tem mais 20 anos, né? Já estão com os? As pessoas têm 30, 40 ou de 40 para 50. Estão numa outra fase, estão numa outra fase de vida, com filhos ou com outras responsabilidades, ou cuidando de pais adoentados. Então é complicado você conseguir o tempo que o teatro exige, que o teatro exige uma dedicação num tempo. E assim como a democracia, é um tempo atravessado que não é da produção, da produtividade, né? Tipo, é um tempo de estar junto, pensar junto, sonhar junto, construir junto, então isso realmente eu acho que é muito difícil. Eu tô vendo alguns grupos se reestruturando, tem que trazer pessoas de gerações mais novas para poder compor, porque, é um misto de experiência de quem já estava com disponibilidade de quem, de quem está chegando, né? Disposto a estar ainda a percorrer uma trajetória. E, eu torço muito para que a gente possa nos 2 Campos, não é… um campo que é das políticas públicas, de assegurar um direito, né? Eu, eu deixo quando a

gente começou a Trupe assim, uma dor que eu tenho é, não eu tenho, que eu transformo em luta assim, que é não ter condições objetivas de fazer as coisas não para ser igual a brava, entendeu? Mas de fazer as coisas num, numa intensidade de tempo, que permita às pessoas estarem ali 100% criando sem essa preocupação do aluguel. É sem essa preocupação ou de estar com dívidas ou não conseguir sobreviver. Mas é um sonho que se tem esse campo não é da construção disso, que é uma tarefa enorme. Que a trupe sempre se dispôs a participar dessa Batalha também, desse movimento de luta por política pública, inclusive financiar isso, porque muitas coisas também a gente ia para as militâncias, porque a trupe tinha um caixa, não era uma coisa que saia, necessariamente do bolso da pessoa. E por um outro lado, de conseguir nessa retomada, fazer com que as pessoas achem de novo esse tempo, né? Do do encontro. Esse tempo de estar junto para a criação, porque a gente está vivendo um momento para a gente que faz humor ainda mais humor político que é difícil superar a realidade. Difícil pra caramba, assim… absurdamente difícil superar a realidade. Você agir com ironia, com escárnio dentro de uma configuração política de escárnio, de ironia contra a classe trabalhadora. É, pode ser foda, mas requer uma coisa muito maior do que aquele véu da social democracia que a gente vivia antes, que era mais fácil você bater. Porque a contradição estava ali posta como mentira. Assim estava ali. Assim a realidade se apresentava, agora é bárbaro, né? Agora é barbárie, agora é é um lugar absurdo. Assim que já era absurdo pra uma camada da população e que a gente pra poder transitar nisso, vai ter que se reorganizar de alguma maneira, né? E pensar em soluções não adianta pensar no problema, pensar em soluções, porque não vai dar pra esperar o dia que chegar as políticas públicas que garantem a nossa resistência, porque, pô, a gente poderia estar… para mim. Como é a saúde, como é a educação de um

direito, a princípio universalizante, né? Que está em cada bairro que está em cada pessoa, tem direito a frequentar uma escola, tipo, a pessoa tem direito a ter hoje no Brasil um atendimento de saúde. E os profissionais envolvidos nessas cadeias. Eles têm projetado neles o direito de exercer aquilo, né? E a gente, na cultura, o que é introjetado na gente é o empreendedorismo, né? É a questão do mercado, é a questão, e é. É muito diferente do que a gente faz. Então a gente tá num lugar histórico de resistência, de construção do amanhã, que é muito difícil. Assim, superar a realidade é muito difícil. Superar a realidade é, a gente tem feito uma circulação agora com o *Bufonarias,* que é maravilhoso você encontrar de novo. O público é maravilhoso. Você está em cena, é maravilhoso estar em grupo, não é fazendo as paradas, dá sentido à vida, não é dá sentido.

Raquel Mas eu acredito que esse processo que o Nativo está passando é um processo muito, muito parecido com o que a gente passa até na figura do Flávio e do Caio. Assim que são pessoas que têm as ideias muito ali, é querendo colocar na prática e ver uma resistência do coletivo assim, né? E mas eu penso que é uma conversa, até que às vezes eu tenho que eu Caio, que as coisas têm o seu tempo. Da mesma forma que o Alê coloca a questão do do livro, por exemplo, né? Que a gente queria fazer muito mais. A gente queria colocar muito mais coisa, mas esse é o momento que a gente está, e há de ser respeitado. Há de ser respeitado o momento que cada pessoa está passando na sua vida e como ela está conquistando a sua sobrevivência. E aí, quando eu Caio, coloco assim essa circulação do *Bufonarias* está sendo algo muito engrandecedor agora, depois da pandemia, né? Nesse processo agora, depois da pandemia, porque eu enxergo, sempre enxerguei que essa luta que a gente tem essa militância dentro da arte no Brasil, ela não está construindo para o agora e isso é algo que a gente

tem ciência. Ela constrói também para o futuro, né? E quando eu, quando eu vejo assim o Pedro. Que é o nosso filho entrando em cena, tendo essa vontade, o Filipe, o Lorenzo entrando em cena. Daqui a pouco, o Joãozinho, e a Anastasia também da Bruna. Eu penso assim, até brinquei com o Pedro outro dia, falei assim, essa é uma nossa herança para vocês, não é? E é uma brincadeira, mas que tem total fundamento, porque assim a gente está ficando velho, não dá para a gente tentar agir como a gente agia com 20 anos, a gente não não está mais em cena por hoje, hoje eu estou quebrada, estou quebrada de ter ido apresentar ontem de ter ido dirigindo, apresentar, voltar dirigindo. Cara, não tinha nem vontade… Tinha um show ontem, não tinha nem fui porque não tinha nem vontade e antigamente a gente ia apresentar, ia pro shows e no dia seguinte, tudo de novo. Então a gente tem que respeitar. A gente tem que respeitar essas fases, que são as fases, pensando que realmente a gente está com a gente, continua a construir tanto na no âmbito político, não é da nossa luta por mais políticas públicas, quanto também no nosso futuro, nos nossos filhos, que podem estar em cena daqui mais para a frente, e ver o Pedro em cena me me faz até pensar que é o futuro da trupe. Porque pode ser que realmente eu não esteja mais à vontade de estar em cena, eu falo realmente. Às vezes não me dá mais vontade de estar em cena, sabe? Eu repensei muita coisa durante a pandemia, até mesmo essa questão da minha figura ser muito popular. Das pessoas me reconhecerem, né? Às vezes eu vou sair com o cachorro, a farofa fofa aqui em Santos. Às vezes isso acontece, e até que ponto eu quero que isso aconteça, sabe? Então, é uma reflexão que a gente tem enquanto pessoa, né? Na sua, no seu particular e que Há de Ser respeitada. Essa posição do dos integrantes do coletivo também. E como que a gente vai lidar com essa situação? Talvez seja o Caio e mais uma pessoa em cena na próxima peça, talvez sejam vocês 2 (Apontando para

João Paulo e Wendel) em cena na próxima peça. temos de senti mesmo como é que vai se dar isso.

Caio Eu acho que assim, na trupe passaram cerca de 30 pessoas, e a gente está em oito hoje. Que é o elenco da blitz, e dessas oito pessoas com caminhadas hoje em dia muito diferente na história dos 20 anos, muita gente ficou pelo caminho porque não tinha ritmo, não tinha disponibilidade, né? E a gente estava engatado em segunda e terceira e ia, não tinha como parar para quem estava no fim da fila… Não tinha como deixar de fazer uma viagem porque a pessoa não podia ou deixar de fazer um processo porque a pessoa… Não tinha como, né? Ou a gente tirava, ou a pessoa saia ou acabava criando uma confusão… Não tinha como, mas é muito difícil, né? A gente tem uma beleza em tentar manter uma formação, mas ao mesmo tempo também tem uma tristeza que é não conseguir imprimir ritmo, né? Não conseguir fazer com que isso vire teatro e eu eu tenho assim uma angústia, porque eu acho que a gente tem só essa vida, e eu tenho medo de morrer amanhã, então eu quero fazer as coisas assim, quero fazer para amanhã.

Alexandre É importante também reconhecer o valor que vocês têm. Não pode dissociar não…

Caio Não, não tô tirando o valor, não tô. Tô falando, inclusive pelo valor mesmo, sabe, tipo é, até em virtude do valor mesmo, do papel importante que você que existe. É do quanto também outras coisas aconteceram partindo disso assim, né? Não só a gente, mas de outros grupos e tal. Eu tenho essa necessidade. Eu gostaria que o João não tivesse que ministrar aula. Eu gostaria que a Raquel não tivesse que está trabalhando e que a gente tivesse x horas, não é nem de ensaio por semana, é de encontro por semana!

João Paulo A gente praticamente não se encontra… Se encontra online, está se encontrando agora para poder apresentar, mas o processo que a gente iniciou antes, para retomar, malemá online… A gente não consegue encantar o povo. Empurra o carro, o carro não vai, para o carro, encosta.

Raquel Por falar em carro, a gente tem uma Kombi, que está caindo aos pedaços lá, entendeu? Que era um elo, uma maneira que tinha de a gente viajar todo mundo junto no mesmo carro. Isso faz uma diferença, mas agora a gente vai até anunciar ela, tadinha.

(muitas falas de lamentação sobre a necessidade de vender a Bujarrona)

Raquel Meu sonho era fazer um museu da trupe e a kombi estar lá, paradinha no museu, mas não vai rolar. Ou seja, a gente tem que abrir mão às vezes dos nossos sonhos… já aprendi…

João Paulo Eu estou falando essas coisas, porque com toda essa dificuldade, se sair alguma coisa da Trupe, vai ser alguma coisa engraçada…

Caio E é louco, né? Porque assim, eu não consigo viver sem a Raquel, sem o João fazendo, entendeu? Não consigo, tipo, eu fiz uma peça agora, sozinho eu tô fazendo, não, João Luís é irrelevante. Estou brincando, não é, mas ele entende a relação. É lógico que todos são importantes, mas assim, eu estou fazendo sozinho uma peça e não é a mesma coisa, é outra coisa, tipo, não é a mesma coisa, porque não tem essas outras dimensões, entendeu? Eu entendo a importância, entendo, mas não tem a mesma coisa, então. A gente conseguia achar uma maneira de inclusive levar isso para o humor. Transformar esse contexto todo, fazer as pessoas rirem de si, rirem da

gente, rirem da política e rirem dessa desgraça que a gente está vivendo, né? Que é literalmente uma desgraça, né? É, eu acho que é uma função importantíssima. Assim, é uma função histórica nossa, né? Que só quem viveu tudo que a gente viveu pode fazer, então, é da maneira como a gente pode fazer. Eu acho que a gente está ensaiando para poder continuar o segundo processo esse, né? Infelizmente a gente fica travado nessas bostas, né? Tipo vocês também aí se sai o PROAC, a gente é obrigado a fazer?

Flávio Fica na torcida para sair, mas se sai também vem um problema, né? É verdade, né? Porque eles têm que mobilizar uma força que não está dada porque ela não está garantida, se coloca no cronograma de trabalho. Ao mesmo tempo, o seu cronograma de vida já está preenchido com aquele horário que você colocou no cronograma de trabalho, então saio ProAc, é o cronograma de vida, precisa ser totalmente adaptado para entrar no cronograma do ProAC. Você não tem certeza se aquilo vai entrar ou não, não é?

Raquel Vou te falar que eu estou nessa angústia com relação ao PROAC que a gente escreveu de montagem na próxima peça, porque a gente está com uma aprovação de um edital daqui de Santos, né, que é o valor mais baixo, dez mil, para realizar a intervenção do processo da próxima peça que vai vai, vai falar sobre democracia. A gente já está desde 2018 tentando colocar essa peça, esse trabalho. E ao mesmo tempo é muito difícil, porque a gente tem aí 6 vídeos para produzir, nesse lugar que eu estava falando, do quanto é difícil também achar o humor dentro da democracia no Brasil, do que que é a democracia. E vai fazer também uma intervenção com um púlpito na praça que a gente vai deixar esse púlpito lá e vamos estar meio que, como se fossem pessoas ali, moradoras do bairro que vão subir ali no público como se fossem candidatos, né? O que

poderia melhorar ali? Então é algo que está por vir, mas sabe quando a gente está assim, putz no lugar onde a gente não tá nem conseguindo raciocinar para poder chegar nesse lugar? Estamos nessa por enquanto. E isso vai muito além do processo coletivo, né? Se encontrar, a gente poder conversar é angustiante esse processo.

João Paulo Está tão foda, que eu acho que a gente conseguiu falar e ouvir coisas aqui, que durante todos estes meses, a gente não consegiu… Porque a gente não conseguia produzir assim por 1% do que a gente pessa… mas é assim a gente vai ativando um o outro.

Raquel E também porque é muito difícil a gente colocar em palavras…

Alexandre Mate Eu só quero lembrar, por gentileza, que não fui atingido, mas sempre me coloquei à disposição… Cada coisa tem um instante em que ela é, tem, então é o que foi possível. Mesmo sem ficar aterrorizada. Você vai ter de fazer aí uma observação de que provavelmente, se você tivesse desenvolvido essa pesquisa há 5 anos antes, o resultado não seria esse que você vai apresentar agora, porque é isso, nós estamos a carregar pesos reais das costas. A existência ficou muito difícil. Mas nada será como antes, amanhã.

Caio O que eu acho mais acachapante, assim, que merda seria fazer algo inócuo? Era fazer algo que não mexesse na ordem de maneira nenhuma, que não provocasse nas pessoas nada e que fosse algo trivial, como um comercial ou algo trivial, como uma novela, nada. Tudo que a gente queria com a *Blitz* era o que aconteceu, entendeu? Era e no lugar, assim, onde provocasse o erro do sistema. Quando chega o governador e fala ou quando chega o Lula em um discurso e fala do que aconteceu ou quando. Rompe a Barreira institucional e aí o

teatro ganha a dimensão dele. Né, de expressão de algo que micro pode interferir no macro, então, ter atingido isso. É lógico que a gente atinge isso nas microrrelações, em cada roda, em cada território que você vai. Mas quando você consegue romper, como foi com a *Blitz*, ao ponto de se transformar isso numa questão, porra! Como criador, como coletivo, fodasse que é o teu corpo que está apanhando que é você que está sendo chantageado ou ou ameaçado, mas você conseguiu fazer isso com o teatro, bicho é muito foda, é muito foda, entendeu? É o sentido, é o prazer, sim. Conseguimos sim, sabe? Foi batendo lá, água mole em pedra dura… tarará… e aquilo que não tem importância. Tarará... E o teatro que não é nada que é efêmero. Que vai ficar uma lembrança vaga na cabeça de alguém. Aí você chega ali e consegue fazer com que a metalinguagem se faça presente. Então, quando a polícia entra em cena? Até me arrepia. Me arrepio porque é a metalinguagem viva. Assim é a hora que a arte e a realidade se atravessam, porque a gente de polícia, fazendo uma cena onde a gente interrompe uma manifestação cultural que está rolando na praça, que esse é o começo da *Blitz*, né? Está rolando ali uma coisa de *funk*, a gente interrompe ali para dispersar o público. Aí chega a polícia de verdade. Interrompe aquilo. É, é muito assim, sabe? É a realidade. Quando eu tinha assistido o Monty Python, o final do *Monty Python*, *O cálice sagrado*, que eles estão lá no final, na idade média, aí chega a polícia no final. Vai fazer, cara, isso aconteceu real real. Isso aconteceu de verdade. Assim os caras entraram em cena e fizeram a cena. Eles finalizaram a cena com camburão, indo embora pra caramba, tipo, o teatro realmente tem esse lugar foda, né? Que às vezes a gente não identifica isso nas microrrelações que existem também, né? E tem que identificar para continuar a fazer. Aí quando você consegue e o nosso intuito era não era ser preso nem ser ameaçado, nem mandarem uma foto do meu filho, falou, Ah, vamos estuprar teu filho? Não é que não era

isso o objetivo, mas o objetivo era interferir na ordem, né? E eu acho que isso o humor conseguiu. E se não fosse o humor, eu tinha assistido uma vez uma peça de polícia feita pela própria polícia. Eles tinham um grupo de teatro em São Paulo. A polícia militar de São Paulo, e há muitos anos atrás eu assisti eles contendo o drama de um policial que ficava paraplédio. E aí, depois de tantos anos da gente fazer a blitz e eu acho que a blitz merecia, que a gente continuasse fazendo ela depois desse momento, sabe assim esse momento agora. É revisitando ela, eu acho muito importante assim. E eu espero que um dia, todo mundo o ache também. Né, as pessoas têm receio, mas eu. Eu acho que é uma função muito importante a gente retomar ela em algum momento. Vivo faz toda a deixa. Eu tento fazer isso para que a gente retome. E, não quero que seja diferente. Passe uma peça, senão nunca eu não queira fazer uma peça de palhaço pra gente poder fazer isso através do cômico, né? Do da miséria humana e tal. Mas é dessas questões assim, foda, tipo, foi muito massa. Assim faria de novo cada coisinha faria pior, eu acho, se pudesse fazer hoje…

Raquel Mas esse é o Caio.

Flávio Gente, é não que as questões tenham sido todas vencidas. Eu acho que há muitas coisas para vir à tona. Acho que também que a depender do que for acontecer, talvez nós tenhamos que nos encontrar, tenha que solicitar que a gente retome essa conversa em algum momento, mas já é, acho que assim, né? As crianças estão com fome…

Raquel Não foi ótimo… Acho que é sempre bom esses momentos de troca é importante para até nos fortalecer mesmo, né? Porque é só assim. E isso foi algo que na pandemia ocorreu muito assim ainda a gente tentar, através do do virtual, é relembrados os acontecimentos dos fatos, e tentar colocar eles

falados…isso foi muito fortalecedor também para que a gente não afundasse.

Caio Só uma coisa que eu acho que assim que é da hora, essa quando vocês, no momento que vocês estiverem aqui, é a retomada, ela é processual, né? A gente não fala. Retomamos e, a partir de agora, o mundo é diferente, né? Você vai retomando aos poucos, né? Retomando aos poucos, né? Aí eu trazia assim, só uma coisa também de novo, pô, a banda não está aqui.

Raquel A Bruna não está aqui, porque ela está com dor de garganta, e suspeita de COVID.

Caio Uma coisa que me deixou feliz agora, semana retrasada. Nem sempre a reação do coletivo. A primeira reação do coletivo é a reação verdadeira do espírito, né? É quando a gente é provocado, a gente reage com nossos medos sempre. Então está, às vezes, numa tarefa de direção ou de provocação de um coletivo. É superar esses entraves também das pessoas, né, então, desde antes da blitz, na verdade que eu venho falando, vamos fazer outra coisa. Antes da prisão, né? E é normal que um grupo, onde as as pessoas não são empregadas, tenham resistência, às vezes, nos temas, nas questões e tal. Mas nem sempre essa resistência inicial é permanente. Então, por exemplo, a Bruna, a Raquel, outras pessoas têm às vezes alguma resistência em relação à certas questões. E eu acho massa algumas coisas, por exemplo. Assim a gente está falando da democracia. Aí a gente foi falar sobre esse novo processo. Todas as possibilidades que uma intervenção boba, como colocar um púlpito na praça. E a partir daí, OK, vamos fazer o quê com isso? Podem surgir no campo da radicalidade do humor da intervenção subversão de tudo. Quando a gente estava falando disso na reunião. Todo mundo

só pensava na parte ruim, assim, sabe, tipo, putz. Caramba, primeiro no tempo que isso vai levar pra poder gestar depois, no que poderia vir a ser de reação e tal. E as pessoas reagem conforme, né? Tá dado ali o seu arcabouço, mas, as coisas têm um tempo de florescer. Duas semanas depois, a Bruna chegou e falou assim, eu tive uma ideia para intervenção e deu a ideia dela e a princípio, na reunião ela falou assim, Ah, não sei se eu vou fazer. Entende, tipo. Então, às vezes a gente está em uma função. Nem sempre a resposta é imediata.

Raquel É porque nós mulheres pensamos muito, refletimos.

Caio Sim, mas você entende o que eu quis dizer? No primeiro momento ela falou assim, não, nem sei se eu vou fazer. Mas 2 semanas depois, ela já veio com uma ideia. Ou seja, dentro dela ela foi florescendo até chegar numa ideia, tem uma chama de criação em cada pessoa que está abafada por todos esses pesos que a gente está vivendo, entendeu?

(Fim da gravação)

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

7.1 RASCUNHANDO UM FINAL

Este trabalho teve como objetivo investigar as características cômicas presentes nos grupos paulistas, Trupe Olho da Rua (de Santos), Rosa dos Ventos (de Presidente Prudente) e Nativos Terra Rasgada (de Sorocaba). Para tanto, realizou-se conversas coletivas e individuais em diferentes momentos e de distantas formas: presencialmente, por aplicativo e por telefone; analisou-se vídeos de espetáculos, textos, roteiros, imagens fotográficas, e textos de jornais, revistas e críticas publicadas em diferentes mídias. Além de memórias deste pesquisador que também é integrante de um dos grupos investigados, o Nativos Terra Rasgada.

Tais caminhos investigativos foram fundamentais, não para construir inovações metodológicas, teóricas ou técnicas, não para a produção de um trabalho que configure vanguarda acadêmica ou teatral como aconteceu nos “[...] teatros russo, americano e alemão” (Brecht, 1967, p. 94) do final do século XIX e início do século XX, que foram considerados modelos do teatro moderno, por “introduzirem inovações técnicas e artísticas” (Idem, Ibidem), que apesar de importantes e memoráveis, penso, que as urgências atuais consistem em retornar às bases práxicas do teatro popular, observando suas múltiplas conexões com a classe trabalhadora, trilhando um caminho que possa nos auxiliar para a retomada do chão histórico onde se encontra o teatro de nosso tempo.

Como sujeitos estéticos-históricos do teatro de grupo deste tempo (sempre tomando como base o professor dr. Alexandre Mate), destaca-se os três grupos praticantes de determinado teatro de rua do/ no Estado de São Paulo, o que nos levou ainda a estabelecer um recorte formal no sentido de romper com generalismos que pudessem distorcer ou anuviar o pensamento que se busca sobre as características que justificam uma categoria de teatro de rua metropolitano e uma comicidade tropeira.

A partir disso observou-se que as práxis dos grupos em questão, todos paulistas, apesar de distintas peculiaridades (referências geopolíticas, constituição e formação dos coletivos, referenciais e pensamentos), encontram similaridades que os configuram como produtores desse teatro de rua que categorizamos por metropolitano.

Dentre as características da referida categorização, encontra-se presente o objeto central da tese, a comicidade. Para aprofundar os estudos pretendidos, utilizou-se de um referencial cultural muito presente no estado de São Paulo, a função de vaqueiros que ficou muito conhecida como tropeiros que, à semelhança do que ocorre com o teatro de rua, rasgam todo o território paulista deambulando, levando e trazendo culturas, outrora por meio de produtos derivados de minérios, couro, carne, especiarias, e facas, no teatro, seus espetáculos com temáticas populares, regionais, políticas, canções, poesias, musicalidades, figurinos etc.

De maneira estrita, a análise dessas características, nos levaram a concluir que existe uma prática cômica decorrente destes sujeitos estéticos-históricos que concernem a mecanismos de produção nomeada comicidade tropeira. Trata-se dentre outras coisas, de operações, práxis que incluem também a abertura de roda, relação direta e constante com o público, porosidade da dramaturgia, uso da musicalidade como dramaturgia e como elemento da teatralidade, presença constante do improviso e outros já apresentados anteriormente.

Dentre os diversos aspectos considerados na composição das análises, a conexão entre popular e classe trabalhadora, implica em importante consideração, uma vez que se entende como fundamental que as categorias expressem objetivamente seus recortes e campos de aglutinação. Assim sendo, o popular aqui considerado, concerne, assim como para Brecht, em “[...] muitos que são oprimidos por poucos [...]” (Brecht, 1967, p. 117), ou seja, conjunto de valores produzidos e cultivados pela classe trabalhadora.

> O popular é inteligível para as amplas massas / apropria-se de suas próprias formas de expressão e as enriquece / adora e consolida seu ponto de vista / representa os setores mais progressistas do povo, de tal forma que pode liderá-lo e ser inteligível aos outros setores também / liga-se à tradição e a leva adiante / entrega as conquistas da amada dominante às camadas do povo que estão lutando pela hegemonia (*Idem*, p. 118).

Nesse sentido, buscou-se pensar nas diversas camadas e expansões que conectam o popular ao político por meio da comicidade, pois

> É absolutamente necessário abordar adequadamente o problema do riso popular. Os estudos que se dedicaram a ele cometem o erro de modernizá-lo grosseiramente, interpretando-o dentro do espírito da literatura cômica moderna, seja como humor satírico negativo [...] ou como um riso agradável destinado apenas a divertir, leve e desprovido de profundidade e força (Bakhtin, 1998, p. 17).

As trajetórias dos grupos aqui analisados, revelam como a criação teatral de rua pode ser entendida como um campo expandido, onde diferentes saberes como arquitetura, teatro, sociologia, política, estética se entrecruzam para produzir um pensamento, também, crítico sobre a sociedade, tendo como deflagrador, a comicidade. Nesse sentido, a pesquisa reafirma a importância de se retomar o chão histórico do teatro popular e político, porque nele(s) residem elementos fundantes para compreender o teatro de grupo, o teatro de rua e a comicidade, como alternativas ao capitalismo, resistência cultural, e subversão das normas. Caminho que aponta, por meio da comicidade, para um teatro de rua metropolitano, popular, risível e subversivo.

7.2 ASPECTOS FORMAIS: A METODOLOGIA

> O ato final de uma inversão cômica é a revolução política.
> Terry Eagleton (2020, p. 52)

Abrir as considerações finais com esta provocação de Eagleton é, para mim, mais do que um gesto simbólico, é um reconhecimento da potência política que transborda dos processos artísticos que investiguei ao longo desta pesquisa. A experiência metodológica que aqui relato é parte fundamental dessa potência, pois carrega os traços de escolhas, obstáculos, perdas e reinvenções, próprias de quem pesquisa não apenas com o olhar acadêmico, mas também com o corpo e com a vida.

Desde o início da tese, propus um conjunto de metodologias que me permitissem atravessar a investigação de forma ética, afetiva e politicamente situada. No entanto, no percurso, as metodologias foram tensionadas pelas circunstâncias da vida, o que exigiu um conjunto de adaptações. Ainda que as entrevistas iniciais com os grupos Rosa dos Ventos e Trupe Olho da Rua tenham ocorrido em rodas de conversa espontâneas e férteis onde me apresentei simultaneamente como pesquisador e artista, a ausência de algumas perguntas estruturantes afastou as respostas do foco analítico pretendido. A vivacidade daqueles encontros permanece como registro potente da escuta coletiva nos anexos desta tese, mas seu aproveitamento direto na análise foi limitado.

Foi a partir dessas primeiras experiências que optei por priorizar, ao longo do processo, as entrevistas realizadas por aplicativos de mensagens. Nelas, encontrei maior potencial para discorrer sobre os focos temáticos e a possibilidade de aprofundar questões essenciais à pesquisa. Essa forma de interlocução também me permitiu criar grupos virtuais particulares, nos quais dialogava comigo mesmo, a partir das leituras, observações, filmes e reflexões que atravessavam o estudo, uma metodologia pouco convencional, mas fundamental para articular pensamento e afeto no registro das análises.

No caso do grupo Nativos, cuja entrevista foi deixada para o final do processo, outros desafios se impuseram. A saída de integrantes fundamentais como Bruna Salatini, Rodrigo Zanetti, Vitor Silva, João Mendes e Stefany Cristiny, desestabilizaram o núcleo do grupo, adiando sucessivamente a realização da entrevista. Quando por fim busquei retomá-la, tendo decidido por convidar as ex-integrantes para participarem, uma vez que tinham muito a contribuir, fomos atravessados por uma perda irreparável: a morte prematura de Stefany Cristiny em fevereiro de 2025.

Stefany, além de fundadora do grupo, sempre teve papel central na produção, gestão e representação jurídica do Nativos. Diante do abalo emocional, decidi não realizar com o Nativos, a entrevista nos moldes do que foi feito com os demais grupos. Optei por utilizar trechos da entrevista que realizei com o grupo em 2018, durante meu mestrado, na qual investiguei suas estratégias de sobrevivência fora dos circuitos centrais do teatro.

Os procedimentos metodológicos utilizados nesta tese, entrevistas por aplicativo, análise de roteiros e textos das peças, consulta a materiais publicados em revistas, jornais, *sites*, além de memórias e registros pessoais reafirmaram, a despeito das rupturas e ajustes, a solidez da proposta metodológica inicial. Não encontrei seus limites, mas sim sua elasticidade e potência ao me fornecer suporte nos momentos mais difíceis.

7.3 SOBRE A TESE EM SUA TOTALIDADE

Entendendo a comicidade no teatro de rua como um campo de resistência política, cultural e estética intimamente vinculada às culturas populares e, portanto, à classe trabalhadora, ao longo do trabalho, compreendemos que a comicidade

analisada não se organiza segundo os parâmetros da especialização formalizada, típica das elites culturais, mas emerge do fazer cotidiano e das práticas informais dos sujeitos artísticas, especial e fundamentalmente, ligados ao gênero cômico.

A valorização da comicidade nas culturas populares, nesse sentido, é um gesto político de reconhecimento da produção cultural oriunda de contextos de opressão estrutural, marcada por inventividade, precariedade, improviso e reinvenção constante. A comicidade tropeira — conceito cunhado nesta tese — é uma dessas expressões, uma comicidade nômade, transitória e marginal, profundamente ligada à sobrevivência e à oralidade.

Um dos aspectos foi a distinção entre as figuras do palhaço e do *clown*. Esta separação, muitas vezes reproduzida pelo campo acadêmico e artístico, reflete os efeitos do colonialismo cultural, que impõe categorias e hierarquias alheias às práticas locais. A opção pela adoção do termo “cômico(a)” foi, portanto, um posicionamento político e teórico. “Cômico(a)” aparece aqui como uma nomenclatura mais inclusiva e adequada à realidade observada: uma figura múltipla, que transita entre o palhaço, o mágico, o camelô, o bufão, o charlatão, o contador de causos, combinando elementos de vendedores(as) de pomadas e feirantes, sobreviventes de culturas subalternizadas.

Como exemplificado por Patrícia de Oliveira Freitas Sacchet, que apresenta o caso do “Homem do Gato”, artista que se define como ator, humorista, mágico, palhaço, palestrante motivacional e apresentador, os limites entre as categorias são tênues e, muitas vezes, irrelevantes diante da prática. Nas entrevistas com os grupos investigados, como o Rosa dos Ventos, a discussão sobre o uso ou não do nariz de palhaço mostrou que a essência do trabalho cômico está mais nos gestos e atitudes, no exagero, na ingenuidade e no improviso do que nos signos tradicionais de reconhecimento da palhaçaria. O mesmo se aplica a cenas do espetáculo *Ditinho Curadô,* principalmente nas cenas de Mariazinha e Pedrinho, do grupo Nativos Terra Rasgada, ou *Arrumadinho*, da Trupe Olho da Rua, onde personagens como Reginaldo Elias, os funcionários e o coro dos vendedores, mesmo sem o nariz vermelho ou a estética do palhaço, constroem-se por intermédio da conjunção de distintas técnicas e procedimentos afetos à comicidade popular com enorme potência, utilizando figurinos exagerados, falas atrapalhadas e ações ingênuas, tipicamente palhacescas.

Entre os elementos mais recorrentes nos espetáculos analisados, destacam-se o uso da música ao vivo, o improviso como estrutura dramatúrgica e a abertura de roda como ritual de convite à ocupação do espaço. Esses aspectos, longe de serem apenas estéticos, cumprem papéis importantes na constituição da relação com o público e no fortalecimento do pertencimento comunitário. A musicalidade atravessa as cenas como fio condutor e o improviso, longe de ser ausência de roteiro, é a própria dramaturgia da rua — flexível, propositiva, porosa e viva.

Durante as entrevistas e análises, porém, uma questão nos chamou atenção de forma crítica: a baixa presença de mulheres nos grupos estudados, sobretudo em posições de liderança, assim como a escassez de integrantes negros e LGBTQIAPN+. Essa constatação, ainda que não tenha sido objeto específico da investigação, indica um reflexo do machismo estrutural e das desigualdades históricas que marcam a sociedade brasileira. Além disso, chama atenção o fato de que poucas cenas abordam diretamente questões de gênero, raça ou sexualidade, e, quando o fazem, por vezes mobilizam estereótipos que colaboram para a manutenção de distintos e articulados, mas nem sempre tão aparentes, preconceitos.

A ausência desses temas não significa que eles não existam nos contextos dos grupos, pode, ao contrário, indicar um certo apagamento ou até um descompromisso crítico com essas pautas, algo que precisa ser enfrentado pelo campo do teatro de rua como um todo. A comicidade, quando não problematizada, pode se tornar cúmplice de violências simbólicas.

Outro eixo de reflexão foi a discussão sobre as nomenclaturas artísticas. Optamos, neste trabalho, por defender o uso da palavra “cômico(a)” como uma designação politicamente alinhada à realidade da comicidade popular. O palhaço e o *clown* carregam, respectivamente, histórias e tradições — sendo o palhaço uma figura culturalmente mais próxima de nossa formação —, mas a centralidade do debate está menos na etimologia e mais na disputa simbólica sobre quais corpos e quais práticas podem ocupar o campo da arte.

A escolha pelo termo “cômico(a)” é, assim, uma afirmação da diversidade e da resistência cultural dos artistas da rua. Para sustentar essa posição, dialogamos com as experiências dos grupos pesquisados, reafirmando que a comicidade não se submete às normas europeias ou aos códigos do mercado, mas se reinventa a partir

de uma lógica própria, construída no chão da rua, do improviso e da luta por sobrevivência.

Infelizmente, algumas temáticas e dimensões que surgiram ao longo da pesquisa não puderam ser aprofundadas como mereciam. Isso inclui, de maneira enfática, a análise mais detida da presença (ou ausência) de mulheres, negros e LGBTQIAPN+ nos grupos e na dramaturgia cômica. A estrutura da pesquisa, o tempo disponível e, sobretudo, os atravessamentos pessoais e contextuais que impactaram este percurso, além da pandemia que assolou o país — como a separação conjugal, a mudança de casa e de trabalho, dificuldades financeiras, a dissolução parcial de um dos grupos estudados, a morte prematura da ex-esposa e mãe do filho do pesquisador, além de doenças, cirurgias e perdas de parentes de primeiro grau (dois tios e um primo) — afetaram diretamente o acompanhamento mais sistemático do campo. Tais limitações, contudo, não invalidam a pesquisa; ao contrário, reafirmam sua condição encarnada e situada, feita por um pesquisador-artista-trabalhador, que viveu e resistiu ao lado dos próprios sujeitos que investiga.

Apesar dessas limitações, o estudo reafirma a necessidade de seguirmos produzindo conhecimento sobre a comicidade popular, o teatro de rua e suas formas de resistência estética. Os conceitos de “comicidade tropeira” e “teatro de rua metropolitano” ainda precisam ser amplamente explorados, mas já oferecem contribuições valiosas para descolonizar os olhares sobre a comicidade popular. Este trabalho é, portanto, um procedimento de convite à continuidade. Que as futuras pesquisas avancem sobre as lacunas aqui expostas, valorizem as vozes marginalizadas, tensionem os discursos normativos e permitam que os cômicos e cômicas da rua sejam reconhecidos(as) como intelectuais populares, artistas do real e produtores(as) de mundos possíveis — mesmo quando tudo parece estar em ruínas.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível:* na história do pensamento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

ANDRADE, Mário. *Danças Dramáticas do Brasil.* 2ª ed. Belo Horizonte ; Ed. Itatiaia, 2002. v. 1-3.

ARAÚJO, Alexandre Falcão de. *Teatro de rua e universidade:* imbricamentos entre o popular e o político no ensino superior público de teatro no Brasil. São Paulo, 2021.

AZEVEDO, Luiz Otávio de. *Teatro Popular:* a Commedia dell'arte. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

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

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem:* problemas fundamentais do Método Sociológico na Ciência da Linguagem. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1988.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator:* dicionário de antropologia teatral. São Paulo: Hucitec, 2005.

BARCELLOS, Vera C. Arte pública: um conceito expandido. *In:* ALVES, José Francisco (org.). *Experiências em Arte Pública:* memória e atualidade. Porto Alegre: Artfolio; Editora da Cidade, 2008.

BERALDO, Beatriz. *Flyer, Blitz.* 1 Cartaz de divulgação do espetáculo *Blitz,* o império que nunca dorme, no sítio eletrônico Esquerda Diário, 2016. Disponível em: <https://www.esquerdadiario.com.br/Policia-militar-impede-peca-de-teatro-e-prende-um-dos-atores-na-Baixada-Santista>. Acesso em: 17 jul. 2025.

BERGER, Peter L. *O riso redentor:* a dimensão cômica da experiência humana. Petrópolis: Vozes, 2017.

BERGSON, Henri. *O riso:* ensaio sobre o significado do cômico. Trad. Maria Adriana Camargo Cappello. São Paulo: Edipro, 2018.

BID, João. *Rua sem Saída:* Dramaturgia do espetáculo teatral. Blog Cena Metropolitana. 31 de julho de 2019. Disponível em: https://terceiramargemorg.wordpress.com/2019/07/31/critica-rua-sem-saida/. Acesso em: 10 dez. 2025.

BOLOGNESI, Mario Fernando. *Circos e palhaços brasileiros*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

BORBA FILHO, Hermilo. *História do espetáculo*. 1. ed. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1968.

BRANDÃO, Angélica Louise Araújo. Bertolt Brecht e o teatro épico: uma análise breve da sua contribuição. *Cadernos Cênicos*, UFAL, 2019. Disponível em: file:///Users/Flavio/Downloads/anaflavia,+Bertolt+Brecht+e+o+teatro+epico.pdf. Acesso em: 20 jul. 2025.

BRECHT, Bertolt. *Teatro Dialético Bertolt Brecht*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira S. A., 1967.

BUREN, Daniel. A força de descer à ruas, poderá a arte finalmente subir? *In:* DUARTE, Paulo Sérgio (org.). *Daniel Buren:* textos e entrevistas escolhidos (1967–200). Rio de Janeiro: Centro Arte Hélio Oiticica, 2001.

CALLÓ, Beatriz Georgopoulos. *O arsenal político-estético-pedagógico do teatro épico-dialético na práxis da Brava Companhia*. 2018. 109 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes, São Paulo.

CETRA, José. Blitz: o império que nunca dorme. *In*: CETRA, José. *Palco paulistano.* [S. l.], 08 maio de 2017. Disponível em: https://palcopaulistano.blogspot.com/2017/05/blitz-o-imperio-que-nunca-dorme.html. Acesso em: 23 jun. 2025.

CONSIGLIO, T?. *Coletivações*. Documentário. Sorocaba: Sesc Sorocaba, 23 abr. 2017.

DAMATTA, Roberto. *A casa e a rua:* espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1980.

DELEGADOS. *Prisão do Caio:* truculência policial em São Paulo. Matéria de jornal. Disponível em: <https://delegados.com.br/noticia/ator-e-algemado-durante-peca-que-criticava-truculencia-da-pm-em-sp/>. Acesso em: 17 jul. 2025.

EAGLETON, Terry. *Humor:* o papel fundamental do riso na cultura. Trad. Alessandra Bonrruquer. Rio de Janeiro: Record, 2020.

EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. São Paulo: Editora UNESP, 2019.

FILHO, Hermino Borba. *História do Espetáculo*. Rio de Janeiro, Edições o Cruzeiro -1968.

FO, Dario; RAME, Franca. *Manual mínimo do ator*. Trad. Lucas Baldovino; Carlos David Szlak. 3. ed. São Paulo: Editora Senac, 2004.

FONSECA, Maria Augusta. *Palhaço da burguesia:* Serafim Ponte Grande, de Oswald de Andrade, e suas relações com o universo do circo. São Paulo: Polis, 1979.

FOUCAULT, M. *O corpo utópico:* as heterotopias. Trad. Salma T. Muchail. 1. ed., São Paulo: N-1, 2013.

FREUD, Sigmund. *O humor*. São Paulo: Companhia das Letras, 1928.

LECOQ, Jacques. *O corpo poético:* uma pedagogia da criação teatral. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

GAMA, Joaquim. *O espetáculo Zorobe e a força do teatro de grupo.* Joaquim Gama. Crítica ao espetáculo "Zorobe - ouviu-se um lamento: era a história de um jumento. Sorocaba, 2008. Disponível em <https://drive.google.com/file/d/1PDBLZ-iKxWbN08QOs3nYlcqQJOFteYrU/view?usp=sharing>. Acesso em 21 de julho de 2025).

INEP, Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira. Sessão: Resultados: *Indicadores de Fluxo da Educação Superior*. Ano, 2020. Disponível em <https://www.gov.br/inep/pt-br/acesso-a-informacao/dados-abertos/indicadores-educacionais/indicadores-de-fluxo-da-educacao-superior>. Acesso em 28 de maio de 2025.

LEITE, Rodrigo Morais. *História do teatro ocidental:* da Grécia Antiga ao Neoclassicismo francês. Salvador: UFBA, Escola de Teatro; Superintendência de Educação a Distância, 2020. v. 1.

LITORAL, Diário do. (Foto) Vila do teatro. Uma fotografia. Nota: Compõe a matéria *"Vila do teatro precisa de apoio para reforma do espaço".* Disponível em <https://www.diariodolitoral.com.br/variedades/cultura/vila-do-teatro-precisa-de-apoio-para-reforma-do-espaco/100532/> acesso em 03/09/2025. Foto de divulgação.

MATE, Alexandre Luiz. A produção teatral paulistana dos anos 1980: rabiscando com faca o chão da história: tempo de contar os prejuízos em percursão de andança. 2008. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. doi:10.11606/T.8.2008.tde-04122008-152310. Acesso em: 2025-12-10.

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

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, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Instituto de Artes, São Paulo, n. 5, jul. 2015.

MATE, Alexandre. *O teatro que se assiste da/na rua:* Teatro sem cortina: Teatro de Rua. São Paulo: Instituto de Artes, 2019. Disponível em <https://www.ia.unesp.br/Home/teatrosemcortinas/o-teatro-que-se-assiste-na-rua.pdf >. Acesso em 19 de jul. de 2025

MATE, Alexandre. *Teatro de grupo em tempos de ressignificação*. São Paulo: Hucitec, 2022.

MATE, Alexandre. Preconceitos estruturais contras as formas populares de cultura, as comédias populares e os teatros de rua: excludências e/ou silêncios sepulcrais nas universidades brasileiras. *Revista Ephemera Jornal,* v. 4, n. 8, 2021.

MELO, Flávio Vieira de. *Quilombo do Meio:* obelisco, igreja cristã e escola rural. 1 fotografia, 2022. Visita ao Quilombo do Meio, 15 de janeiro de 2022.

MELO, Flávio Vieira de. (Foto) *O homem do ouro.* 1 fotografia, 2007.

MELO, Flávio Vieira de. (Foto) *As Filinhas.* 1 fotografia, 2005.

MELO, Flávio Vieira de. (Foto) *Banda Rosa.* 1fotografia, 2017. Nota: Parque das Águas em Sorocaba/SP.

MELO, Flávio Vieira de. (Foto) *Zéfa e Zés*. 1 fotografia, 2018.

MELO, Flávio Vieira de. (Foto) *Segurança Pública*. 1 fotografia, 2018. Nota: Cidade de Suzano/SP, na circulação do PROAC.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Trad. Maria Helena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MOURA, Daiana; BARROS, André da Silva. Arrautos. *In: A Romaria:* milagre na Manchester paulista, Sorocaba: grupo teatral Nativos Terra Rasgada, 2007.

NÓBREGA, Geralda Medeiros. *Hermilo Borba Filho:* memórias de resistência e resistência da história. Campina Grande: EDUEPB, 2015.

PHELAN, Peggy. *Unmarked:* the politics of performance. London: Routledge, 1997.

RASGADA, Nativos Terra. Então é Natal. Paródia que serve como música de encerramento do espetáculo *In: Alegria: o auto do circo*, dirigida por Rodrigo Zanetti com o grupo Nativos Terra Rasgada. Sorocaba, 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WoS9tG3zQLA&list=RDWoS9tG3zQLA&start_radio=1>. Acesso em: 24 jul. 2025.

RASGADA, Nativos Terra. *Bateu, baixou.* Gag cômica realizada pelo grupo Nativos Terra Rasgada no espetáculo *Alegria: o auto do circo*, dirigido por Rodrigo Zanetti. Sorocaba, 2011. Arquivo do grupo.

RAVAZOLI, Wellington William. *Sensibilização rítmica:* o fenômeno ritmo na práxis de atores e atrizes épico-polifônicos no Teatro de Rua. 2024. 119 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes, São Paulo, 2024.

RIBEIRO, Manuela de Oliveira Santos. *A roda de teatro de rua girou no Chafariz da Cabocla e aconteceu um museu*. 2020. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

ROBERTO, Wellington. (Foto) *Galpão da Lua.* 1 fotografia, 2019.Nota: Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/presidente-prudente-regiao/noticia/2019/10/18/com-varias-atividades-culturais-galpao-da-lua-comemora-tres-anos-de-ocupacao-de-barracao-em-presidente-prudente.ghtml>. Acesso em 27 de abril de 2022.

RODRIGUES, Márcia Regina. *Traços épico-brechtianos na dramaturgia portuguesa:* O render dos heróis, de Cardoso Pires, e Felizmente há luar!, de Sttau Monteiro. São Paulo: Editora UNESP; Cultura Acadêmica, 2010.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão:* veredas. Ed. Nova Aguilar ; Rio de Janeiro, 1994.

RUA, Trupe Olho da. (Foto) *Rindo de si mesmo.* 1 fotografia, 2017. Nota: Públicada no jornal “Diáriodolitoral” em junho de 2017. Disponível em <https://www.diariodolitoral.com.br/variedades/cultura/a-hora-e-a-vez-dos-coletivos-culturais-na-baixada-santista/100752/>. Acesso em 28 de julho de 2025.

RUA, Trupe Olho da. (Quadro de texto) *Bufonarias II.* Roteiro cênico e dramatúrgico de espetáculo da Trupe Olho da Rua, Santos, 2006. Processo de criação coletiva. Nota: Arquivo do grupo.

RUA, Trupe Olho da. (Quadro de texto) Andamos todos iguais. Roteiro cênico e dramatúrgico do espetáculo *Blitz, o império que nunca dorme,* construído coletivamente pela Trupe Olho da Rua, Santos, 2015. Nota: Arquivo do grupo.

RUA, Trupe Olho da. *Ratatatata.* Uma fotografia, 2017. Nota: Publicada na revista Relevo em fevereiro de 2017. Disponível em: <https://revistarelevo.wordpress.com/tag/o-imperio-que-nunca-dorme/>. Acesso em: 1 jul. 2025.

SACCHET, Patrícia de Oliveira Freitas. *Da discussão “clown ou palhaço” às permeabilidades de Clownear-palhaçar*. 2009. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

SALLES, Cecília Almeida. *Crítica Genética à Crítica de Processo:* uma linha de pesquisa em expansão. Cecília de Almeida Salles / Signum: Estud. Ling., Londrina, n 20, v.2, p. 41-52, ago. 2017.

SAMPAIO, Zéca. *Terra Papagalli:* A Celebração. Adaptação de Terra Papagalli, de José Roberto Torero e Marcus Aurelius Pimenta. Santos: [s.n.], Santos, 2009. Espetáculo da Trupe Olho da Rua.

SANTOS, Luan Pereira dos. Um diálogo com espectadores: a parábase e o prólogo. *Revista Principia*, 2022. Disponível em <https://www.e-publicacoes.uerj.br/principia/article/view/71547>. Acesso em: 20 jul. 2025.

SANTOS, Márcio Silveira dos. *Dramaturgia(s) para teatro(s) de rua:* procedimentos de criação no contexto das políticas culturais brasileiras. 2025. Tese (Doutorado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Florianópolis, 2020. Disponível em: https://repositorio.udesc.br/handle/UDESC/15133. Acesso em: 20 jul. 2025.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço:* técnica e tempo, razão e emoção. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. (Coleção Milton Santos; 1)

SCHECHNER, Richard. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

SERVIÇO SOCIAL DA INDÚSTRIA. *Segurança e saúde na indústria da construção no Brasil:* diagnóstico e recomendações para a prevenção dos acidentes de trabalho. Brasília: SESI/DN, 2015.

SILVA, Ermínia. *Circo-teatro:* Benjamin de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil. São Paulo: Altana, 2007.

SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. Trad. Ingrid Dormien Koudela; Eduardo José de Almeida Amos. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

TEIXEIRA, Adailtom Alves. *Teatro em Porto Velho (1978-2018):* quatro décadas de (r)existência da cena teatral. Orientador: Alexandre Luiz Mate. 2023. 352 f. Tese (Doutorado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2023.

TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara. *Teatro de rua e espaços abertos para a cena.* Salvador: UFBA, Escola de teatro; Superintendência de Educação a Distância, 2020.

TURNER, Victor. *From ritual to theatre: the human seriousness of play*. New York: PAJ Publications, 1982.

VENTOS, Rosa dos. *Interrupções momentâneas ou definitivas.* Grupo Rosa dos Ventos. Sítio eletrônico [202-], disponível em <https://rosadosventos.art.br/?p=6475#imprevistos_e_os_improvisos_no_discurso_e_na_cena>. Acesso em 19 de jul. de 2025.

VENTOS, Rosa dos. (Foto) *Estética de palhaço.* Grupo Rosa dos Ventos. 1 fotografia. [202-]b. Disponível em:

<https://rosadosventos.art.br/?espetaculos=hoje-tem-espetaculo-2>. Acesso em: 11 jul. 2025.

VENTOS, Rosa dos. (Foto) *Fisicalidade palhacesca.* Grupo Rosa dos Ventos. 1 fotografia. [202-]c. Disponível em: <https://rosadosventos.art.br/?espetaculos=super-tosco>. Acesso em: 09 maio. 2025.

VENTOS, Rosa dos. (Foto) *Escatologias do grupo Rosa dos Ventos.* Grupo Rosa dos Ventos. 1 fotografia. [202-]d. Disponível em: <https://rosadosventos.art.br/?espetaculos=fuzurufafa-bafafazuru>. Acesso em: 11 jul. 2025.

VENTOS, Rosa dos. *Na Criação Cênica.* Grupo Rosa dos Ventos. Sessão Teatro de Rua: Imprevistos e Imrovisos. 1 fotografia. [202-]e. Disponível em <https://rosadosventos.art.br/?p=6475#imprevistos_e_os_improvisos_no_discurso_e_na_cena>. Acesso em 18 de jul. de 2025.

VENTOS, Rosa dos. *Arruança.* Roteiro cênico e dramatúrgico de espetáculo do grupo Rosa dos Ventos, Presidente Prudente. 1 fotografia. 2021. Arquivo do grupo.

VENTOS, Rosa dos. *Teatro de rua - impresvistos e improvisos.* Grupo Rosa dos Ventos. 1 fotografia. [202-]f, disponível em <https://rosadosventos.art.br/?p=6475#imprevistos_e_os_improvisos_no_discurso_e_na_cena>. Acesso em 19 de julho de 2025.

VENTOS, Rosa dos. (Foto) *Toscos.* Grupo Rosa dos Ventos. 1 fotografia. [202-]g, disponível em <https://assisnews.com/noticia/317/com-o-espetaculo-super-tosco-rosa-dos-ventos-se-apresenta-em-locais-ineditos>. Acesso em: 29 jun. 2025.

VENTOS, Rosa dos. (Foto) *Dado Acrobático.* Grupo Rosa dos Ventos. Sítio eletrônico [202-]h, disponível em <https://rosadosventos.art.br/?espetaculos=a-farsa-do-advogado-pathelin>. Acesso em: 29 jun. 2025.

VENTOS, Rosa dos. (Foto) *Guilhermina.* Grupo Rosa dos Ventos. 1 fotografia. [202-]h, Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/presidente-prudente-regiao/noticia/2014/03/rosa-dos-ventos-reencena-espetaculo-pathelin-neste-sabado.html>. Acesso em: 23 jul. 2025.

APÊNDICE A - CONVERSA POR APLICATIVO - RAQUEL ROLLO - 21/07/2025

Foram muitas as vezes que recorri à Raquel para tirar dúvidas, pedir materiais e explicações sobre o grupo. No dia 21 de julho, entrei em contato por meio de uma mensagem escrita, onde eu solicitava o livro escrito pelo professor dr. Alexandre Mate, em comemoração aos 20 anos da Trupe. Eu precisava do arquivo em PDF, uma vez que o livro se encontra no site do grupo, mas em PDF, facilitaria a minha busca por informações mais precisas que eu buscava naquele momento. Logo em seguida, após a devolutiva de que ela não teria isso muito fácil e teria de viabilizar, eu lhe enviei um áudio solicitando que ela me contasse um pouco sobre a abertura de rodas, que era o assunto daquele momento.

Flávio — Raquel, desculpe-me por incomodar. Estou procurando informações sobre vocês que contenham pensamentos e procedimentos que englobem abertura de rodas, chegança, enfim, preciso saber melhor o que vocês pensam e como se relacionam com essa perspectiva. Existe algum referencial, alguma estratégia?

Raquel prontamente enviou três áudios, o primeiro com 1 minuto e 34 segundos, o segundo com 1 minuto e oito segundos e o terceiro com 1 minuto e 19 segundos. Além disso, me enviou, por escrito, uma espécie de resumo do cortejo aplicado em cada um dos espetáculos do grupo.

Raquel — Não havia, na baixada santista, outros grupos de teatro de rua, e a grande São Paulo estava muito distante para a gente até então. Então, pegamos referência de teatro de rua, através de vídeos, de fitas K7. Me lembro que assistimos o Pombas Urbanas... Então fomos estudando como é que era essa chegada na rua. Com os espetáculos que a gente aborda a palhaçaria, ou a farsa, como o *Pra lá de Bagdá*, geralmente a gente realizava, ainda realiza, a depender do local onde iremos apresentar. Isso depende muito da praça, do espaço em si. Especificamente com essas obras, é com o cortejo que

fazíamos a chegada. Montávamos as coisas, e durante essa montagem já havia um certo interesse, de uma criança ou famílias, por exemplo, que vinham perguntar, enfim... E aí, fazíamos o cortejo chamando o público. Já chegamos a passar de casa em casa. Isso depende também da cidade... Já a *Blitz* e espetáculos com teor mais políticos, como *Democraceria*, que a gente agora está neste estudo, há muitos anos já, percebendo que na montagem, dependendo do lugar também, porque isso vai variar, mas a montagem, já chama a atenção – o que é aquilo? – Então, a gente fez uma forma meio que "performática" essa chegada. Está lá o cenário montado na praça, ou até mesmo no *Arrumadinho* que gera uma dúvida – o que é aquilo? – Então isso também desperta um interesse do público, de se aproximar, de ver o que é... Quando os mendigos (atores e atrizes do *Arrumadinho* interpretando moradores em situação de rua), por exemplo, estão tirando os trajes, aquilo é também uma chamada. Em seguida, fazemos o cortejo profético também, a gente canta "Tudo arrumadinho..." então aquele cortejo também chama a atenção para a roda.

Raquel

(Conteúdo enviado por escrito) Praticamente em todos os espetáculos realizamos cortejo. Em *Bufonarias*, (cortejo com palhaços), *Pra Lá de Bagdá* (cortejo com soldados), *Arrumadinho* (cortejo profético após transformação dos executivos), *Terra Papagalli* (cortejo com degredados), *Batatas Pinheiros e Outras Histórias* (cortejo com carrinho), *Blitz* - O Império que Nunca Dorme (cortejo com policiais), *DEMOCRACERIA* (chegada dos bolsominios na papuda), *Alto dos Palhaços* (cortejo com música religiosa Cálice Bento e palhaços natalinos), o *Bolsa Nova* foi uma intervenção de cortejo com MPB.

Depois dos envios, transcrevi o áudio e enviei a ela solicitando autorização de uso, o que foi imediatamente autorizado. Agradeci e nos despedimos com a minha promessa de enviar o convite para a banca.

APÊNDICE B - CONVERSA POR APLICATIVO - CHINA - 24/07/2025

O conteúdo abaixo é fruto de uma descrição de áudio enviado pelo multi-musicista Robson Toma, o China, atuante do grupo Rosa dos Ventos a muitos anos, e ainda hoje, participa, eventualmente, de alguns trabalhos. Na ocasião, expliquei o momento em que me encontrava da pesquisa, das informações que eu precisava, conforme segue:

Flávio — Fala China, tudo bem, como é que você está? E a criançada, como está a vida por aí? Está na Baixada Santista, presidente prudente ou foi para outro lugar?
China, me ajuda com uma coisa…? Estou terminando o meu doutorado e preciso de uma ajuda urgente. Quero saber se você pode me enviar um áudio falando sobre quando e como você começou a tocar com o Rosa dos Ventos? E, se puder me falar um pouco sobre como você percebe a função da música nos espetáculos do grupo?

China me devolveu um primeiro áudio de 1 minuto e 4 segundos onde me enviou cumprimentos e explanou sobre as questões pessoais por mim realizadas, explicou sua situação atual, dividindo o cuidado de seus filhos com seu pai e mãe (com quem mora atualmente) na capital paulista. Disse que está trabalhando com construção civil e fazendo apenas alguns trabalhos de músico esporádicos à noite e com o Rosa quando eles se apresentam em São Paulo ou pela região. Depois, entrou direto no assunto enviando mais um áudio de 1 minuto de 58 segundos, outro com 7 minutos e 45 segundos e finalizando com o último cuja duração foi de 3 minutos e 45 segundos.

China — Eu comecei a tocar desde criança, tinha uns 11 anos quando aprendi a tocar violão e com 13 para 14 já estava tocando com bando, e fiquei nessa até os 23 anos tocando com bandas nas noites de São Paulo. Em 2003, eu passei na Universidade Estadual Paulista (UNESP) em Presidente Prudente para estudar Geografia. Foi onde eu conheci o Rosa dos Ventos,

que inclusive já tinha iniciado os trabalhos lá. Eu entrei para o grupo em 2004, ou 2005, por aí. Inicialmente entramos para fazer a música ao vivo com a banda que eu tinha lá em Prudente. Juntamos a banda com os palhaços.

Para mim, o lance da música ao vivo para o grupo, foi um lance meio natural, porque quando eu entrei para o Rosa dos Ventos, eu não tinha muita referência da música ao vivo dentro do circo. Eu me lembro direitinho que uma das coisas que me deu um *plim*, foi o Parlapatões. Eu fui ver uma apresentação dos caras e eles tinham um trio de banda, que era cabuloso, um trio super virtuoso. E quem tinha composto toda a trilha daquele espetáculo que eu fui ver, não me lembro no nome da peça… *Estapafurdyo*, se não me engano. E quem tinha composto a trilha sonora, foi o André Abujamra, e ele deu uma pegada muito *Rock and holl*, ou *punck rock*, e tinha umas horas que era bem *jazz*, mas tudo muito virtuoso… e isso tudo me deu uma luz, porque até aquele momento, eu não sabia como fazer. Depois que eu vi o Parlapatões… deixei de pensar a música de circo como música para criança… porque isso é a primeira coisa que vem na cabeça. E eu não queria mesmo ficar neste registro, porque eu queria mesmo compor coisas mais musicais mesmo…

Foi assim que eu fui entendendo como é que funcionava o tempo, como encaixar uma música em uma cena… e então comecei a estudar muita rítmica, porque essa rítmica tem de estar casada com o tempo da cena, se não você destoa e começa a competir com a cena, e essa não era a ideia, mas ao contrário disso, a ideia era somar com a cena. E eu fui entendendo aos poucos isso. E outra coisa que eu fui procurar muito entender, é a sensação sonora, que já entrava para o lance da sonoplastia. E aí eu estudei muito o Tom Zé, porque ele trabalha muito com essa proposta de sensação sonora. Ele não trabalha com nota musical, ele trabalha com ruído mesmo… e estes ruídos vão te causando certas sensações…

Então eu comecei a experimentar muito isso, e estudei bastante o lance Tom Zé para entender como ele fazia, como ele criava as tensões e relaxamentos… e isso casa muito com as cenas, porque trabalhávamos assim preparação, tensão, relaxamento. E quando entra para o relaxamento, vem o cuéum cuéum cuéum cuéum… e junto vem a risada do público. Então com o tempo, eu comecei a perceber que às vezes, o s palhaços faziam as cenas e se eu errasse a sonoplastia, não vinha a risada do público. Agora quando a gente fazia tudo marcadinho… pá pá pá, aí você cria a tensão e aí depois você cria o relaxamento, você vê a resposta do público. Então a música tem este poder, de te transportar para muitos locais…

Se você quiser criar um ambiente, de oficina mecânica, um ambiente de cozinha, um ambiente de floresta, espacial, tudo isso é possível com a música. E ela cria o sentimento também, que é a sensação que você tem dentro daquele ambiente. Então a música passou a ser algo essencial para o grupo Rosa dos Ventos. Acho que depois que iniciamos a música ao vivo, acho que nunca mais o Rosa dos Ventos usou *Playback*. Talvez algumas raras vezes.

É difícil explicar, mas quando a gente acertava tudo, fazia tudo casadinho, principalmente com o Custipíl (Thiago), eu e ele, até hoje, a gente pode ficar anos sem apresentar, mas quando a gente entra em cena, quando o Thiago entra em cena, eu pego ele certinho, no gesto, no jeito de andar, na preparação e no chute… Mas assim, foi um processo de vários anos em que eu fui percebendo isso e fui entendendo melhor como a Música poderia encaixar e quando a gente destoava, quando a gente competia. E aí tinha de falar - não, aqui está muito confuso, não pode ser assim -, aí a gente ia mudando, experimentando. Foi um processo meio natural, porque era uma necessidade nossa, e no início eu não tinha muita referência de grupo, tinha referência musical como Tom Zé, Hermeto Pascoal… mas um grupo que me norteou, foi o Parlapatões…

> Outra coisa que eu corri muito atrás para entender, foi o desenho animado, Fui querer entender a sonoplastia, como funcionava a sonoplastia, porque você tem a sonoplastia, a ambientação, e tem a trilha sonora. Então eu fui separando o que era cada coisa, e para a sonoplastia, eu estudei muito desenho animado, como o Tom e Jerry, que tem uma orquestra completa. E os personagens não tem fala, é só a música, muita música… Então, dentro da composição musical, você tem a sonoplastia, tem o efeito que está dentro da música, porque todo som é objetivo, não tem nada aleatório, tudo está dentro da música, tem a melodia onde se encaixava este efeito como o cuéum cuéum cuéum cuéum… assim, a própria melodia da música virava sonoplastia. Tom e Jerry trabalham assim. E isso foi uma das coisas mais fenomenais de produção de música, animação e desenho, porque como eles tinham uma orquestra mesmo… e olha que isso foi feito na década de 1930, 1940. Existem outros desenhos também, mas o Tom e Jerry tem uma pegada que me agrada muito mais. Essas foram as minhas referências, Tom e Jerry, Tom Zé e Hermeto Pascoal.

Eu pedi para usar este conteúdo na tese e ele prontamente disponibilizou. Então, eu agradeci pela contribuição, falei que a defesa iria ocorrer em 26 de setembro, e que eu enviarei o convite a ele. Assim, nos despedimos.

APÊNDICE C - CONVERSA POR APLICATIVO - FERNANDO ÁVILA 24/07/2025

Com o Fernando, eu realizei uma ligação. Pedi, mais uma vez, que me ajudasse enviando um áudio falando sobre o uso da música executada ao vivo no grupo. Como, quando e por que começaram este trabalho? Como resposta, Fernando me enviou dois áudios, o primeiro com 1 minuto e 48 segundos, e o segundo com 1 minuto e 56 segundos, contendo o que segue:

Fernando — Quando o grupo Rosa dos Ventos começa, a música era mecânica, por meio de aparelho de som. Foi com o passar do tempo que fomos percebendo a importância que a música tinha e a partir daí, pensar nela sendo executada ao vivo. Para essa função, tivemos muitas pessoas, até bandas, mas como mais da metade das pessoas que entravam cursavam geografia, sempre que abria um concurso público, todos saiam para dar aula. Em um determinado momento chega o China, que acaba tendo bastante importância, porque teve muita diferença de um profissional como o china, com a qualidade dele, tocando ao vivo… Quando o China vai embora, a gente começa a passar por este processo de substituição do China, que é muito difícil, substituir um profissional muito capacitado como é o China. Até hoje sofremos muito para substituir este grande profissional. E foi neste momento que a gente teve maior preocupação com a música ao vivo. E não é só isso. Por exemplo, o Thiago que é, entre nós, a pessoa que mais se preocupa com este lance das músicas, que foi a pessoa que correu atrás de aprender a montar o som: mesa, cabeamento, regulagem… quem fez isso, foi o Thiago, ele que assumiu esse papel muito importante.

Não foi só aprender a tocar instrumento, mas aprender a tocar, montar, regular… todos estes papeis que são muito importantes. Essa parte mais técnica, ficou com o Thiago. Eu por exemplo, não sei montar o espetáculo, nem regular. E a gente usa coisas muito técnicas como pedal de *loop*… são diversas coisas… eu estou tocando trompete, o Thiago tocando

> violão, ele já toca a sanfona, o Luizão toca trombone. O Thiago e o Luizão tocam um pouco de bateria… e este procedimento enriquece muito o espetáculo. Porém, isso não garante que em determinados espetáculos a gente não precise de um músico para nos acompanhar, porque às vezes estamos os três em cena.
>
> Quanto estamos os três em cena, envolvidos nas dinâmicas do espetáculo, não tem como, a gente tem de ter um músico, e aí quando a gente vai para a região de São Paulo, a gente chama o China. Quando é aqui em Presidente Prudente, chamamos o José Ricardo Bassani, e quando é o espetáculo *Saltimbembe Mambembancos*, agente tem outro, o José Roberto Barbosa. Ele está começando o processo com a gente neste espetáculo… Já fizemos duas apresentações com ele… Então, nos espetáculos que a gente não dá conta, estamos contando com essas ajudas… cada espetáculo, é um caso. No *Hoje tem Espetáculo*, resolvemos entre nós, Saltimbembe Mabembando, com o José Roberto Barbosa, *Super Tosco*, com o José Ricardo Bassani, o china é o freelance em algumas situações, e agora a gente está passando por um processo de remontagem da *Farsa do Advogado Pathelin*, que nós também vamos precisar de um músico freelance para estar conosco.

Agradeci o envio, transcrevi e devolvi o texto escrito para ele solicitando autorização para utilizar na tese. O que foi imediatamente autorizado. Finalizamos a conversa com a informação do dia da banca.

APÊNDICE D - CONVERSA POR APLICATIVO - CAIO M. PACHECO 23/07/2025

Na quarta feira, dia 23 de julho de 2025, fiz uma ligação para o Caio pedindo para ele me falar um pouco sobre como a Trupe começa a realizar as músicas ao vivo nos espetáculos. Com dificuldades de prosseguir naquele momento, Caio me pediu para enviar um áudio em outro momento. Dia 24, Caio me enviou um áudio de 2 minutos e quarenta e oito segundos contendo o que segue:

Caio — A gente já nasceu com a música, desde o primeiro experimento na rua, já foi com música ao vivo. Foi com base nessa ideia do teatro mambembe que já tinha essa coisa da música ao vivo. Então, desde *Bufonarias I*, todas as nossas peças tiveram música ao vivo. Raramente tivemos peças com reprodução de música mecânica, então foi uma coisa muito orgânica sempre. O que foi mudando, é que, além da música ao vivo, a gente começou a compor para as peças, então, em muitas peças, temos música própria para além da sonoplastia, que também sempre esteve presente. Então, tanto a música ao vivo como a sonoplastia, sempre percorreram todas as peças da Trupe. Para não dizer todas, a última, *DEMOCRACERIA,* por enquanto não tem música ao vivo. Assim como o prólogo da Blitz, também não tinha, mas quando montamos o espetáculo inteiro, ele tem. Então, para a Trupe, e muito disso se dá por conta da Raquel Rollo, a música sempre foi um desdobramento natural, uma camada do trabalho. Do trabalho e da preparação também. Durante muitos anos, nós tivemos uma banda que eu acho que se chamava *Expresso 222*. Nós, integrantes do grupo, formamos essa banda. Nós tocamos na noite de Santos por uns dois anos. Era bem legal tocar nos bares. Nós também sempre fizemos questão de convidar pessoas que tocassem algum instrumento.

Depois, enviou por escrito,

Caio — A Raquel toca percussão, e toca acordeon e a concertina, sopro (flauta transversal). O João Paulo toca violão, percussão e sopro (trompete). O João Luiz toca guitarra e violão. O Fabinho toca violão e guitarra. A Bruna Telly toca percussão. E eu toco , companhia rsrs… Mas tivemos outros integrantes como o Sérgio Argento, que tocava sax. O Alan Plock que tocava violão e o Serginho que tocava banjo. Algumas pessoas entraram, convidamos inicialmente porque tocavam, como o Sérgio Argentino. como Plocki, e que depois, desenvolveram o palhaço e o teatro.

Finalizamos a conversa, com minha promessa de comunicá-lo sobre a banca.

APÊNDICE E - CONVERSA POR APLICATIVO - TOM RAVAZOLI 30/07/2025

Para o Tom Ravazoli, fiz a seguinte pergunta, como músico e ator, responsável pela musicalidade do Nativos há tantos anos, você pode explanar um pouco sobre como você entende a música no Nativos?

Tom

Então… a música no Nativos sempre foi um pouco isso: ela é cênica, sim, mas também é cínica. A gente “zoa” com a expectativa. Às vezes usamos uma melodia doce pra falar de uma tragédia. Noutras, transformamos um discurso político em refrão chiclete. Isso cria um curto-circuito no público. A risada vem do espanto.

Agora… não é sempre que isso acontece, evidente. Tem músicas que estão ali pra conduzir, pra dar o tom, o clima da cena. Mas o que a gente mais gosta mesmo é quando a canção entra e vira comentário, quando ela escancara a contradição. Um exemplo foi quando a gente fez aquela paródia da música da Simone *Então é Natal*. A letra era assim: “Então é Natal / Quantas compras Amém / Todo seu dinheirinho / Fica com quem já tem...”. Essa ironia, colocada numa melodia que todo mundo conhece, mexe muito com a plateia. Eles riem, mas também reconhecem a crítica.

A gente gosta de pegar uma música que todo mundo conhece e mudar a letra. Isso é uma estratégia. Mas não é só por ser engraçado. É porque quando a plateia reconhece a música, ela baixa a guarda. E aí a gente consegue entregar a crítica sem parecer panfleto. O riso é uma armadilha… no bom sentido [risos].

E tem outra coisa neste caso: a música não está embaixo da cena, como se fosse uma trilha de fundo. Ela tá no mesmo nível da atuação. Às vezes, é ela quem conduz. Em certos momentos, eu improvisava uma sequência rítmica e a atriz criava o gesto a partir do som. Noutras, o contrário. Era uma escuta mútua, cênico-musical. Essa troca era fundamental.

Evidente que no começo tinha um pouco de insegurança. A gente não tinha formação musical, era tudo muito empírico, nas pesquisas e vivências dos indivíduos. Mas com o tempo percebemos que a música ao vivo nos deu autonomia. E mais do que isso: nos dava uma linguagem. A música é corpo, é comicidade, é política. É nossa forma de dizer coisas que não cabem só na fala. E quando isso acontece na rua, com gente rindo, dançando, batendo palma… aí tudo faz sentido.

Eu costumo dizer que a música é a nossa lente de aumento e o nosso espelho cômico. Quando ela entra, muitas vezes, não é pra seguir a história. É pra escancarar a estrutura dela. É uma forma de dizer: “olha isso aqui, olha como é ridículo, como é trágico, como é cotidiano”. E a risada vem dessa consciência.